

**Deutsches Design als Experiment –
Theoretische Neuansätze und ästhetische Manifestationen
seit den sechziger Jahren**

**Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Grades einer
„Doktorin der Philosophie“
der Fakultät Bildende Kunst
an der Hochschule der Künste Berlin**

**vorgelegt von
Petra Eisele, M.A.
Wallenbachstraße 31
54293 Trier**

im September 2000

Erster Berichtstatter: Prof. Dr. Andreas Haus

Zweiter Berichtstatter: Prof. François Burkhardt

Unterstützt durch ein Stipendium der IKEA-Stiftung

Vorwort

Wie kein anderes Jahrzehnt waren die achtziger Jahre vom „Design“ geprägt. Als sei plötzlich ein Damm gebrochen, konnte jetzt alles „Design“ sein und jeder, der sich dazu berufen fühlte, sich selbst zum Designer küren. So waren alle Lebensbereiche von einem ebenso diffusen wie unreflektierten „Designanspruch“ durchdrungen. Was zählte, war die kreative Selbstverwirklichung, die weder vor dem eigenen „Hair-Design“ noch vor einem „Gesamtdesign“ der eigenen Wohnung Halt machte. Dieses Klima, in dem es um das spontane Machen, um das Umsetzen der eigenen Ideen ging, hat mich fasziniert, gleichzeitig aber auch zu einer Beschäftigung mit Designgeschichte geführt, durch die ich hoffte, eine Erklärung für diesen „Kreativitätsausbruch“ finden zu können.

Den eigentlichen Anstoß, mich wissenschaftlich mit der jüngeren Designgeschichte in der Bundesrepublik zu befassen, gab ein Forschungsprojekt während meines Kunstgeschichtsstudiums an der Trierer Universität zur Rezeptionsgeschichte des Bauhauses, bei dem mich die Frage beschäftigte, wie sich die postmodernen Designer mit ihrem eigenen funktionalistischen „Erbe“ auseinandergesetzt haben. Dieses Thema konnte ich in meiner Magisterarbeit vertiefen, wobei eine Polarisierung von „Moderne“ und „Postmoderne“ zwar exemplarische Vergleiche zuließ, mich aber auch auf die Frage nach dem „Dazwischen“ neugierig machte, auf diejenigen Entwicklungen, die sich vom funktionalistischen Erbe gelöst und neue „postmoderne“ Positionen vorbereitet haben.

Mir war immer bewußt, daß eine Untersuchung größerer historischer Zusammenhänge das Problem mit sich bringt, hinlänglich bekannte Fakten und Themenbereiche zu wiederholen, und dementsprechend habe ich mich auch inhaltlich auf das „Dazwischen“ konzentriert, auf Aspekte, die bislang nicht oder kaum angegangen worden sind. Dabei haben mich besonders inhaltliche Fragen interessiert, die nicht eindeutig kategorisiert, sondern interpretiert werden müssen – und erst so charakteristische Impulse für die bundesdeutsche Designentwicklung verdeutlichen können.

Mein erster Dank gilt Prof. Dr. Andreas Haus, der diese Arbeit betreut und mir alle notwendigen Freiheiten ließ. Die kritische Offenheit seines Denkens hat mir viele Jahre wesentliche Einsichten und Anregungen vermittelt und mich dazu ermuntert, mich als Kunsthistorikerin mit designspezifischen Fragestellungen auseinander zu setzen. Ganz besonders bin ich den Designern und Designerinnen verpflichtet, deren großes Interesse an einem Dialog für diese Arbeit unentbehrlich war. In persönlichen Gesprächen haben mir Prof. Volker Albus, Prof. Heiko Bartels, Günter Beltzig, Prof. Andreas Brandolini, Michel Feith, Prof. Harald Hullmann, Gerda Müller-Krauspe, Claudia Schneider-Esleben, Frank Schreiner alias STILETTO, Gerd Schulz-Pilath und Prof. Herbert Jakob Weinand anregende Gedanken und ihre persönlichen Erinnerungen mitgeteilt. Danken möchte ich auch Prof. François Burkhardt und Prof. Dr. Siegfried Gronert, die diese Arbeit kritisch begleitet und mir wertvolle Hinweise gegeben haben. Darüber hinaus wurde diese Arbeit von der IKEA-Stiftung finanziell unterstützt, so daß die Archivaufenthalte und die Kontakte zu den einzelnen Designern in den unterschiedlichsten Städten erleichtert wurden.

Die langjährige freundschaftliche Diskussionsbereitschaft von Carolyn Weber, Claudia Heitmann und Christa Blasius hat diese Arbeit ebenfalls begleitet. Danken möchte ich für ihre Korrekturhilfen und allen meinen Freunden für ihre Hilfe jedwelcher Art. Mein innigster Dank gebührt meinem Mann und meiner Familie, die mich über alle Jahre verständnisvoll unterstützt haben.

1.	Einleitung	1
2.	Literatur- und Forschungslage	4
TEIL I	DESIGNTHEORETISCHE UND KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNGEN DER SECHZIGER UND SIEBZIGER JAHRE	
3.	Ratio versus Emotio: Die Auseinandersetzungen um das Für und Wider funktionaler Gestaltung	10
3.1.	Kritik und Krisen: Vorboten der Funktionalismus- Diskussion seit der Mitte der sechziger Jahre	11
3.1.1.	„ornament ohne ornament?“ Züricher Thesen für eine neue Gestaltungstheorie – Ornament im Industrie-Design	12
3.1.2.	Reaktionen auf die Züricher Thesen: Max Bill und der form-Beirat	17
3.1.3.	Ornament zwischen Styling und Funktion: Die Münchner Ausstellung „ornament - heute?“	19
3.1.4.	Die „Krise des Funktionalismus“ an der Ulmer Hochschule für Gestaltung – Plädoyer für einen „Erweiterten Funktionalismus“	23
3.2.	Die Funktionalismus-Diskussion in der Zeitschrift <i>form</i>	26
3.2.1.	Werner Nehls ruft das Ende der funktionalistischen Epoche aus	27
3.2.2.	Reaktionen auf Nehls Thesen	33
3.3.	Zusammenfassung	36
4.	Kunst als Design als Kunst – Interdependenzen zwischen Kunst und Design in den sechziger und siebziger Jahren	38
4.1.	Das Abenteuer des seriellen Gegenstandes: Massenware und Kunst-Stück	38
4.2.	Plastic Fantastic: Organische Utopien in Kunst-Stoff	45
4.3.	Rauminstallation und Environment: Kunst-Objekte oder Design-Gegenstand?	54
4.4.	Zusammenfassung	59
5.	Design-Alternativen und Alternativ-Design: Umweltgestaltung als Leitbild	60
5.1.	Umweltgestaltung als öffentliches Thema	60
5.2.	Institutionalisierte Umweltgestaltung	64
5.2.1.	Für eine bedürfnisorientierte Umweltgestaltung: Das Institut für Umweltplanung Ulm	65

	5.2.2. Auf dem Weg zu einer humaneren Umwelt: Das Internationale Design Zentrum Berlin zwischen „Guter Form“ und Umweltgestaltung	79
	5.3. Praxis der Umweltgestaltung	102
	5.3.1. Neue Sinnlichkeit fürs Industrie-Design: DES-IN	102
	5.3.2. Experimentelles Design im öffentlichen Raum: Die Projekte der Gruppe DREISTÄDTER	116
	5.4. Zusammenfassung	126
TEIL II	EXEMPLARISCHE ANALYSE: DAS „NEUE DESIGN“ IN DER BUNDESREPUBLIK	129
6.	Mehr Witz als Verstand? Experimentelles Avantgarde-Design	131
	6.1. Werkstatt für experimentelles Design: BELLEFAST und die HdK-Projekte	133
	6.2. Der Designer als Problemfinder: STILETTOs Bastelmethoden	146
	6.3. Loopings am Designer-Himmel: KUNSTFLUG und das Verschwinden der Mechanik	153
	6.4. Konzeptuelle Gedankenspiele: GINBANDE und die Einfachheit des Gebrauchs	169
	6.5. Zusammenfassung	
7.	Neulinge auf dem Kunstmarkt: Produzenten-Galerien für Design	181
	7.1. Vermöbelte Raumsulpturen: Galerie STILBRUCH	181
	7.2. Der Drang zum Gesamtkunstgewerbe: LUX NEONLICHT und MÖBEL PERDU	188
	7.3. Inspirator und Koordinator: Galerie WEINAND	205
	7.4. Kunstmöbel ohne all das Bunte: UNIKATE und PENTAGON	214
	7.5. Zusammenfassung	223
8.	Design auf der „documenta 8“	225
	8.1. Präsentation und Reaktionen	225
	8.2. Deutsche Beiträge	227
	8.2.1. Stefan Wewerka und Florian Borkenhagen	227
	8.2.2. PENTAGON: „Café Casino“	230
	8.2.3. Andreas Brandolini und das „Deutsche Wohnzimmer“	233
	8.3. Zusammenfassung	236

9.	Design-Avantgarde und Serienproduktion	238
9.1.	High-Tech und Avantgarde: Die Agentur BERLINER ZIMMER	238
9.2.	Auf dem Weg in die Serienproduktion: Die DESIGNWERKSTATT-Projekte	245
9.1.1.	Die Berliner DESIGNWERKSTATT	245
9.1.2.	Die ABET-DESIGNWERKSTATT	255
9.3.	Zusammenfassung	263
10.	Ergebnis	264
11.	Ausblick	270
12.	Anhang	273
12.1.	Gesprächsprotokolle	273
12.1.1.	Günter Beltzig, Gespräch am 22.09.1997	274
12.1.2.	Gerd Schulz-Pilath (GALERIE STILBRUCH), Gespräch am 20.08.1998	279
12.1.3.	Gerda Müller-Krauspe, Gespräch am 31.08.1998	286
12.1.4.	Heiko Bartels / Harald Hullmann (KUNSTFLUG), Gespräch am 02.09.1998	294
12.1.5.	Andreas Brandolini (BELLEFAST), Gespräch am 05.03.1999	310
12.1.6.	Claudia Schneider-Esleben (LUX NEONLICHT und MÖBEL PERDU), Gespräch am 16.03.1999	319
12.1.7.	Herbert Jakob Weinand (GALERIE WEINAND), Gespräch am 20.03.1999	326
12.2.	Verzeichnis der zitierten Literatur	330
12.2.1.	Selbständig erschienene Literatur	330
12.2.2.	Unselbständig erschienene Literatur	339
12.2.3.	Semester- und Abschlussarbeiten, Dissertationen	353
12.2.4.	Unveröffentlichte Quellen, Aktenbestände, Klein- und Kleinstauflagen	355
12.3.	Verzeichnis der Abbildungen	358
12.4.	Verzeichnis der Abkürzungen	371

1. Einleitung

Deutsches Design ist häufig mit Vorstellungen von einer extrem funktionalen Ästhetik verknüpft, und Produkte „Made in Germany“ stehen als Synonym für solide Technik und Zuverlässigkeit. In den achtziger Jahren sorgte dagegen ein „Neues deutsches Design“ international für Aufsehen. Jetzt protestierte eine neue Designer-Generation gegen eine ihrer Meinung nach allzu festgelegte Gestaltungsauffassung und postulierte einen vermeintlich neuen Anti-Funktionalismus. Seither präsentiert sich deutsche Designgeschichte als Antagonismus, der zwischen den Polen Funktionalismus und Anti-Funktionalismus gefangen scheint. Damit werden jedoch charakteristische Entwicklungen ausgeblendet, die disparate Ablösungsprozesse vom funktionalen Erbe verdeutlichen.

Aus diesem Grund gilt es, diese polarisierende Bewertung zu hinterfragen und einen neuen, differenzierten Blick auf das bundesdeutsche Design zu richten. Die vorliegende Arbeit untersucht charakteristische Designentwicklungen seit den sechziger bis zum Beginn der neunziger Jahre und berücksichtigt theoretische Neuansätze ebenso wie Design-Objekte und -Projekte, die programmatisch veränderte Gestaltungsauffassungen zum Ausdruck bringen. Dabei wird deutsches Design als ein Experiment verstanden, bei dem der Designer auf der Suche nach zeitgemäßen Ausdrucksformen wie beim naturwissenschaftlichen Versuch durch Veränderung und Ausschalten einzelner Faktoren eine vorhandene und anerkannte Versuchsanordnung verändert oder sogar gänzlich erneuert. Gezeigt wird, wie die deutschen Designer seit den sechziger Jahren eigene gestalterische Experimente forcierten, mit deren Hilfe sie sich von anerkannten Regeln des Industrie-Design lösten.

Besonders interessieren dabei die Ablösungsprozesse vom funktionalistischen Erbe, die sich seit den sechziger Jahren immer deutlicher manifestierten. Auffallend sind hier in erster Linie die provokanten Protestrufe, mit denen sich die Designer gegen eine funktionale Gestaltungsauffassung auflehnten. Diese wurden seit den späten sechziger Jahren immer lauter und schwollen in den achtziger Jahren gleichsam zu einer Protestwelle wider den Funktionalismus an. Aber auch diese vermeintlich klare anti-funktionalistische Haltung gilt es zu hinterfragen. Entsprechend ist nach den oftmals leisen und kaum wahrnehmbaren „Zwischentönen“ zu fahnden, die weitaus differenziertere Rückschlüsse auf die Intentionen der Designer erlauben, mit denen sie ein nicht mehr als zeitgemäß empfundenes Gestaltungsverständnis modifizieren und erneuern wollten. Erst dieses Zusammenspiel von provokantem Aufbegehren und eher evolutionären Ablösungsprozessen ermöglichte Veränderungen im Design, die diese Untersuchung exemplarisch aufzeigen will.

Dieser Anspruch beinhaltet aber auch besondere Schwierigkeiten. Die „lauten“ Proteste gegen den Funktionalismus wurden von der Presse aufgrund des hohen Aufmerksamkeitswertes aufgenommen und fanden in der gängigen Literatur ihren Niederschlag. Sie sind also dokumentiert, wenngleich bislang keine intensive wissenschaftliche Auseinandersetzung stattgefunden hat. Demgegenüber erforderten die vermeintlich weniger spektakulären Erneuerungsversuche, wie sie sich in speziellen Zeitungs- oder Zeitschriftenberichten, Ausstellungskatalogen oder in einzelnen Initiativen, Projekten und Institutionen manifestierten, eine intensive und zugleich äußerst interessante Recherchearbeit. Diese konzentrierte sich in meiner Arbeit auf öffentlich zugängliche Archive wie das HfG-Archiv Ulm, die Bibliotheken des Internationalen Design Zentrums Berlin, des Rats für Formgebung Frankfurt und des Design Centers Stuttgart sowie die Borngräber-Stiftung an der Hochschule der Bildenden Künste Saar in Saarbrücken, deren Dokumente im Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit archiviert

wurden. Großer Wert gelegt wurde zudem auf authentische Quellen und Aussagen, und so wurden Kontakte zu Designern und Designerinnen unterschiedlicher Generationen geknüpft, die für diese Untersuchung in mehrerer Hinsicht von Bedeutung sind. Einerseits wurden Interviews geführt, in denen die Designer und Designerinnen wertvolle neue Fakten und Hintergrundwissen, aber auch ihre persönlichen Erinnerungen und Erfahrungen mitteilten. Insofern dokumentieren die Gesprächsprotokolle, die im Anhang wiedergegeben und in dieser Arbeit ausschnittsweise zitiert werden, „oral history“. Andererseits gewährten mir Volker Albus, Günter Beltzig, Andreas Brandolini, Michel Feith, die Gruppe KUNSTFLUG, Gerda Müller-Krauspe, Claudia Schneider-Esleben, Gerd Schulz-Pilath, STILETTO und Herbert Jakob Weinand Einblick in ihre Privat-Archive, wofür ich ihnen an dieser Stelle herzlich danke. Hier konnten unveröffentlichte Originaldokumente gesichtet werden, die eine wichtige Grundlage dieser Untersuchung darstellen. So fließen in diese Arbeit neue Dokumente aus den Archiven und dem Besitz der Designer ein, beispielsweise in Klein- oder sogar in Kleinstauflage erschienene Kataloge, die bibliografisch noch nicht erfaßt sind, sowie bislang unveröffentlichte Zeichnungen und Fotos. Obwohl die vorliegende Arbeit also durch die zumeist sehr speziellen Sammelgebiete und durch die Kooperationsbereitschaft der einzelnen Designer und Designerinnen ihre Gewichtung erfährt, heißt das aber auf keinen Fall, daß auf eine kritische Hinterfragung verzichtet werden soll.

Die Untersuchung gliedert sich in zwei etwa gleich große Teile. Der erste Teil konzentriert sich auf designtheoretische und künstlerische Entwicklungen der sechziger und siebziger Jahre. Dabei beschäftigt insbesondere die Frage, inwieweit sich Kunst und Design gegenseitig beeinflussten. Ausgewählte Beispiele machen deutlich, daß sich eine Kultur des „Cross over“ vorbereitete, die mit Querverbindungen zwischen den einzelnen Gattungen spielte. Für den Designbereich bedeutet dies, daß die freien Künste zuweilen Alternativen aufzeigten, die zu einer Lösung von tradierten Gestaltungsmustern beitrugen. Zudem verdeutlichen konkrete Beispiele, daß die sechziger Jahre nicht allein durch plakative anti-funktionalistische Angriffe, sondern auch durch intensive designtheoretische Erneuerungsversuche zu beschreiben sind, die auf eine Modifizierung der funktionalistischen Gestaltungstheorie abzielten und neue Paradigmen festlegten. Besondere Aufmerksamkeit wird auch dem bislang vernachlässigten Thema „Umweltgestaltung“ zuteil, das die späten sechziger und besonders die siebziger Jahre prägte. Intensive Archivarbeit ermöglichte es, erstmals die Geschichte zweier charakteristischer öffentlicher Institutionen, des Ulmer Instituts für Umweltplanung (IUP) und des Berliner Internationalen Design Zentrums (IDZ), nachzuvollziehen. Dabei geht es nicht nur um eine Dokumentation designhistorisch wichtiger Fakten. Vielmehr macht die Analyse des neuen Quellenmaterials die damaligen Intentionen und Ziele exemplarisch deutlich. Des weiteren lieferten die Recherchen wichtiges Material zu den bis heute allenfalls dem Namen nach bekannten Designer-Gruppen DREISTÄDTER und DES-IN. Designtheoretisch orientierte Analysen zeigen, daß insbesondere DES-IN als Beispiel für eine in doppelter Hinsicht „alternative“ Haltung aufgefaßt werden kann, die Vorbehalte, wie sie gemeinhin gegenüber einem vermeintlich rückwärts gerichteten „Alternativ-Design“ vorgebracht werden, zumindest in Frage stellen.

Der zweite Teil behandelt Entwicklungen seit den späten siebziger bis zum Beginn der neunziger Jahre. Er konzentriert sich auf Einzelstudien zu Designern, Designer-Gruppen oder Design-Galerien bis hin zu übergeordneten organisatorischen Netzwerken. Anhand dieser Beispiele werden die Intentionen und Vorgehensweisen veranschaulicht, mit denen die zumeist jungen Designer einen Neuanfang markieren wollten. Vorgestellt werden charakteristische Objekte oder Projekte, die be-

schrieben und gegebenenfalls miteinander verglichen werden. Auch dieser zweite Teil beschäftigt sich mit den engen Verflechtungen von Kunst und Design, die für die achtziger Jahre als bezeichnend anzusehen sind. Vorgestellt wird das Novum der Design-Produzenten-Galerie, wobei charakteristische Ausstellungskonzeptionen sowie Design-Exponate berücksichtigt werden. Dabei konnten insbesondere zu den Galerien STILBRUCH und LUX NEONLICHT Informationen recherchiert werden, die belegen, daß die Öffentlichkeit bereits Ende der siebziger Jahre mit unkonventionellen Objekten bundesdeutscher Designer konfrontiert wurde. Auch die deutschen Beiträge zur „documenta 8“ verdeutlichen, wie selbstverständlich eine Durchdringung gestalterischer und künstlerischer Ausdrucksformen in den achtziger Jahren geworden ist und zeigen, wie sich die deutschen Designer mit Vergangenheit und insbesondere dem Funktionsverständnis der Moderne auseinandersetzen. Demgegenüber konzentriert sich das letzte Kapitel auf Kontakte zwischen Avantgarde-Design und Industrie. Erstmals umfassend vorgestellt werden zwei Berliner Design-Initiativen, das BERLINER ZIMMER sowie die DESIGNWERKSTATT, die veranschaulichen, mit welchen Strategien die Designer – nachdem sie sich von den Ansprüchen des Industrie-Design gelöst hatten – ihre unkonventionellen Ideen in die Serienproduktion einbringen wollten.

Anhand dieser Beispiele will diese Arbeit die besonderen Entwicklungen des bundesdeutschen Design plastisch darstellen, um eine designhistorische und designtheoretische Genese aufzuzeigen, für die eine intensive Auseinandersetzung mit dem „eigenen“ funktionalen Erbe als besonders bezeichnend anzusehen ist.

2. Literatur- und Forschungslage

Die Designgeschichtsschreibung in Deutschland spiegelt kulturelle und insbesondere wirtschaftliche Prozesse einer prosperierenden Industriegesellschaft wider, die ihr Pendant in vorbildlichen Institutionen sucht und findet. Bis heute dominiert eine diachronische Betrachtungsweise, die eine stetig fortschreitende Entwicklung präsentiert. Produkte „Made in Germany“ nehmen dabei eine Platzhalterfunktion für die jeweilige Phase des Industrialisierungsprozesses ein, und so verfolgt der Großteil der Publikationen eine chronologisch entwickelnde Darstellung, in der sich die „Highlights“ der deutschen Designgeschichte scheinbar bruchlos aneinanderreihen. Der „Deutsche Werkbund“ und das „Bauhaus“ stehen ebenso wie die „Hochschule für Gestaltung Ulm“ für die vermeintlich typisch deutsche Gestaltungstradition der Moderne ein. Diese – so wird meist angenommen – hält unabhängig von gesellschaftlichen oder politischen Veränderungen geradlinig an funktionalistischen Gestaltungsidealen fest und orientiert sich im Dienste des allgemeinen Fortschritts unbeirrt an den fertigungstechnischen Erfordernissen und damit an den wirtschaftlichen Interessen einer prosperierenden Industrienation. Diese Sichtweise wird bis in jüngste Zeit vertreten. So publizierte beispielsweise Michael Erlhoff im Auftrag des Rats für Formgebung 1990 eine Aufsatzsammlung „Designed in Germany. Deutsches Design 1950-1990“, in der er die soziale Verantwortung als spezifische Qualität des deutschen Design verstand, die „die Formulierung von Funktionalität, Ergonomie und vom Nutzen“ ebenso „wie eine grundsätzlich gesellschaftliche und ökonomische Perspektive“ umfasse.¹

Mit ähnlichen methodischen Ansätzen widmeten sich Überblicksdarstellungen und Standardwerke vorwiegend dem Industrie- und Produkt-Design, was sich zumeist im Titel oder im Untertitel der Schriften niederschlug. Gert Selle faßte die „Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute“ als „Entwicklung der industriellen Produktkultur“ auf² und Bernhard E. Bürdek konzentrierte sich auf die „Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung“.³ Hans Wichmann hingegen betrachtete Industrial Design als „Kunst, die sich nützlich macht“⁴ und vertrat eine funktionalistische Gestaltungsauffassung, die zwischen Ästhetik und technischer Funktion vermitteln, also die beiden Antipoden „Kunst“ und „Technik“ miteinander verknüpfen will. Damit sah er es als vornehmliche Aufgabe des Designers an, eine vorbildhafte industrielle Ästhetik an einer allgemeingültigen Funktionserfüllung zu orientieren. Auch Bernd Meurer und Hartmut Vinçon legten eine umfassende Untersuchung vor, die sich zwar kritisch mit warenästhetischen Fragestellungen auseinandersetzte, jedoch „Industrielle Ästhetik“ als charakteristisch gerade für das deutsche Design begriff.⁵ Wie prägend diese Haltung war, zeigt ein Ausstellungskatalog des Deutschen Architekturmuseums, in dem Volker Fischer „Formgebung“ zwischen den beiden Antipoden „Industrie und Kunst-Stück“ gefangen sah.⁶

¹ Erlhoff, Michael: Zwischen dingfester Information und allgemeiner Interpretation. Versuch einer Ortsbestimmung des Design in der Bundesrepublik. In: ders. (Hrsg. für den RfF): Designed in Germany. Deutsches Design 1950-1990. (Kat.), München 1990, S. 9.

² Selle, Gert: Geschichte des Design in Deutschland 1870 bis heute. Entwicklung der industriellen Produktkultur. Köln 1978.

³ Bürdek, Bernhard E.: Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung. Köln 1991.

⁴ Vgl. Wichmann, Hans: Industrial design. Unikate, Serienerzeugnisse. Kunst, die sich nützlich macht. Die Neue Sammlung. Ein neuer Museumstyp des 20. Jahrhunderts. (Kat.), Köln 1985. – Schon Anfang der achtziger Jahre hatte die Firma „Agfa“ mit dem Slogan geworben: „Design ist Kunst, die sich nützlich macht“.

⁵ Meurer, Bernd / Vinçon, Hartmut: Industrielle Ästhetik. Zur Geschichte und Theorie der Gestaltung (Werkbund-Archiv; Bd. 9). Hrsg. vom Werkbund-Archiv Berlin, Giessen 1983.

⁶ Fischer, Volker (Hrsg.): Design heute. Maßstäbe: Formgebung zwischen Industrie und Kunst-Stück. (Kat.), München 1988.

Seit den späten sechziger Jahren lassen sich Methoden und Aspekte in der Designgeschichtsschreibung erkennen, bei denen die Ideen der „Neuen Linken“ eine große Rolle spielten. Hatte deutsches Design seit den fünfziger Jahren nicht zuletzt die Aufgabe, das stetig steigende Wirtschaftswachstum zu visualisieren, sprach ihm die damals junge Generation eine neue gesellschaftliche Relevanz zu. Das standardisierte Industrie-Design avancierte zum Inbegriff des kapitalistischen Wertesystems, gegen das es sich nicht nur abzugrenzen, sondern auch zu wehren galt. Dies führte zu einer Kritik an der funktionalistischen Gestaltungstradition, die Ende der sechziger Jahre ihren ersten Höhepunkt fand. Diese Auseinandersetzungen um das Für und Wider funktionaler Gestaltung waren stark von links-orientierten Ideen bestimmt, die größtenteils in Fachzeitschriften diskutiert wurden. Als wichtige Zusammenfassung der dabei gewonnenen Erkenntnisse ist Gert Selles Publikation „Ideologie und Utopie des Design“ anzusehen, in der er 1973 die historischen, sozialen und ökonomischen Zusammenhänge der Gestaltungsarbeit und deren methodische Voraussetzungen erörterte.⁷ Damit wird diese Publikation zur wichtigen designtheoretischen Positionsbestimmung. Fünf Jahre später stellte Selle in seinem bereits erwähnten Standardwerk zur „Geschichte des Design in Deutschland“ die neuen soziologischen Aspekte im Kontext von Designmethodologie und -theorie umfassend dar.⁸ Er richtete sein Interesse auf die engen Verflechtungen zwischen wirtschaftlichen und gestalterischen Aspekten und wies darauf hin, daß Gestaltung nicht losgelöst von gesellschaftspolitischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen zu begreifen sei. Eben hierin ist der eigentlich neue Ansatz nicht allein für die Designforschung, sondern für die Bewertung der „Moderne“ zu sehen, denn mit dieser Interpretation negierte Selle die vorrangig sozialpolitisch orientierten Gestaltungsüberzeugungen der „Moderne“, die mit der Hoffnung verbunden waren, mittels Gestaltung eine Gesellschaft verändern oder gar revolutionieren zu können. Selle faßte im Gegenteil die Produktformen als materialisierte Ausdrucksformen der Gesellschaft auf, weil sie für ihn Sozialisationsprozesse widerspiegeln. Dieser Aspekt erscheint mir besonders wichtig: Damit stellte er die These auf, daß Gestaltung nicht selbst menschliche Umwelt verändere, sondern vielmehr umgekehrt Umwelt und Gesellschaft enorme Auswirkungen auf die gestalterische Arbeit hätten. Er interpretierte Designgeschichte also als Produktions- und Rezeptionsgeschichte, bei der die äußere Erscheinungsform der Produkte ihre kulturgeschichtlichen und soziologischen Entstehungszusammenhänge ausdrückt. Selles Verdienst ist es demnach, soziologisch und gesellschaftskritisch orientierte Theorien für das Verständnis des modernen Design nutzbar gemacht zu haben. Dennoch richtete sich sein Interesse ausschließlich auf die Darstellung der Massenproduktkultur, während er individuelle Designkonzepte ignorierte, die sich Ende der siebziger Jahre bereits manifestierten. Dies verdeutlicht die ebenfalls 1978 erschienene Publikation „Geschichte des Industrial Design“ von Herbert Lindinger und Claus-Henning Huchthausen.⁹ Zwar konzentrierten sich auch diese beiden Autoren auf das bislang favorisierte Industrie-Design; darüber hinaus wiesen sie aber auf Widersprüche hin, die sich aus den Wünschen der Überflußgesellschaft und den Verweigerungsstrategien der APO- und Alternativbewegung ergaben. Obwohl sie damals noch keine deutlichen Konturen einer neuen Designkultur feststellen konnten, prognostizierten sie doch ganz richtig, anstelle von „Schlichtheit und Einfachheit“ werde zukünftig nunmehr „Artikulation“ und anstelle der „Einheitlichkeit“ eher „Vielfalt“ stehen.¹⁰

⁷ Selle, Gert: Ideologie und Utopie des Design. Zur gesellschaftlichen Theorie der industriellen Formgebung. Köln 1973.

⁸ Selle (1978).

⁹ Lindinger, Herbert / Huchthausen, Claus-Henning: Die Geschichte des Industrial Design. Die Entwicklung des Design in Deutschland von 1850 bis 1975 an exemplarischen Beispielen. Hrsg. vom IDZ Berlin, Berlin 1978.

¹⁰ Ebenda, S. 33.

Tatsächlich etablierten sich in den achtziger Jahren neue Darstellungsformen, die auf „Artikulation“ und „Vielfalt“ setzten. Entwickelt wurden Ausstellungskonzepte, die durch eine Inszenierung ungewöhnlicher Objektwelten auf ein Ausstellungserlebnis und auf eine Unterhaltung des Publikums zielten. Das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe richtete beispielsweise 1982 die Ausstellung „Möbel perdu“ aus, die sich bewusst gegen den „Schöner-Wohnen-Geschmack“ wandte. Der dazugehörige Katalog stellte die Designgegenstände den subjektiven Statements der Designer kommentarlos gegenüber¹¹ und führte eine extrem autorenbezogene Sprache vor, die dem Rezipienten Arbeit abverlangt, ihn aber dadurch an der Herstellung von Bedeutungen beteiligen wollte. Mit diesen Beiträgen war also weniger ein wissenschaftlicher Diskurs angestrebt, vielmehr entsprachen sie dem assoziativen Gehalt der Gegenstände. Diesem Konzept folgten in den nächsten Jahren vergleichbare Projekte zum Thema „Design als Gegenstand“¹², „Gefühlscollagen“¹³ oder „Design Dasein“,¹⁴ wenngleich neben den Designern selbst auch zunehmend einzelne Wissenschaftler zu Wort kamen. Aus heutiger Sicht stellen diese Kataloge authentische Primärquellen zum Neuen Design dar.

Dieser subjektiven Darstellungsmethode schlossen sich seit Mitte der achtziger Jahre verstärkt Wissenschaftler an, die sich der Popularisierung des Neuen Design verschrieben. Vor allem designambitionierte Kunst- oder Architekturhistoriker bemühten sich um eine Dokumentation und Einschätzung der aktuellen Entwicklungen. Beispielsweise eröffnete Albrecht Bangert mit seinem 1985 gegründeten „Bangert-Verlag“ ein Forum speziell für die neuen Designentwicklungen.¹⁵ Hervorhebenswert ist dabei die reich bebilderte Publikation „Design der 80er Jahre“, die Bangert zusammen mit Karl Armer erarbeitete.¹⁶ Dabei zielten die beiden Autoren erklärtermaßen auf eine Stilgeschichte des Jahrzehnts, die anhand der Gegenstände zwar einen Eindruck gab, jedoch wenig Rückschlüsse auf die intendierten Inhalte zuließ. Besonders der Berliner Architektur- und Designhistoriker Christian Borngräber, der sich seit Mitte der achtziger Jahre für das „Neue deutsche Design“ begeisterte, avancierte zum spiritus rector und theoretischen Verfechter der neuen Designauffassung. Borngräber, der sich bereits als Autor, Filme- und Ausstellungsmacher einen Namen gemacht hatte,¹⁷ beließ es aber nicht bei zahlreichen theoretischen Erörterungen im publizistischen Bereich,¹⁸ sondern präsentierte die

¹¹ Selbst die Einleitungstexte besitzen manifestartigen Charakter; vgl. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hrsg.): Möbel perdu – Schöneres Wohnen. (Kat.), Hamburg 1982.

¹² Baacke, Rolf-Peter / Brandes, Uta / Erlhoff, Michael: Design als Gegenstand. Der neue Glanz der Dinge. Berlin 1983.

¹³ Albus, Volker / Feith, Michel / Lecatsa, Rouli [u.a.] (Hrsg.): Gefühlscollagen. Wohnen von Sinnen. (Kat.), Köln 1986.

¹⁴ Darius, Veronika / Jockel, Nils: Design Dasein. Ausgewählte Objekte zum Sitzen, Stellen und Leben. (Kat.), Hamburg 1987.

¹⁵ Zu den regelmäßigen Publikationen des „Bangert-Verlags“, der sich dem postmodernen Design verschrieb, gehören die deutsche Ausgabe des „Internationalen Design-Jahrbuchs“ ebenso wie die Zeitschrift *TERRAZZO*.

¹⁶ Bangert, Albrecht / Armer, Karl: Design der 80er Jahre. Die Stilgeschichte eines Jahrzehnts. München o.J. [1990].

¹⁷ Nachdem sich im Verlauf der siebziger Jahre eine Annäherung an das Design der fünfziger Jahre angekündigt hatte, bündelte Borngräber mit seiner Publikation „Stil novo“ diese Entwicklung; vgl. exemplarisch: Selle, Gert: Ein neuer Beginn? Das Design der fünfziger Jahre in Deutschland. Die Weiterentwicklung der Massenproduktkultur nach dem Zweiten Weltkrieg. In: form (Seeheim), Nr. 82 - II - 1978, S. 11-18. – 1981 setzte sich Borngräber mit der Kunst und der Raumkunst in den fünfziger Jahren auseinander und drehte für den WDR den Film „Stromlinie und rechter Winkel. Kunst und Design in den 50er Jahren“. 1983 war Borngräber an der Ausstellung „Grauzonen – Farbwelten. Kunst und Kultur 1945-1955“ beteiligt. Parallel dazu widmete er sich der akademischen Architektur sozialistischer Staaten und erstellte 1981 ebenfalls für den WDR den Film „Stalinallee und Hansaviertel“. – Vgl. Borngräber, Christian: Stil novo. Design in den 50er Jahren. Phantasie und Phantastik. Frankfurt a.M. 1976; ders.: Die Fünfzigerjahre. In: Gsöllpointner, Helmuth (Hrsg.): Design ist unsichtbar. (Kat.), Linz 1981, S. 217-240; ders.: Bruchstücke: Westdeutsches Nachkriegsdesign 1945-1955. In: Schutz, Bernhard (Hrsg.): Grauzonen – Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945-1955. (Kat.), Berlin 1983, S. 127-174; ders. / Schultze-Ronhoff, Chika: Stromlinie und rechter Winkel. Kunst und Design in den 50er Jahren. Ein Fernsehfilm des WDR. Köln 1981; ders.: Stalinallee und Hansaviertel. Ein Fernsehfilm des WDR. Köln 1981.

¹⁸ Borngräber wurde zweimal gebeten, das *Kunstforum International* zum „Neuen Design“ in der BRD herauszugeben. Zum Jahreswechsel 1985/86 konzipierte er den Band „Möbel, Mode, Kunst und Kunstgewerbe. Das deutsche Avantgarde-Design“, und 1989 veröffentlichte er den Band „Deutsche Möbel. Unikate, Prototypen, Kleinserien“; vgl. Borngräber, Christian (Hrsg.):

neue Objektwelt auch auf medialer Ebene, etwa in der Fernsehsendung „Aufbruch zum Durchbruch“.¹⁹ Sie brachte das Neue Design ins Bewußtsein der breiten Öffentlichkeit und trug zu einer starken Popularisierung bei.

Trotz dieser engagierten Unterstützung einzelner Wissenschaftler und Publizisten lehnte das Gros der Fachwelt das Neue Design strikt ab oder ignorierte es. Es fiel offenbar schwer, ein Designverständnis nachzuvollziehen, das sich mit einer unpolitischen und subjektiven Haltung soziologischen oder gesellschafts- und konsumkritischen Theorien entzog. Ein Teil der Forschung verweigerte eine Auseinandersetzung mit dem Argument, es handle sich lediglich um eine modische und damit kurzlebige Strömung. Daneben gab es aber durchaus Ansätze, sich mit postmodernen Entwicklungen zu beschäftigen. Zum einen wurde die soziologisch orientierte Designtheorie weitergeführt, wobei sich „links-orientierte“ Designtheoretiker auch mit dem Neuen Design auseinandersetzten, dem sie jedoch lediglich oberflächliche Qualitäten bescheinigten. In erster Linie warfen sie dem Neuen Design vor, es sei wieder bei demselben symbolischen Mehrwert angekommen, den man mit der „Kritik der Warenästhetik“²⁰ bekämpft habe. Meurer und Vinçon verstanden post- oder nachmodernes Design als gestalterischen Eskapismus, der zwar versuche, sich gegen die Vergangenheit abzusetzen, jedoch den Anspruch auf kritische Reflektion aufgegeben habe. Postmodernen Designern lasteten sie an, sich nicht wirklich gegen die Produktions- und Lebensverhältnisse aufzulehnen, sondern deren Unmenschlichkeit lediglich als Formsache zu kritisieren.²¹ Auch Chup Friemert bemängelte 1983 eine neuerliche „Artifizierung“ im Design und diagnostizierte für die aktuelle Lage einen populär-ästhetischen Prozeß, der sich gegen Expertengeschmack, „Elementarästhetik“ und Arbeitsteilung wende. Mit diesen Entwicklungen sei die uralte Streitfrage wieder aufgelebt, ob Design eine wissenschaftliche oder eine künstlerische Disziplin sei. Dabei seien sich die künstlerisch Orientierten zumindest in der Negation der Rationalität und des Funktionalismus einig.²²

Zudem wurden kontrastierende Vergleiche angestellt, die sich einer differenzierten Analyse entzogen. Für die Designentwicklung der siebziger Jahre wurde eine ergonomisch orientierte und vielfältig variierbare Arbeitsplatzgestaltung oder die Erfüllung komplexer Planungs- und Gestaltungsaufgaben etwa in der Automobilindustrie gegen das „Alternativ-Design“ gesetzt.²³ Dem Design der achtziger Jahre hingegen näherte sich Selle, indem er italienisches und bundesdeutsches Design verglich. Dabei vertrat er die Meinung, das italienische Möbel-Design habe für das Neue Design in der Bundesrepublik die klare Auslöserfunktion übernommen, womit er einen Anspruch auf Neuheit ebenso wie auf Eigenständigkeit negierte. Gleichzeitig räumte er jedoch West-Berlin eine Sonderstellung ein, da sich die Gestalter hier von den italienischen Vorbildern frei gearbeitet hätten. Abschließend stellte Selle fest, sowohl Westdeutsche als auch Westberliner Gruppen und einzelne „Gesamtkunstgewerber“ hätten sich die Übergänge, die es im italienischen Möbel-Design bis 1981 gegeben habe, gespart,

Das Deutsche Avantgarde-Design. Möbel, Mode, Kunst und Kunstgewerbe, Kunstforum International (Köln), Bd. 82, 1985/86; ders.: Deutsche Möbel. Unikate, Prototypen, Kleinserien. Kunstforum International (Köln), Bd. 99, 1989.

¹⁹Borngräber, Christian: Aufbruch zum Durchbruch – Eine Schau zum Neuen deutschen Design. Ein Fernsehfilm des WDR Köln [Idee und Moderation Christian Borngräber, Regie: Bob Rooyens; Redaktion: Wibke von Bonin], Sendedatum: 04.02.1986. – Hier waren 14 Designer aus Berlin, Düsseldorf und Hamburg mit ihren Objekten sowie zwei Musikgruppen vertreten.

²⁰ Vgl. Haug, Wolfgang Fritz: Kritik der Warenästhetik. Frankfurt a.M. 1971.

²¹ Meurer / Vinçon (1983), S. 200.

²² Vgl. Friemert, Chup: Zur Theorie und aktuellen Lage. In: ders.: Drei Vorlesungen zum Design. Hrsg. von der Presse- und Informationsstelle der Hochschule der Künste Berlin im Auftr. des Präsidenten der HdK Berlin (HdK-Materialien 4/83), Berlin 1983, S. 27-34.

²³ Vgl. Lindinger / Huchthausen (1978).

„um sich gleich an die Spitze des Protestes gegen alle gültigen Design-Normen zu setzen.“²⁴ Mit derartigen Widersprüchen gelang es ihm letztlich kaum, das beschriebene Abhängigkeitsverhältnis zu belegen. Dennoch erfreute sich Selles Darstellung einer großen Akzeptanz. So interpretierte etwa Gwendolyn Ristant²⁵ das bundesdeutsche Design der achtziger Jahre als eigenständige Bewegung, wengleich auch sie – Selle folgend – die Wurzeln in Italien sah.²⁶

Daneben etablierten sich allgemeine Stilbezeichnungen. Für die siebziger Jahre wurde schlagwortartig eine Vorliebe für das „Alternativ-Design“ proklamiert.²⁷ 1983 wurde anlässlich einer Ausstellung der Gruppe KUNSTFLUG die Stilbezeichnung „Neues deutsches Design“ gefunden, die sich im Verlauf der achtziger Jahre durchsetzte.²⁸ Zuerst widmeten sich deutsche Wissenschaftler im Ausland diesem „typisch deutschen“ Phänomen. So beschäftigte sich Sybille Bauer 1987 in ihrer Dissertation am Londoner Royal College of Art mit „New German Design“²⁹ und stellte in äußerst knapper Form verschiedene bundesdeutsche Gruppierungen sowie die österreichische Gruppe BRAND vor, interpretierte „New German Design“ also mehr allgemein als Charakteristikum des deutschsprachigen Kulturraumes. In seiner Dissertation „Fantasie und Härte. Das `Neue deutsche Design´ der achtziger Jahre“ legte Thomas Hauffe dann in den neunziger Jahren eine deutlich differenziertere Gesamtbewertung der neuen Designtendenzen in der Bundesrepublik vor.³⁰ Indem er sich intensiv mit Konzepten, Formen, Materialien und Inspirationsquellen des „Neuen deutschen Design“ auseinandersetzte, erarbeitet er zwar wichtige thematische Schwerpunkte. Doch obwohl er in seiner Untersuchung zu dem Schluß kam, daß es nicht haltbar sei vom „Neuen deutschen Design“ als einem Stil zu sprechen, verfestigte der Titel seiner Publikation die summarische Stilbezeichnung.³¹

In den neunziger Jahren setzten sich schließlich Ansätze durch, die eingangs beschriebene lineare Geschichtsschreibung zu verabschieden. Die normative Kraft der Tradition wurde nicht nur als brüchig erkannt, sondern auch anerkannt. Dementsprechend hob Selle in der jüngsten Ausgabe seiner Designgeschichte einen neuen Subjektivismus im deutschen Interior-Design hervor, der eine neue Sensibilität in der Rezeption erfordere.³² Noch deutlicher verzichtete Bürdek auf eine konsequent lineare Darstellungsweise, indem er einzelne designtheoretische, aber auch praktische Aspekte betonte. Vor allem widmete er sich grundlegenden designmethodologischen Fragestellungen, so daß die Bedeutung dieser Publikation als umfassendes Kompendium kaum zu überschätzen ist. Daneben sind erste vorsichtige Versuche einer jüngeren Generation zu verzeichnen, sich mit größeren historischen Zusammenhängen zu beschäftigen. Hierzu sei auf die Abschlußarbeit von Ruth Pinzger zur deutschen Designgeschichte seit der Nachkriegszeit verwiesen, die 1994/95 an der Architekturfakultät der

²⁴ Selle, Gert: Design-Geschichte in Deutschland. Produktkultur als Entwurf und Erfahrung. Köln 1987, S. 285.

²⁵ Hinter dem Pseudonym Gwendolyn Ristant verbarg sich Uta Brandes; vgl. Brandes, Uta: Design ist keine Kunst. Kulturelle und technologische Implikationen der Formgebung. Regensburg 1998.

²⁶ Ristant, Gwendolyn [= Uta Brandes]: Aufbruch zu neuen Dimensionen. In: Erlhoff (1990), S. 192.

²⁷ Vgl. Busch, Bernd: Orientierungsversuche – die Siebziger Jahre. In: Busch, Bernd / Leuschel, Karl Stefan / Oehlke, Horst: Design-Entwicklungen in Deutschland. Bonn 1992, S. 37-52.

²⁸ Treppengalerie Krefeld (Hrsg.): Kunstflug. Neues deutsches Design. (Kat.), Krefeld 1983.

²⁹ Bauer, Sybille: New German Design. [Masch.-schr.] Dissertation Royal College of Art, Industrial Design. London 1987.

³⁰ Hauffe, Thomas: Fantasie und Härte. Das „Neue deutsche Design“ der achtziger Jahre (Werkbund-Archiv Bd. 21). Giessen 1994.

³¹ Ebenda, S. 114.

³² Selle, Gert: Geschichte des Design in Deutschland. 4. Aufl., Frankfurt / New York 1994, S. 321-322.

Università degli Studi di Fierenza eingereicht wurde.³³ Dieser Blick aus dem Ausland auf die bundesdeutsche Designentwicklung bedingte grundlegende Ausführungen zu den gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen, in die Pinzger die wichtigsten Institutionen und Designer-Gruppen kurz einbettete.

In der Bundesrepublik dagegen wurde in den neunziger Jahren rückblickend vor allem das Design der achtziger Jahre dokumentiert. Als Protagonisten des Neuen Design legten Volker Albus und Christian Borngräber 1992 mit der „Design-Bilanz“ die bislang einzige Quellensammlung zum „Neuen deutschen Design“ vor.³⁴ Daneben dokumentierten die Ausstellungskataloge „Markierungen“ und „Rude ma sincero“ das Geleistete.³⁵ Einen historischen Abschnitt markierte der 1995 erschienene Ausstellungskatalog „13 nach Memphis“, der eine kritische Bewertung der vergangenen dreizehn Jahre versuchte, indem aus dem internationalen Spektrum dreizehn Protagonisten eines neuen Designverständnisses ausgewählt wurden, die jedoch aufgrund ihrer jeweiligen Biografie und unterschiedlicher Sozialisationen nicht auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen waren.³⁶ Auch eine Ausstellung im Vitra Design-Museum versammelte unter dem Titel „bewußt, einfach“ charakteristische Möbelobjekte der achtziger und neunziger Jahre. Der Katalog interpretierte die verschiedensten Design-Objekte dieser Zeit übergreifend als „Entstehen einer alternativen Produktkultur“, wobei die Ausstellungsmacher nun dieselben Protagonisten, die in den achtziger Jahren als „wilde“ Vertreter des deutschen Design galten, einer „bewußten Einfachheit“ zuordneten.³⁷

Abgesehen von Selle, dessen Standardwerk zur deutschen Designgeschichte in modifizierter Form inzwischen seine vierte Auflage erreicht hat,³⁸ zeichnet sich die aktuelle Forschungs- und Literaturlage also durch eine deutliche Zurückhaltung aus, sich mit der jüngeren und jüngsten Designgeschichte in einem größeren historischen Zusammenhang auseinanderzusetzen. Diese Forschungslücke will die vorliegende Arbeit schließen, indem sie designhistorische und designtheoretische Entwicklungen seit den sechziger Jahren an exemplarischen Beispielen untersucht, um diejenigen Prozesse darlegen zu können, die in der Bundesrepublik zu einer veränderten, „postmodernen“ Haltung im Design geführt haben. Dabei wird nicht nur der Frage nachzugehen sein, welche neuen Charakteristika sich ausgebildet haben, sondern auch, auf welche bereits geleisteten Vorgaben das Neue Design aufbauen konnte.

³³ Pinzger, Ruth: Theorie, Geschichte und Kritik des Deutschen Design, von der Nachkriegszeit bis in die neunziger Jahre. [Masch.-schr.] Abschlussarbeit Università degli Studi di Fierenza, Facoltà di Architettura. Florenz 1994/95.

³⁴ Albus, Volker / Borngräber, Christian: Design-Bilanz. Neues deutsches Design der 80er Jahre in Objekten, Bildern, Daten und Texten (DuMont Dokumente). Köln 1992.

³⁵ Galerie Herbert Jakob Weinand (Hrsg.): Markierungen. Möbel und Kunststücke aus Berlin 1983-1990. (Kat.), Berlin 1991; Albus, Volker / Schepers, Wolfgang: Rude, ma sincero. Nuovo design tedesco. Hrsg. vom Goethe-Institut Milano, Mailand 1991.

³⁶ Albus, Volker / Fischer, Volker: 13 nach Memphis. Design zwischen Askese und Sinnlichkeit. (Hrsg. im Auftr. des Dezernats für Kultur und Freizeit der Stadt Frankfurt am Main vom Museum für Kunsthandwerk), München / New York 1995.

³⁷ Albus, Volker / Bach, Markus / Wall, Monika: bewußt, einfach. Das Entstehen einer alternativen Produktkultur. (Kat.), Karlsruhe 1998.

³⁸ 1997 erschien die vierte Auflage als Studienausgabe; vgl. Selle, Gert: Geschichte des Design in Deutschland, Studienausgabe, Frankfurt a.M. / New York 1997.

TEIL I DESIGNTHEORETISCHE UND KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNGEN DER SECHZIGER UND SIEBZIGER JAHRE

3. Ratio versus Emotio: Die Auseinandersetzungen um das Für und Wider funktionaler Gestaltung

Die weitgehend von Studenten getragene Protestbewegung hinterfragte in den sechziger Jahren gesellschaftliche Normen. Im Zuge der Politisierung der Wissenschaften standen nun Fragen nach gesellschaftlicher Verantwortlichkeit und sozialem Nutzen im Vordergrund. Dementsprechend wurden Alltags- und Lebensformen stärker als bisher berücksichtigt, wobei Gestaltung eine starke politische Dimension zukam, die das Designverständnis entscheidend beeinflusste. Immer deutlicher manifestierte sich eine veränderte Designauffassung, die mehr und mehr als Abgrenzung gegenüber der konsumorientierten Warenwelt verstanden wurde.

Im Kontext der zunehmenden Gesellschaftskritik wuchs auch die Kritik an funktionaler Gestaltungspraxis. Ernst Bloch und Theodor W. Adorno nahmen Mitte der sechziger Jahre ihre Unzufriedenheit am deutschen Wiederaufbaustil zum Anlaß für eine massive Funktionalismus-Kritik. Wie groß der Unmut in dieser Zeit war, verdeutlicht zudem Alexander Mitscherlichs Publikation „Die Unwirtlichkeit unserer Städte“, mit der er 1965 erklärtermaßen zum „Unfrieden“ anstiften wollte.³⁹ Hier lieferte der Psychoanalytiker einen wichtige Impuls, indem er „Stadt“ als Psychotop betrachtete und den funktionalen Massenwohnungsbau ebenso wie die zunehmende Monotonisierung bundesdeutscher Städte als depressive Elemente beschrieb, die an den emotionalen Grundbedürfnissen der Menschen vorbei zielten und Langeweile und Gereiztheit erzeugten.⁴⁰

Die Kritik bezog sich vorrangig auf die Erscheinungsformen spätfunktionaler Architektur, die als Materialisation spätkapitalistischer Machtstrukturen verstanden und abgelehnt wurde. Dabei stellte die These das Hauptargument dar, daß Architektur als gebaute menschliche Lebensumwelt unmittelbar auf das soziale Wohlbefinden einwirke und somit als direkter Indikator für Mißverhältnisse diene. Dementsprechend kam die eigentliche Vordenkerrolle bei der Modifizierung tradierter Gestaltungsvorstellungen bislang weniger Gestaltern oder Designtheoretikern als vielmehr der sozialpsychologisch und soziologisch orientierten Architekturkritik zu.⁴¹ Diese Interpretation legte bislang die Schlußfolgerung nahe, Design habe mit einiger Verspätung die Argumente aus dem Architekturbereich lediglich rezipiert und auf die eigenen gestalterischen Belange bezogen.

³⁹ Mitscherlich, Alexander: Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden, Frankfurt a.M. 1965. – Wie groß der Einfluß dieser Publikation einzuschätzen ist, zeigt die Tatsache, daß mit der 11. Auflage 1972 bereits 144.000 Exemplare verkauft worden waren.

⁴⁰ Zur Funktionalismus-Kritik, die sich an Mitscherlich orientierte, vgl. bes. Berndt, Heide / Lorenzer, Alfred / Horn, Klaus: Architektur als Ideologie. Frankfurt a.M. 1968.

⁴¹ Vgl. Bürdek (1991), S. 56-57.

Die folgenden Kapitel relativieren diese Haltung, indem sie zeigen, daß seit Mitte der sechziger Jahre auch im Designbereich Kritik an funktionaler Gestaltung geübt wurde, die sich bis hin zu einer Funktionalismus-Diskussion im Design steigerte. Entgegen bisheriger Herangehensweisen liegt das Hauptaugenmerk dabei weniger auf gesellschaftspolitischen oder designhistorischen Aspekten. Vielmehr interessieren im folgenden designtheoretische Aspekte, die inhaltliche Veränderungen genauer verdeutlichen. Obwohl den Auseinandersetzungen um die Ulmer Hochschule für Gestaltung und deren Schließung 1968 aus designhistorischer Sicht größte Wichtigkeit zuzuschreiben ist, werden diese Aspekte zugunsten designtheoretischer Fragestellungen vernachlässigt. Gezeigt wird, daß sich die Ulmer Gestaltungstheorie keineswegs in einem „rechten Winkel von Ulm“⁴² erschöpfte, sondern daß eine semantisch ausgerichtete Theorie als Grundlage für die Modifikation und Erweiterung funktionaler Designtheorie diene.

3.1. Kritik und Krisen: Verbote der Funktionalismus-Diskussion seit der Mitte der sechziger Jahre

Die Designforschung legte bisher das Einsetzen einer „pragmatischen Designdiskussion“ auf das Jahr 1968 fest, ohne der vorangegangenen Funktionalismus-Kritik eingehend Beachtung zu schenken. Sie adaptierte also weitgehend die gesellschaftspolitische Zäsur des Jahres 1968 und projizierte sie auf die designhistorische Entwicklung. Dabei wurden die links-orientierte Studentenrevolte und die Schließung der Ulmer HfG ebenso wie die vehemente Funktionalismus-Kritik als symptomatisch für den Bruch mit der Vergangenheit verstanden.⁴³

Doch gerade im Vorfeld der Funktionalismus-Diskussion fanden Auseinandersetzungen um eine mögliche Rehabilitierung des Ornaments in der Gestaltungsarbeit statt, die im folgenden dargestellt werden. Sie sind als Verbote der Funktionalismus-Diskussion zu verstehen, da eine zunehmende Akzeptanz des Ornaments zwangsläufig eine Relativierung der tradierten funktionalen Gestaltungsauffassung beinhaltet. Nuancierte Bewertungsveränderungen in Bezug auf das Ornament verdeutlichen also gestaltungstheoretische Veränderungen, und so stellt die „Ornamentfrage“ einen Indikator mit geradezu seismografischen Qualitäten dar.

Vorbereitet wurde eine Auseinandersetzung mit diesem brisanten Thema bereits in den fünfziger Jahren. In seiner Publikation „Das Prinzip Hoffnung“ kritisierte Bloch funktionalistische Gestaltung und brachte sie mit der „Ornamentfrage“ in Verbindung:

„Seit über einer Generation steht [...] dieses Stahlmöbel-, Betonkuben-, Flachdach-Wesen geschichtslos da, hochmodern und langweilig, scheinbar kühn und echt trivial, voll Haß gegen die Floskel angeblich jeden Ornaments und doch mehr im Schema festgerannt als je eine Stilkopie im schlimmen neunzehnten Jahrhundert.“⁴⁴

⁴² Diese inzwischen gebräuchlich gewordene Formulierung zur Umschreibung der Ulmer Gestaltungstheorie bezieht sich auf: Rübenach, Bernhard: Der rechte Winkel von Ulm. Ein Bericht über die Hochschule für Gestaltung 1958/59. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Bernd Meurer, Darmstadt 1987.

⁴³ Vgl. Selle (1994), S. 306.

⁴⁴ Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. Bd. 2, Frankfurt a.M. 1959, S. 860.

Er forderte ein inhaltsreiches „organisches Ornament“, das nach der Überwindung des Funktionalismus nicht aus historischen Vorbildern, sondern aus neuen Gesellschaftsbedingungen entstehen sollte:

„Wenn die Bedingungen zur Ordnung der Freiheit nicht mehr partial sind, wird der Weg endlich wieder offen zur Einheit von physischer Konstruktion und organischem Ornament, zum Geschenk des Ornaments.“⁴⁵

Auf der Berliner Werkbund-Tagung „Bildung durch Gestalt“, die vom 22. bis 24. Oktober 1965 stattfand, erneuerte Bloch seine funktionalismuskritischen Thesen. In seinem Vortrag „Bildung, Ingenieurform, Ornament“ plädierte er für ein neues Ornament und wies auf den Widerspruch zwischen „ornamental verödeter“ Architektur und dem Hang zum Expressiven in der Kunst hin. Er forderte eine Annäherung der Architektur an die Kunst, ein „malerisch-plastisch-architektonisches Bilden“, das sich der Phantasie und dem Ornament nicht länger verschließen dürfe.⁴⁶ Während Bloch diese Überlegungen als Forderungen an die Zukunft verstand, ging Adorno dagegen in seinem Vortrag „Funktionalismus heute“ von einer bereits existierenden ornamentalen Bewegung aus, die auch die praktische Gestaltungsarbeit betreffe.⁴⁷ Daraus folgte er: „Was gestern funktional war, kann zum Gegenteil werden.“ Für Adorno verdeutlichte die Hinwendung zum Ornament gleichzeitig „Kritik an dem, was seinen funktionalen und symbolischen Sinn verloren hat.“⁴⁸

Die folgenden Kapitel stellen anhand konkreter Beispiele diejenigen designtheoretischen Positionen vor, die sich seit den sechziger Jahren von tradierten Gestaltungsvorstellungen lösten. Dabei stehen die Auseinandersetzungen um das Ornament im Zentrum des Interesses.

3.1.1. „ornament ohne ornament?“ Züricher Thesen für eine neue Gestaltungstheorie – Ornament im Industrie-Design

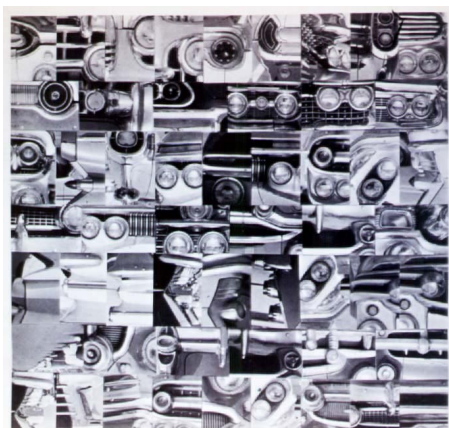


Abbildung 1: „Autolichter“

Das Züricher Kunstgewerbemuseum zeigte 1965 die Ausstellung „ornament ohne ornament?“⁴⁹, die unter mehreren Gesichtspunkten von Bedeutung ist. Sie selbst nahm die Ornamentthematik zum Anlaß, um Anstoß an der Gestaltungsauffassung der klassischen Moderne zu nehmen, die bis dato Funktionalität mit Schmucklosigkeit gleichgesetzt hatte. Diese funktionalismuskritischen Impulse wurden in der Folge auch in der Bundesrepublik rezipiert und diskutiert (vgl. Kap. 3.1.2. und 3.1.3.) und lassen damit Rückschlüsse auf die unterschiedlichen designtheoretischen Positionen zu.

⁴⁵ Ebenda, S. 872.

⁴⁶ Bloch, Ernst: Bildung, Ingenieurform, Ornament. In: werk und zeit (Frankfurt a.M.), Jg. 15, Nov./Dez 1965, H. 11/12, S. 2-3.

⁴⁷ Grundlage seiner Argumentation bildete die These, daß Kunst und Gestaltung nicht als Gegensatz verstanden werden dürften. Eine Trennung basiere auf der Vorstellung, reine Zweckmäßigkeit sei das Gegenteil des Ästhetischen. Von dieser Prämisse ausgehend, kommt er zu dem Schluß: „Selbst die reinsten Zweckformen zehren von Vorstellungen wie der formalen Durchsichtigkeit und Faßlichkeit, die aus künstlerischen Erfahrungen stammen; keine Form ist gänzlich aus ihrem Zweck geschöpft.“ Zit. n. Adorno, Theodor W.: Ohne Leitbild. Parva Aesthetika. Frankfurt a.M. 1967, S. 108.

⁴⁸ Zit. n. ebenda, S. 105-106. – Zu Adornos Vortrag auf der Werkbund-Tagung vgl. zudem: Bericht über den Vortrag von Theodor W. Adorno „Zum Problem des Funktionalismus heute“. In: werk und zeit (Frankfurt a.M.), Jg. 14, Nov./Dez. 1965, H. 11/12, S 4-5; 11.

⁴⁹ Kunstgewerbemuseum Zürich (Hrsg.): ornament ohne ornament? 5 Bde., (Kat.), Zürich 1965.

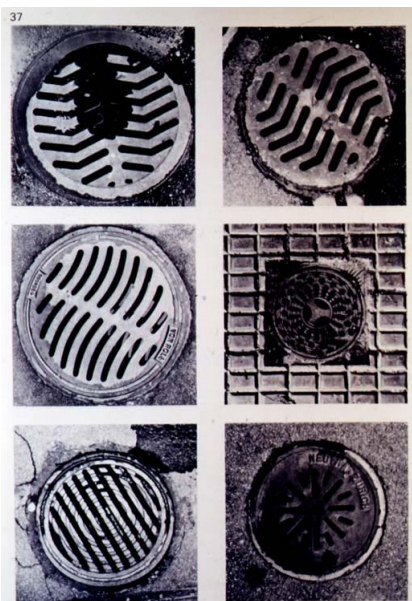


Abbildung 2: „Kanalisationsdeckel“

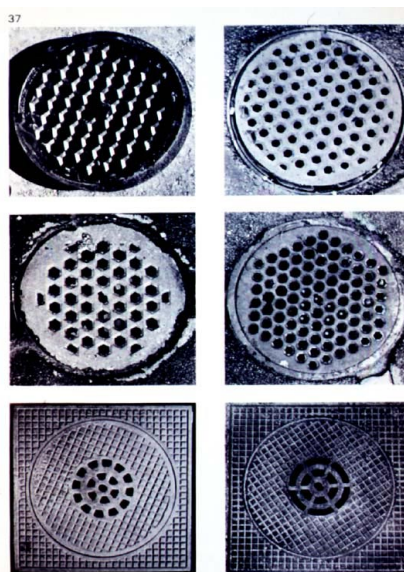


Abbildung 3: „Kanalisationsdeckel“

Die Ausstellung konfrontierte die Besucher mit zahlreichen Beispielen aus ihrem Alltagsleben. Die Abbildungen im fünf-bändigen Katalog zeigten Collagen aus den unterschiedlichsten Lebensbereichen, beispielsweise Fahrzeugdetails, verchromte Stoßstangen, Scheinwerfer, Rücklichter oder verschiedene Kanalisationsdeckel in unterschiedlichen Formen (vgl. Abb. 1-3).⁵⁰

Zu sehen waren immer Funktionsgruppen, die sich durch eine große ornamentale Formenvielfalt auszeichnen. Mit ihnen führten die Ausstellungsmacher die allgegenwärtige Präsenz des Ornamentalen vor Augen.

Sie machten aber nicht nur auf einen großen Ornamentschatz in der zeitgenössischen Gestaltung im allgemeinen aufmerksam; vielmehr zeigten die Collagen einen schier unerschöpflichen Ornamentreichtum im Industrie-Design und verdeutlichten somit, daß auch industriell hergestellte Massenware eine Ornamentik besitzt. Damit widerlegten die Ausstellungsmacher die Maxime funktionalistischer Gestaltungstheorie, die sich auf Formabstraktion und Ornamentlosigkeit gerade im Industrie-Design gestützt hatte.

Die Texte im Katalog belegen diese These. Verschiedene Autoren thematisierten hier das industriell hergestellte Ornament. Mark Buchmann etwa konstatierte, das „Ornament“ sei lediglich in „Struktur“ umbenannt worden, jedoch noch immer wesentlicher Bestandteil moderner Gestaltung. Diese Behauptung führte ihn zur Frage, ob es nicht an der Zeit wäre, über ein mögliches Scheitern des funktionalistischen Gestaltungsverständnisses nachzudenken:

„Müssen wir nicht angesichts einer modernen Reaktivierung des Ornamentalen das innere Defizit eingestehen? Oder können wir uns noch hinter das Wort Struktur retten? Oder ist vielleicht eine Revision übernommener Maximen aus den 20er Jahren fällig?“⁵¹

Zur Klärung dieser Frage führte er weitere prägnante Beispiele aus dem Alltagsleben an. Mittels Gummischuhsohlenprofilen (vgl. Abb. 4 und 5) zeigte er, daß beim Gestaltungsprozeß neben rein praktischer Funktionserfüllung wie der Isolierung gegen Kälte und Feuchtigkeit auch andere Überlegungen eine Rolle spielen:

⁵⁰ Interessanterweise hatte dieses „Kanaldeckelbeispiel“ einen künstlerischen Vorläufer. Timm Ulrichs präsentierte im Rahmen des „1. Internationalen Gag-Festivals“ bereits 1964 verschiedene Kanaldeckel als Kunstwerke im Haus am Lützowplatz in Berlin; vgl. Kunsthalle Nürnberg am Marienort (Hrsg.): Das Ding als Objekt. Europäische Objektkunst des 20. Jahrhunderts. (Kat.), Nürnberg 1970.

⁵¹ [Buchmann, Mark]: Zum Thema. In: Kunstgewerbemuseum Zürich (1965), S. 2.

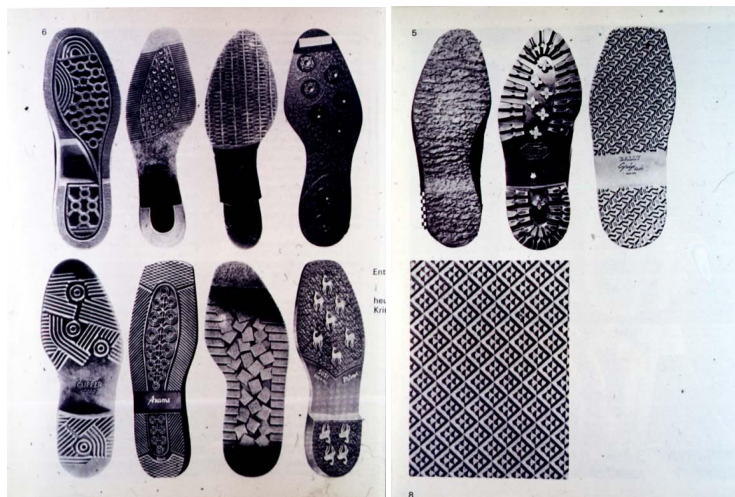


Abbildung 4: „Winziger Ausschnitt aus dem heutigen Angebot“

Abbildung 5: „Entwicklung der Gummischuhsohle“

„Die Forderung nach besserem Gleitschutz förderte offensichtlich eine Produktionsentwicklung, in deren Verlauf immer neue Gummisohlen Verwendung fanden und an deren Ende wir einen kaum noch überblickbaren Reichtum ornamenter Sohlenprofile gegenüberstehen. (Die Kriminalpolizei Zürich verfügt über eine Sammlung von ca. 3500 verschiedenen Profilen!)“⁵²

Buchmann vertrat die Meinung, dieser Reichtum an Profilen gehe „weit über die Erfüllung praktischer Funktion hinaus, indem er ästhetische Bedürfnisse reizt und befriedigt.“⁵³ Er konstatierte weiter,

daß sogar bei der Gestaltung von Industrieprodukten individuell-ästhetische Vorlieben einfließen. Damit stellte er die funktionalistische Gestaltungstheorie in Frage, der zufolge die industrielle Produktion zwingend eine formreduzierte Gestaltung erfordere, die das Ornament logischerweise ausschließe. Buchmann behauptete sogar das Gegenteil mit seiner Einschätzung, gerade die technische Entwicklung habe die eigentliche Voraussetzung dafür geschaffen, „dass Profile für den einzelnen Schuh entworfen werden können, für rechts und für links differenziert.“ Erst dabei sei das Struktur-Profil zum Ornament geworden, und eben dieser Umstand stelle das eigentliche „Ornamentproblem“ dar.⁵⁴

Buchmanns Ausführungen gipfelten also in der These, daß die industrielle Massenproduktion die technische Voraussetzung für eine beliebige Formvariationen geschaffen habe. Entsprechend vermerkten die Ausstellungsmacher zu den bereits erwähnten Abbildungen verschiedener Kanalisationsdeckel (vgl. Abb. 2 und 3):

„Der Reichtum der Erfindung zeigt auch bei diesem Gegenstand, dass der Leitsatz ‘form follows function’ nicht ausreicht, um die Form zu determinieren.“⁵⁵

Mit diesen Aussagen widerlegten sie einen wesentlichen Grundsatz funktionaler Gestaltungsarbeit, nämlich die Überzeugung, schmucklose Formabstraktion entstehe zwangsläufig aus den technischen Anforderungen der industriellen Massenproduktion.

Diese eher grundsätzliche Funktionalismus-Kritik steigerten Lucius Burckhardt und Werner Blaser im vierten Band des Ausstellungskataloges mit ihrem Beitrag „Wer fürchtet sich vor dem Ornament“.⁵⁶

Diese Überschrift weckte spontan die Assoziation zu dem bekannten Kinderreim „Wer hat Angst vor'm Schwarzen Mann?“ und den damit verbundenen Vorurteilen und Ängsten gegenüber dem Anders-

⁵² Ebenda, S. 7.

⁵³ Ebenda, S. 7-8.

⁵⁴ Ebenda, S. 8.

⁵⁵ Ebenda, S. 26.

⁵⁶ Burckhardt Lucius / Blaser, Werner: Wer fürchtet sich vor dem Ornament? In: Kunstgewerbemuseum Zürich (1965), Bd. 4, S. 2.

artigen und Unbekannten. Vielleicht spielten die Autoren so auf das zum Schlagwort gewordene Essay „Ornament und Verbrechen“ an, in dem Loos die Tätowierungen der „Papuas“ zum Anlaß genommen hatte, um den modernen Menschen, der sich tätowiert, als einen Verbrecher oder Degenerierten zu verunglimpfen. Diese Ausführungen führten ihn schließlich zu der Feststellung: *„evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentals aus dem gebrauchsgegenstände.“*⁵⁷

In einem historischen Exkurs stellten Burckhardt und Blaser fest, die Forderung nach Schmucklosigkeit habe ursprünglich mit sozialen Zielen wie der Erfüllung des Existenzminimums zusammengehungen. Inzwischen habe man aber erkannt, daß sich Schmuck nicht, wie man bisher geglaubt habe, „von den Dingen abziehen lässt wie eine Verpackung, worauf die Dinge dann in ihrem wahren So-Sein, in der Schönheit des Existenzminimums dastünden.“⁵⁸ Damit griffen sie die ornamentfeindliche Gestaltungsauffassung als rein formalen Anspruch an, dem sie einen ganzheitlichen, semantisch orientierten Gestaltungsanspruch entgegensetzten, der kommunikative Prozesse berücksichtigen und dem menschlichen Spieltrieb entgegenkommen sollte:

„Solange der Mensch Geräte braucht, wird er mit ihrer Erscheinungsform spielen, wird ihre Erscheinungsform mehr als die Funktion des Gerätes sein: kommunizierender Ausdruck.“⁵⁹

Diese Neudefinition verdeutlichten sie anhand der Beziehung zwischen Ornament und Symbol. Sie stellten fest, daß „Formen von großer Symbolkraft auf die Gegenstände des Alltags übertragen werden.“ Diese „Symbolkraft“ wiederum werde nicht allein auf die Oberfläche der Dinge projiziert, sondern umfasse ihre ganze Gestalt:

„Der moderne Designer [...] entwirft nicht das Einzelstück, sondern den Prototyp. Sein Stück ist weder Original noch Kopie, und es gibt für ihn keine verbindliche Reihenfolge der Produktionsprozesse, kein Früher und kein Später, und damit auch kein Innen und Aussen und keine Oberfläche, auf welche die Dekoration angebracht werden müsste. Die ganze Gestalt ist sein Design, und das Ornament erfasst den Gegenstand durch und durch.“⁶⁰

Bemerkenswert ist, daß Burckhardt und Blaser diese neue ornamentale Gestaltungsauffassung in engem Zusammenhang mit modernen Produktionsprozessen begriffen. Mit diesem umfassenden Anspruch wandten sie sich entschieden gegen schmucklose Formgebung, denn der symbolhafte und ornamentale Gestaltungsanspruch sei ebenso folgerichtig wie die funktionale Gestaltung aus den Herstellungsanforderungen der industriellen Produktion entstanden. Diese Neubewertung des Ornaments meinte also nicht Schmuckapplikation im traditionellen Sinn, sondern mehr einen gestalterischen Gegenentwurf, der sich wie die „Symbolkraft“ auf die ganze Gestalt eines Gegenstandes bezieht und der inhaltliche und sinnlich-emotionale Aspekte besonders berücksichtigt.

Entsprechend wandten sich die beiden Autoren gegen die funktionalistische Gestaltungsauffassung mit der rhetorischen Frage: „Gibt es denn keine Form 'an sich', eine neutrale, meinungslose Form, welche dem bloßen Zweck entspricht?“, um sie gleich wieder in Abrede zu stellen: „Eine Welt der meinungslosen Formen, wenn sie überhaupt denkbar wäre, wäre für uns nicht sichtbar.“⁶¹

⁵⁷ Vgl. Loos, Adolf: Ornament und Verbrechen (1908). In: ders.: Trotzdem 1900-1930. Hrsg. von Adolf Opel, Wien 1988, S. 78-79. [Hervorhebung im Original].

⁵⁸ Kunstgewerbemuseum Zürich (1965), Bd. 4, S. 2.

⁵⁹ Ebenda.

⁶⁰ Ebenda, S. 6.

⁶¹ Ebenda.

Damit übertrugen sie die Frage der Form auf eine semantische Ebene und gaben so ihrer Überzeugung Ausdruck, daß jede, also auch eine formreduzierte und vermeintlich objektive Gestaltung immer mit unterschiedlichen Bedeutungsinhalten aufgeladen sei. Indem sie jeder Form einen unsichtbaren Inhalt zuschrieben, führten sie die von der funktionalistischen Designtheorie postulierte objektive Gestaltung ad absurdum. Entsprechend stellten sie am Ende ihres Artikels fest, daß die Welt aus Zeichen bestehe, die mit Bedeutungen versehen seien und individuell beliebig variiert werden könnten:

„Der Mensch gestaltet sich seine Welt als eine Maschinerie, die nur jener manipulieren kann, der die Zeichen beherrscht. Diese Zeichen eröffnen ihm den Zugang zur menschlichen, zur sozialen Welt. Das Spiel mit der Lesbarkeit dieser Zeichen – wer spielt es mit, und wer fürchtet sich davor?“⁶²

Mit derartigen Aussagen rezipierten die Autoren neue kommunikationstheoretische Überlegungen aus der Linguistik. Sie übertrugen zeichentheoretische Erkenntnisse auf die Designtheorie, indem sie die Erscheinungsform eines Gegenstandes als „kommunizierenden Ausdruck“ bewerteten oder menschliche Lebensumwelt als Zeichenwelt beschrieben, mit der gespielt und die unterschiedlich entschlüsselt werden könne. Die Wahrnehmung der Formen und damit ihre Rezeption stand im Vordergrund. Alltägliche Gegenstände wurden nun als Zeichen mit individuellem Bedeutungsgehalt verstanden. Auch die Betonung der „Symbolkraft“, die nicht nur die Oberfläche, sondern die ganze Gestalt der Dinge umfasse, weist in diese Richtung. Damit wandten sich die Autoren zugunsten eines unsichtbaren Bedeutungsgehaltes entschieden vom Anspruch auf Neutralität und Objektivität der funktionalistischen Gestaltungstheorie ab.

Diesem semantischen Ansatz entsprach auch der assoziative Stil dieses Aufsatzes, der sich durch Anspielungen einer klaren Zuordnung entzog. Exemplarisch führten die Autoren ein „unernstes“ Spiel vor, das den Anspruch auf Spontaneität und Unfertigkeit erhob. Auf visueller Ebene legten sie eine heterogene Sammlung verschiedener Gestaltungsdetails vor, die ihre Entsprechung im Text fand. Hier reihten Burckhardt und Blaser bruchstückhaft unterschiedliche Überlegungen zum Thema aneinander, deren einzelne Abschnitte oftmals mit Auslassungszeichen endeten. Damit forderten sie den Leser dazu auf, an ihren Anregungen weiterzudenken. Entsprechend erscheint die Aufforderung zum Spiel und zur Assoziation symptomatisch, wie es der Titel vorgab. Insgesamt war der Text also ebenso wenig wie die Ausstellung als eine in sich stimmige und abgeschlossene Einheit konzipiert. Vielmehr handelte es sich um einen experimentellen Entwurf, um eine fragmentarische Ideensammlung, die den aktuellen Erkenntnisstand mittels collagenartiger Bildpräsentationen und assoziativer Gedankengänge reflektieren und zu weiteren Diskussionen anregen wollte.

Die Züricher Ausstellung markierte also einen Umdenkungsprozeß. Sie verabschiedete die Vorstellung, das Ornament als schmückendes Applikat rigoros abzulehnen, wie es die Vertreter der Moderne gefordert hatten. Vor allem Blaser und Burckhardt begründeten ihre Ablehnung mit inhaltlichen Defiziten. Sie ersetzten ornamentlose Gestaltung durch ein semiotisch ausgerichtetes Gestaltungsverständnis, das spielerische und assoziative Komponenten berücksichtigen und unsichtbare individuelle und sinnlich-emotionale Bedürfnisse erfüllen sollte. Den Anspruch, Funktionalität durch Spiel zu ersetzen, verdeutlicht einerseits ihre Argumentation. Sie behaupteten, das neue Gestaltungsverständnis entspreche ebenso wie das funktionalistische den aktuellen fertigungstechnischen Anforderungen. Andererseits setzten sie ihre Ideen auch methodisch mit assoziativen

⁶² Ebenda.

Anspielungen im visuellen und sprachlichen Bereich um. Damit führten sie eine semantisch orientierte Gestaltungstheorie, die auf individuelle Bedeutungsinhalte in der Rezeption baute, auch auf einer visuellen und sprachlichen Ebene vor. Sie verlangten Interpretationen des Betrachters bzw. Lesers und beteiligten ihn an der Herstellung neuer und eigener Bedeutungen.

3.1.2. Reaktionen auf die Züricher Thesen: Max Bill und der form-Beirat

Wie der Aufforderung zum Weiterdenken nachgekommen wurde, zeigt die weitere Rezeption dieses Textes, der im Anschluß an die Ausstellung zusammen mit einer Stellungnahme von Max Bill in der Zeitschrift *form* abgedruckt wurde.⁶³ Dieser neue Kontext verdeutlichte dem deutschen Publikum die Diskrepanz der Standpunkte und regte zu weiteren Auseinandersetzungen an. Die damaligen Reaktionen bezüglich des „Ornamentproblems“ sind aus heutiger Sicht als ein Indiz dafür anzusehen, daß die Funktionalismus-Kritik, wie sie anlässlich der Züricher Ausstellung geübt wurde, wahrgenommen und diskutiert wurde. Gleichzeitig lassen sie Rückschlüsse auf die verschiedenen Positionen zu, die sich damals in der Bundesrepublik gegenüberstanden.

Mit ironischer Distanz zum Ausstellungstitel „ornament ohne ornament?“ überschrieb Bill seine Besprechung mit „Sinn ohne Sinn?“ und brachte damit bereits im Titel seine Ablehnung zum Ausdruck. Daß er die beschriebene Funktionalismus-Kritik klar erkannt hatte, belegt seine entschiedene Reaktion gegen den Vorwurf,

„es sei gewissermaßen die Schuld der bösen Funktionalisten, daß die Welt wüst und leer geworden sei, nicht an Sachen, aber an schönen Sachen.“⁶⁴

Seine Argumentation bezüglich des „Ornamentproblems“ verdeutlicht, wie wenig zugänglich er für die Intentionen der Ausstellungsmacher war. Er verteidigte das Ornament in der industriellen Produktion, indem er es allein aus einer technischen Notwendigkeit heraus begründete:

„Auch wies er [Mark Buchmann] auf das Ornamentstreben unserer Zeit hin unter Bezugnahme auf die Randprägung an einem Papiertaschentuch, auf gelochte Bleche, gußeiserne Dolendeckel und Gummisohlenabdrücke aus dem Polizeiarchiv. Hierzu wissen wir, daß Papiertaschentücher ohne Randprägung auseinanderfallen würden, und somit jedes vermeintliche Ornament einer technischen Notwendigkeit entspringt; daß gußeiserne Dolendeckel in irgendeiner Weise profiliert sein müssen, zwecks besserer Haftung, desgleichen Gummisohlen.“⁶⁵

Besonders mißfiel ihm die Intention der Ausstellungsmacher, „dem Ornament durch irgendein Hintertürchen neue Legitimation zu verschaffen.“⁶⁶ Entsprechend harsch fiel Bills Kritik zur gewählten Darstellungsmethode der Ausstellung und des Kataloges aus. Er verurteilte sie als bloße Spielerei und warf der gesamten Ausstellung vor, unklar und richtungslos zu sein und weder Begriffe darzustellen noch Beispiele anzuführen. Insbesondere polemisierte er gegen die Fotocollagen, die durch Reihung industriell gefertigter Produkte auf deren Ornamentcharakter hinweisen sollten:

⁶³ Bills Artikel „Sinn ohne Sinn?“ wurde schon im Juli 1965 in der *Züricher Woche* abgedruckt; vgl. Bill, Max: Sinn ohne Sinn? In: *Züricher Woche* (Zürich), 16.07.1965, S. 13. Erst die *form* stellte jedoch die beiden Positionen gegenüber; vgl. Burckhardt, Lucius / Blaser, Werner: Wer fürchtet sich vor dem Ornament? In: *form* (Opladen), Nr. 32, Dez. 1965, S. 34-36; Bill, Max: Sinn ohne Sinn? In: *form* (Opladen), Nr. 32, Dez. 1965, S. 37-39.

⁶⁴ Bill (Dez. 1965), S. 37.

⁶⁵ Ebenda.

⁶⁶ Ebenda.

„Steckmetall als schlichter und unsichtbarer Putzträger für Gipswände- und Decken `zeugt für seinen ornamentalen Reiz'. Hier wird sogar im Inneren der Wände und Decken ornamentiert! Wem dient solch blühender Unsinn? [...] Ist das brennende Problem die Reihung gleicher Elemente zum Ornament? Ist etwa aus diesem Grund eine Fassade von Mies van der Rohe gezeigt? Weil sie eine Wiederholung von Fenstern ist?“⁶⁷

Bill erkannte also, daß sich die Ausstellung zwar vordergründig dem Thema „Ornament“ widmete, jedoch im Kern eine ernstzunehmende Kritik an funktionalen Gestaltungsüberzeugungen darstellte.⁶⁸ Entsprechend griff er gerade die neuen Aspekte wie Spiel oder Unfertigkeit auf, um sie als naives und unreifes Kinderspiel erscheinen zu lassen. So diente seine Kritik an organisatorischen und formalen Gesichtspunkten vorrangig dazu, die Funktionalismus-Kritik als nicht wirklich ernsthaft oder gar als lächerlich abzuqualifizieren. Dieser Intention entspricht auch sein Unmut darüber, daß das „Unternehmen“, das sich seiner Meinung nach lediglich als fachinterne Diskussionsgrundlage eignen würde, überhaupt an eine breite Öffentlichkeit gelangt sei.⁶⁹

Trotz dieser kontroversen Stellungnahmen sind in der nächsten *form*-Ausgabe keine weiteren Meinungsäußerungen zu verzeichnen, obwohl sich das Zeitschriftenpublikum ansonsten rege in Form von Leserbriefen zu Wort meldete. Jetzt wurde aber die Gründung eines „form-Beirats“ bekanntgegeben. Dieser setzte sich zusammen aus namhaften Theoretikern, Gestaltern und Architekten vornehmlich aus dem Ausland wie Misha Black, Herwin Schaefer, Sigfried Giedion, Herbert Read, Arnold Bode, Richard Buckminster-Fuller und Luigi Nervi. Zudem rekrutierte sich mit Max Bill, Marcel Breuer, Walter Dexel, Walter Gropius und Johannes Itten annähernd die Hälfte des Beirates aus dem „Bauhaus-Umkreis“. Nicht zuletzt verdeutlichte auch die Seitengestaltung, welch großes Gewicht diesen Persönlichkeiten zugesprochen wurde. Nach der Nennung im Text waren die Originalunterschriften der Prominenten, die etwa ein Drittel der Seite einnahmen, erneut abgedruckt.

In ihrer aller Namen verfaßte Bill eine Grundsatzerklärung, die sich gegen die Gefahr wenden wollte, „daß an stelle von gestaltung ein neues kunstgewerbe auflebt, getarnt als design.“⁷⁰ Während Bill das Feindbild klar definierte, indem er „Gestaltung“ gegen „Design“ und „Kunstgewerbe“ setzte, erscheint der gemeinsame Konsens, das Bekenntnis zur eigenen Gestaltungsüberzeugung, entschieden vorsichtiger und allgemeingültiger formuliert:

„gestaltung ist für uns jene tätigkeit, die unter berücksichtigung aller technischen, ökonomischen und ästhetischen faktoren teile unserer umwelt hervorbringt. teile, vom löffel bis zur stadt, die dem menschen auf das beste dienen und die, über die reine zweckerfüllung hinaus, das leben bereichern.“⁷¹

⁶⁷ Ebenda, S. 38.

⁶⁸ Um so erstaunlicher erscheint es, daß er sich mit seiner Kritik auf diejenigen Methoden bezog, die schon seit Mitte der zwanziger Jahre besonders in der Fotografie neue Sehweisen eröffnet und eine abstrakte Sicht auf „die Dinge“ ermöglicht hatten. Gerade die Faszination an der Reihung identischer, seriell produzierter Gegenstände oder Formdetails ist als Auseinandersetzung mit Struktur, Textur und Faktur zu verstehen. Darüber hinaus weist sie auf eine Annäherung an das Problem der „Abstraktion“ hin. Nicht zuletzt aus diesem Grund hatten sich bereits die Fotografen und Fotografinnen am Bauhaus mit der Reihung alltäglicher Gegenstände beschäftigt. – Bills Einstellung basierte, wie Hartmut Seeling betonte, auf seiner eigenen Einschätzung von Fotografie. Diese verstand er nicht als eigenständige Kunstform. Vielmehr gestand er ihr lediglich eine Rolle als gestalterische Arbeitsmethode zu, die der Gestalter als „zeitgemäßes Ausdrucksmittel“ beherrschen müsse; vgl. Seeling, Hartmut: Geschichte der Hochschule für Gestaltung Ulm 1953-1968. Ein Betrag zur Entwicklung ihres Programms und der Arbeiten im Bereich der Visuellen Kommunikation. Diss., Köln 1985, S. 359.

⁶⁹ Bill (1966), S. 37.

⁷⁰ [Bill, Max]: Beirat für form. In: form (Opladen), Nr. 33, März 1966, o.Pg. [S. 3].

⁷¹ Ebenda.

Aktuell bestehe die Gefahr darin, „daß diese forderungen auf reines zweckdenken reduziert, oder daß sie zum ausgangspunkt kommerzieller spekulationen mißbraucht werden.“ Gegen diese drohenden Entwicklungen solle sich nun die Zeitschrift *form* als „unabhängiges informationsmittel“ wenden.⁷²

Daß jedoch weniger diskursiver Meinungs Austausch beabsichtigt war, sondern daß sich die Zeitschrift zu diesem Zeitpunkt vielmehr noch ganz der Fortführung funktionaler Gestaltungsüberzeugungen verschrieb, belegt die Wahl des neuen Untertitels, denn anlässlich dieser Ausgabe erschien die *form* erstmals als *Zeitschrift für Gestaltung*.⁷³ Damit bezog sie sich programmatisch sowohl auf die Bauhauszeitschrift als auch auf die Hochschule für Gestaltung Ulm und bekannte sich klar zur funktionalen Gestaltungstradition in Deutschland.⁷⁴ Dieses Vorgehen verdeutlicht die Intention und den enormen Anspruch des Beirates auf eindringliche Weise. Er wollte der Gefahr entgegenwirken,

„daß die probleme der gestaltung mißdeutet werden oder nicht erkannt [werden, denn] gefahr besteht nicht nur für die probleme der gestaltung. sie besteht auch sonst in höchstem maß. für das individuum und die gesellschaft als ganzes.“⁷⁵

Indem Bill die unterstellte Fehlinterpretation an funktionaler Gestaltungstheorie mit einer „Gefahr“ für Individuum und Gesellschaft gleichsetzte, gab er unfreiwillig die enorme Wirkung dieser frühen Funktionalismus-Kritik zu. Entsprechend groß war das Interesse, dieser „Gefahr“ entgegenzuwirken. Die Gründung des „form-Beirates“, aber auch die Vereinnahmung der Zeitschrift als öffentlicher Meinungsträger sollte der Kritik entgegenwirken, indem weitere Veröffentlichungen dieser Art möglichst unterbunden wurden. Bills Ausstellungskritik, daß sich ein derartiges Unternehmen keinesfalls als Ausstellung für die Öffentlichkeit eigne, hatte also die Gründung des „form-Beirates“ und die Zeitschrift mit beeinflusst. Nicht zuletzt wurde damit seine Forderung, die „Ornamentfrage“ fachintern und unter Ausschluß der Öffentlichkeit zu diskutieren, in die Praxis umgesetzt, denn gestaltungstheoretisch brisante Themen blieben in den folgenden Ausgaben der Zeitschrift unberücksichtigt.

3.1.3. Ornament zwischen Styling und Funktion: Die Münchner Ausstellung „ornament – heute?“

Welch großen Impuls die Züricher Ausstellung dennoch geliefert hat, zeigt die Übernahme der Ausstellung durch die Bayrische Akademie der Schönen Künste in München 1966. Unter dem Titel „ornament – heute?“ erfuhr das Ornament, ergänzt durch eigene Exponate und Überlegungen, auch hier eine Neuinterpretation, wenngleich in einem weniger radikalen Sinn.⁷⁶

Analog zu ihren Schweizer Kollegen verstanden die Münchener Ausstellungsmacher das Ornament nicht länger als schmückendes Applikat, sondern schrieben ihm unter Rückgriff auf eine allgemein-

⁷² Ebenda.

⁷³ Seit der Gründung 1957 durch Wilhelm Wagenfeld, den Kasseler Werkkunstschuldirektor und Bildhauer Jupp Emst, die Museumsdirektoren Curt Schweicher und Willem Sandberg hatte die Zeitschrift den Untertitel *Internationale Revue* getragen. Herausgegeben wurde sie von dem Verleger Friedrich Middelhaue.

⁷⁴ Die Bauhauszeitschrift trug seit 1928 den Untertitel *zeitschrift für gestaltung*. – Die bewußte Nähe zur Ulmer HfG bestätigte der ehemalige Ulmer, Chefredakteur und Herausgeber Karlheinz Krug 1997. Er berichtete, der neu gewählte Untertitel *Zeitschrift für Gestaltung* sei sehr eng mit der HfG Ulm verknüpft gewesen; vgl. Krug, Karlheinz: 40 Jahre form. Ein Brief und seine Folgen. In: form spezial 1. Das Sonderheft (Frankfurt a.M.), 1997, S. 3.

⁷⁵ [Bill, Max:] Beirat (1966), [S. 3].

⁷⁶ Die Münchner Ausstellung übernahm die Kataloge des Züricher Kunstgewerbemuseums und ergänzte sie durch eine eigene Broschüre; vgl. Bayrische Akademie der Schönen Künste (Hrsg.): Ornament – heute? Ausstellungsbroschüre, München 1966 [o.Pg.]

gültige Archaik eine innere Notwendigkeit zu. Clemens Podewils bemerkte einleitend in der Broschüre zur Ausstellung:

„Wenn der Besucher sich der elegischen Stimmung nicht verwehren kann, als ob das geglückte Ornament der Vergangenheit angehöre, so ahnt er, daß aus ihm eine Verbundenheit von Mensch, Ding und Welt spricht, die nicht mehr die unsere ist, und daß es in Zeiten einer in diesem Sinne religiösen Deutung des Daseins behaust war: Das Göttliche ist im Spiel, Welt und Schmuck sind eins. Denn beides meint 'kosmos': Welt und Zierde.“⁷⁷

Über diese Zierde hinaus spielte aber auch die Ordnung (ordinare) eine wesentliche Rolle. Davon leitet sich schließlich auch das Schmücken, das Ornament (ornare), ab. Gemeint sei jedoch „nicht eine Ordnung barer Notwendigkeit und nicht die Logik mit ihren kahlen Schlüssen allein, die das Aussehen eines nur zweckhaft funktionierenden Gefüges bestimmt.“ An ihm würde Schmuck nur als unbegründete, dem Wesen fremde Zutat, Applique, empfunden. Schließlich dulde die Notwendigkeit nichts Überflüssiges.⁷⁸ Podewils starkes Festhalten an der Schmucklosigkeit zweckhaft begründeter Gegenstände hinderte ihn also nicht daran, eben diese genauso wie die bloße Schmuckapplikation deutlich negativ zu bewerten. Danach verlieh er der Sehnsucht nach einem „geglückten“ Ornament Ausdruck. Dieses könne eine harmonische Ordnung, eine vollkommene Beziehung zwischen dem Menschen und seiner ihn umgebenden „Ding-Welt“ herstellen. Er beschwor gleichsam ein Goldenes Zeitalter idealer Gestaltung aus der Vergangenheit herauf, in dem Subjekt und Objektwelt noch in Einklang gestanden hätten. Die Wiederentdeckung dieses Ideals verstand er als gestalterisches Ziel, das er als Gegenbild sowohl einer funktionalen Zweckhaftigkeit als auch einer bloß äußerlichen Dekoration gegenüberstellte.⁷⁹ Podewils instrumentalisierte also die Positivbewertung des Ornaments, um auf eine andersartige Gestaltungsauffassung hinzuweisen, die er jenseits willkürlich-schmückender, aber auch jenseits abstrakt-funktionaler Formgebung ansiedelte. Für den Gestaltungsbereich bedeutet dies, daß weder das modische Produkt-Styling noch die alleinige funktionale Zweckerfüllung anzustreben seien.

Diesen konträren Gestaltungsauffassungen stellte er die inhaltvollen Ursprünge der Gestaltungsarbeit entgegen, in der das Ornament als abstrahierter Formausdruck menschlicher Lebenserfahrungen Allgemeingültigkeit besessen haben soll. Ein neues Ornamentverständnis wurde damit als Ausdruck kultureller Identität schlechthin vorausgesetzt. Diesem schrieb Podewils einen vorbildlichen abstrakten und allgemeingültigen Inhalt zu, den er in funktionaler Gestaltungsarbeit ebenso vermißte wie im oberflächlichen Styling der Zeit. So übte der Autor, obwohl er um eine moderate und ausgeglichene Meinungsbildung bemüht war, Funktionalismus-Kritik, wenn er schrieb:

„Gesetz und Überfluß, Ordnung und Spiel, sie werden eins im Hervorbringen des Ornaments. Doch nur, wenn jedes Ding als der Ort erlebt wird, in dem das Weltganze in die Erscheinung drängt, ist der Mensch zu solchem Tun gestimmt. Muß er an dem nur noch zweckhaften, aus der großen Einheit ausgestoßenen Gegenstand nicht versagen? Oder drängt unsere Wirklichkeit reiner Strukturen, das Ornament bergend, zu neuer Fülle?“⁸⁰

⁷⁷ Podewils, Clemens: Zum Thema der Ausstellung. In: Bayerische Akademie der Schönen Künste (1966), o.Pg. [S. 1].

⁷⁸ Ebenda.

⁷⁹ Dabei brachte Podewils, ebenso wie es Blaser und Burckhardt getan hatten, Funktionalismus-Kritik eng mit der Methode des Spiels in Zusammenhang: „... auch Spiel und Ordnen gehören zusammen. Dem Chaos wird eine Figur abgerungen, der Alpdruck des Gestaltlosen weicht. Wiederkehr, die zum Wesen des Ornaments gehört, versetzt uns in Schwingung, sie erfreut. Denn nicht die Zahl allein regiert, sondern Freiheit entsteht und der Spiel-Raum das Gestaltens.“ Vgl. ebenda.

⁸⁰ Ebenda, [S. 2].

Auch die Münchner Ausstellung führte zu kontroversen Stellungnahmen bezüglich des „Ornamentproblems“. Hans Eckstein widmete sich 1968 in seinem Artikel „Ornament und Gartenzwerg“ dem brisanten Thema.⁸¹ Resigniert stellte er fest: „Es wird immer Menschen geben, die niemals einsehen werden, daß Ornamente etwas Verwerfliches seien.“ Als problematisch bewertete er vor allem, daß das Ornament nicht mehr die Sprache der Zeit sei,

„denn seine [i.e. des Ornaments] Sprache ist an eine Syntax (= Zusammenordnung) gebunden, die nicht mehr unsere Sprache formt. Jedes Kind begreift heute, daß Daedalus nicht auf den Gedanken kommen konnte, mit einem Starfighter zu fliegen. Aber nicht jeder Ornamentiker will verstehen, daß unsere Maschinen das Ornament vom Gebrauchsgegenstand verjagt haben.“⁸²

Mit Bezug auf die beiden Ornament-Ausstellungen fragte er:

„weiß unsere Zeit überhaupt noch, was ein Ornament ist und was es in dienender Verbindung mit der Form bedeutet und sein kann? Wer die Ausstellung des Züricher Kunstgewerbemuseums, nachher etwas verändert von der Bayrischen Akademie der Schönen Künste übernommen, gesehen hat, mag daran zweifeln. Da sollten Beispiele von Ornamenten gegeben, ja, es sollte zum Ornament ermuntert werden. Zumeist aber zeigte man nicht Ornamente, sondern Strukturen, die aus funktionalen und konstruktiven Bedingungen entwickelte Formen sind, die also ohne ornamentale Absicht entstanden.“⁸³

Wie Bill wollte also auch Eckstein zwischen „Ornament“ und „Struktur“ unterschieden wissen. Er verwahrte sich gegen die Unterstellung, daß „Lattenzäune, Stahl- oder Betongerippe einer Deckenkonstruktion von Wachsmann oder Nervi, ein Straßenpflaster, gestapelte Wellkartonbehälter Ornamente“ seien oder zumindest „Strukturen von ornamentaler Wirkung“, wie im Ausstellungskatalog behauptet. Er vertrat die Meinung, nicht die „Ornamente“, sondern die „Strukturen“ seien wirklich interessant und kam zu dem Schluß,

„daß unsere Zeit keine Zeit des Ornaments ist und daß es darum weiser wäre, auf das Ornamentieren unserer maschinell in großen Serien hergestellten Gebrauchsgegenstände zu verzichten und statt dessen die nackte Form zum ausdrucksvollen Gebild zu machen.“⁸⁴

In seiner Besprechung der Münchener Ausstellung kritisierte Hans Wichmann die mangelnde geistige Durchdringung des Themas sowie den fehlenden Mut zu einer unmißverständlichen Stellungnahme.⁸⁵ Darüber hinaus monierte er die versäumte „Abgrenzung zwischen den Begriffen Ornament, Dekor, Muster und Struktur in ihrem Bedeutungsgehalt“, für die er anschließend selbst ein Beispiel anbot. Inhaltlich folgte er dabei Podewils Ornamentverständnis weitgehend:

„Ornamente bringen eine allgemein verbindliche und allgemein verständliche Formenvorstellung zum Ausdruck, die aus einem der jeweiligen Epoche spezifischen Lebensgefühl hervorgeht und deshalb mit symbolischen, mythologischen und religiösen Bereichen des menschlichen Lebens in Kommunikation zu stehen vermögen.“⁸⁶

Wichmann sprach dem Ornament eine verbindende kommunikative Funktion zu, und eben das Fehlen dieses Kongruenzverhältnisses charakterisierte seiner Meinung nach das Dekor:

⁸¹ Eckstein, Hans: Ornament und Gartenzwerg. In: Süddeutsche Zeitung (München), Nr. 52 (Beilage zeitgemäße form), 29.02.1968.

⁸² Ebenda.

⁸³ Ebenda.

⁸⁴ Ebenda.

⁸⁵ Wichmann, Hans: Ornament – heute? In: werk und zeit (Frankfurt a.M.), Jg. 15, Juni 1966, H. 6, S. 3.

⁸⁶ Ebenda.

„Das Ornament erwächst also aus einem bestimmten, mannigfaltigen Bedeutungsgrund, welcher der gleiche ist, aus dem auch der Träger seine Aussagefähigkeit bezieht. Die ästhetische Wirkung ist bei ihm nur eine Komponente unter vielen seines Inhalts. Deshalb ergibt sich eine untrennbare Verbindung mit dem Träger, eine gegenseitige Ergänzung und Durchdringung, während Dekor überwiegend als additive Schmuckform mit dominant ästhetischen Gehalt aufzufassen ist.“⁸⁷

Mit seiner Feststellung, daß „unsere Zeit der Industrie und Technik bisher kaum ein eigenständiges, allgemein verbindliches Ornament hervorgebracht“ habe,⁸⁸ implizierte Wichmann gleichzeitig, daß eine inhaltliche Komponente in der Gestaltungsarbeit verlorengegangen oder noch nicht wieder gefunden worden sei. Dennoch tendierte er dazu, die Schmuck- und Ornamentlosigkeit der modernen Produkte als Ausdruck einer demokratischen Gesellschaft und als Entsprechung zu industriellen Produktionsmechanismen zu verstehen.⁸⁹ Auch wenn Wichmann also grundsätzlich an der Forderung nach einer ornamentlosen Produktgestaltung festhielt, setzte er sich doch intensiv mit Ornament und Dekor auseinander. Dabei schrieb er dem Ornament eine Inhaltlichkeit zu und bewertete es positiv.

In der überarbeiteten Fassung dieses Artikels, die Wichmann sechs Jahre später in seiner Schriftensammlung „Kultur ist unteilbar“ veröffentlichte, sprach er sich noch immer für die Ornamentlosigkeit im Gestaltungsbereich aus. Jetzt flossen jedoch verstärkt kommunikationstheoretische Aspekte ein, die eine weitere Positivbewertung des Ornaments verdeutlichen. Nun legte er Wert darauf, daß Ornament von „Qualität“ bestimmt sei; von einer primären, „dem Ornament an sich eigenen“ sowie von einer sekundären Qualität, „die sich aus dem Einwirken auf das wahrnehmende Individuum – aus dem kommunikativen Zusammenhang beider – ergibt.“⁹⁰

Welch veränderte Haltung hier zugrunde liegt, verdeutlicht ein Vergleich mit den „Grundsätzen der Bauhausproduktion“. Hier hatte sich Walter Gropius 1925 „schmückendem Ornament“ als „äußerlicher Zutat“ vehement entgegengestellt, um gegen „kunstgewerblichen Dilettantismus“ zu kämpfen.⁹¹ War für Gropius „Ornament“ noch gleichbedeutend mit Applikation, Dekor oder Schmuck, differenzierte Wichmann jetzt zwischen Dekor und Ornament. In seinem Artikel wandte er sich gegen „fadenscheinige Schmucküberhäufung“ und „egozentrische Statusdokumentation mit den entsprechenden Emblemen und Schmuckformen.“⁹² Demgegenüber betonte er eine inhaltliche Qualität des Ornaments, das er im Sinne eines Zeichens als Mittler zwischen Mensch und Ding interpretierte. Damit rezipierte Wichmann massenmediale und kommunikationstheoretische Aspekte, wie sie insbesondere an der HfG Ulm forciert wurden, und die in der Erkenntnis mündeten, daß

„jene Industrie, die wir heute mit dem Ausdruck ‚Bewußtseinsindustrie‘ oder ‚Kommunikationsindustrie‘ bezeichnen – Film, Fernsehen, Funk und Presse – begann sich erst in den 20er Jahren bzw. nach der Schließung des Bauhauses zu etablieren. Und gerade in der Bewußtseinsindustrie spielen sich heute die Dramen und Farcen des kommunikativen Lebens ab.“⁹³

⁸⁷ Ebenda.

⁸⁸ Ebenda.

⁸⁹ Ebenda, S. 4.

⁹⁰ Wichmann, Hans: Ornament – heute? In: ders.: Kultur ist unteilbar. Starnberg 1973, S. 77.

⁹¹ Gropius, Walter: Grundsätze der Bauhausproduktion. In: Neue Arbeiten der Bauhaus-Werkstätten. München o.J. [1925]. Hier zit. n. Probst, Hartmut / Schädlich, Christian: Walter Gropius. Ausgewählte Schriften, Bd. 3., Hrsg. von der Sektion Architektur der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, Berlin 1988, S. 93; 94.

⁹² Wichmann, Hans: Ornament – heute? In: ders.: (1973), S. 79.

⁹³ Bonsiepe, Gui: Erziehung zur visuellen Gestaltung. In: ulm (Ulm), Nr. 12/13, 1965, S. 17.

Anerkannt wurde also, daß mediale Entwicklungen veränderte Bedingungen geschaffen haben, die neue gestalterische Methoden erfordern und die Errungenschaften der Vergangenheit, wenn auch nicht als gänzlich überholt, so doch als überdenkens- und ergänzenswert erscheinen lassen müssen.

In diesem Sinne reagierte Wichmann auf veränderte Verhältnisse und Erkenntnisse, wenn er dem Ornament eine kommunikative und damit inhaltliche Funktion zusprach. Er berücksichtigte neue kommunikationstheoretische Erkenntnisse, die, angeregt durch mediale Entwicklungen, die Aufmerksamkeit auf unsichtbare Kommunikationsaspekte in der Gestaltungsarbeit gelenkt hatten, auf den Bedeutungsgehalt, der dem Ornament einen zeichenhaften Charakter zuwies.

Damit resultierte diese Neubewertung des Ornamentalen aus der Erweiterung des tradierten Gestaltungsverständnisses. Das Ornament versinnbildlicht par excellence die zeichenhafte Funktion; es wird selbst zum inhaltsreichen Zeichen an der Gestaltoberfläche, das zwischen Mensch und Ding vermitteln soll. Es erhält semantische Qualitäten. Obwohl Wichmann diese kommunikationstheoretischen Überlegungen berücksichtigte, distanzierte er sich jedoch deutlich von Blaser und Burckhardts Ansatz:

„Wenn man sich nun noch einmal vergegenwärtigt, daß Ornamente eine bestimmte Tiefendimension besitzen, die sich mittellnd zwischen Mensch und Ding fügt, wenn man sich nochmals bewußt macht, daß Ornamente zwar oft symbolische, zeichenhafte oder emblematische Züge tragen, nie aber Symbol oder Zeichen sind, nie abgelöst von einem tragenden Daseinsgrund also autonom existieren können, dann wird man zweierlei vermeiden können: Erstens sich nicht von irgendwelchen tradierten, inhaltslosen Ornamenthüllen darüber täuschen lassen, daß es heute ein Ornament noch gäbe, und zweitens, daß heutige Produktformen, weil sie vielleicht symbolisch aufgeladen sind, in toto Ornament-Charakter besäßen, wie dies Lucius Burckhardt in seinem Aufsatz 'Wer fürchtet sich vor dem Ornament' nachzuweisen versucht hat.⁹⁴

3.1.4. Die „Krise des Funktionalismus“ an der Ulmer Hochschule für Gestaltung – Plädoyer für einen „Erweiterten Funktionalismus“

In der Designforschung gilt der 1968 in der *form* erschienene Artikel „Die Krise des Funktionalismus“ von Abraham A. Moles als wichtiger Beitrag zur Funktionalismus-Diskussion.⁹⁵ Während Bürdek diesen Artikel als „Magna Charta des Funktionalismus“ auffaßte, subsumierte ihn Selle allgemeiner unter die „Funktionalismusdebatte der Praktiker, die den Paradigmenwechsel vom Sachlichkeitsstandpunkt zu neuen Formen der verkäuflichen Anschmiegsamkeit legitimiert.“⁹⁶ Erst in jüngster Zeit sind intensivere Auseinandersetzungen zu beobachten, wobei Wolfgang Schepers Moles' Artikel als Versuch einer „Ehrenrettung des Funktionalismus“ bewertete.⁹⁷ Dabei ist jedoch bislang übersehen worden, daß es sich hierbei bereits um den zweiten Abdruck dieses Textes handelte.⁹⁸ Tatsächlich hatte Moles, damals HfG-Dozent und Wortführer der kritischen Studenten, seine Gedanken schon im

⁹⁴ Wichmann (1973), S. 78.

⁹⁵ Moles, Abraham A.: Die Krise des Funktionalismus. Notizen aus einem Seminar an der HfG Ulm, Januar 1967. In: *form* (Opladen), Nr. 41, März 1968, S. 36.

⁹⁶ Vgl. Bürdek (1991), S. 56; Selle (1994), S. 306.

⁹⁷ Schepers, Wolfgang: Pappe, Plastik und Produkte. Design und Wohnen in einer bewegten Zeit. In: ders. (Hrsg.): '68. Design und Alltagskultur zwischen Konsum und Konflikt. (Kat.), Düsseldorf 1998, S. 23.

⁹⁸ Schepers zitierte zwar den früheren Artikel aus der *ulm*, problematisierte aber den zeitlichen Zusammenhang nicht.

Januar 1967 in der hochschuleigenen Zeitschrift *ulm* publiziert.⁹⁹ Darüber hinaus legt der Zusatz „Notizen aus einem Seminar an der Hochschule für Gestaltung“ nahe, daß diese Gedankengänge selbst noch früher formuliert sein müssen, also wahrscheinlich bereits 1966. Damit kann der bislang betonte zeitliche Zusammenhang von Moles' Text und dem Zenit der Studentenrevolte beziehungsweise der Schließung der Ulmer HfG nicht länger aufrecht erhalten werden. Zudem handelte es sich, wie nachfolgende Ausführungen zeigen, keineswegs um eine Legitimation neuer anschiemiger und besser verkäuflicher Formen.

In einem historischen Exkurs stellte Moles fest, der Funktionalismus habe sich ursprünglich aus der Ablehnung des bourgeoisen Kitsches im 19. Jahrhundert entwickelt und sei „vor allem durch die Bemühungen der Bauhausmitglieder zu einer einflußreichen Doktrin der modernen Gestaltung geworden.“¹⁰⁰ Trotz des negativ konnotierten Begriffs „Doktrin“, lehnte Moles das funktionale Gestaltungsverständnis keineswegs ab. Vielmehr verteidigte er den Funktionalismus mit der These, die „Krise des Funktionalismus“ sei durch den immanenten Widerspruch zwischen den Intentionen des Funktionalismus und den Ansprüchen der Überflußgesellschaft ausgelöst worden:

„Schließlich geht der Funktionalismus darauf aus, die Zahl der Gegenstände zu reduzieren und eine optimale Anpassung an die Bedürfnisse zu erreichen. Der Produktionsapparat der Überflußgesellschaft jedoch verfolgt eine entgegengesetzte Richtung. Er schafft ein System von Neokitsch, indem Gegenstände bei den Menschen angehäuft werden.“¹⁰¹

Statt also die funktionalistische Gestaltungstheorie in Frage zu stellen, gab Moles wirtschaftlichen und gesellschaftspolitischen Umständen Schuld an einer „Krise des Funktionalismus“. Hatte Bill im Namen des „form-Beirats“ in seiner Grundsatzerklärung noch davor gewarnt, daß die Forderungen des Funktionalismus „zum Ausgangspunkt kommerzieller Spekulationen mißbraucht werden“ könnten,¹⁰² behauptete Moles, der Funktionalismus an sich schließe Konsum aus, da er sich sozusagen automatisch dem Konsumterror der Überflußgesellschaft widersetze:

„Funktionalismus ist wesentlich asketisch und Ausdruck einer bestimmten Lebensauffassung: der Sparsamkeit, der rationalen Verwendung vorhandener Mittel zu eindeutig bestimmten Zwecken.“¹⁰³

Zwischen diesem Anspruch auf Askese und dem Ansporn zum Konsum sah er den offensichtlichen Dissens und damit die „Krise des Funktionalismus“ begründet. Um diesen Mißstand zu beseitigen, schlug Moles sarkastisch die Umsetzung eines Negativkataloges vor. In das Produkt müßten künftig künstliche Veralterungsmechanismen eingebaut werden. Zudem könne durch verstärkte Werbung noch mehr Konsumterror ausgeübt werden. Auch könne eine Sakralisierung des Neokitsches eingeleitet werden, durch die „Kitsch“ als neue Kunstform anerkannt würde. Neben dem explizit genannten Faktor „Werbung“ kritisierte er damit deutlich das modische Produkt-Styling und spielte auf die zeitgenössische „Pop-Art“ an. Sein Bezug auf die damals aktuellen gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und künstlerischen Entwicklungen zielte über eine bloße Kritik hinaus auf eine Instrumentalisierung dieser Faktoren als Hilfsmittel, die zu einer derart enormen Übersättigung des Konsumenten führen würden, daß sie ihn zum Kauf funktional-asketischer Produkte veranlassten:

⁹⁹ Moles, Abraham A.: Die Krise des Funktionalismus. Notizen aus einem Seminar an der HfG, Januar 1967. In: *ulm* (Ulm), Nr. 19/20, 1967, S. 24-25.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 24.

¹⁰¹ Ebenda.

¹⁰² [Bill, Max]: Beirat (1966), [S. 3].

¹⁰³ Moles (1967), S. 24.

„Irgendwann ist die Motivationskapazität des Menschen übersättigt. Diese muß einen derartigen Grad erreicht haben, daß der Konsument sich zu einer Konsumabstinenz und Konsumrevolte bereit findet.“

Entsprechend seien Anzeichen für diesen Konsumwiderstand bereits auszumachen.¹⁰⁴ Den eigentlich praktikablen Ausweg aus der aktuellen Krise solle von den Design-Institutionen wie etwa den europäischen Designschulen ausgehen. Sie sollten eine inhaltliche Erneuerung anstreben:

„Der Funktionalismus darf nicht isoliert betrachtet werden, sondern ist in seinen gesellschaftlichen Verflechtungen zu sehen. Ein Funktionalismus der Überflußgesellschaft wäre zu definieren. Dieses könnte auf Grund einer Soziologie und Psychologie der Gegenstände vor sich gehen.“¹⁰⁵

Mit dem Vorschlag, soziologische und psychologische Aspekte einzubeziehen, plädierte Moles für eine Erweiterung funktionalistischer Gestaltungstheorie, die nicht länger produktions- und absatzorientiert, sondern an psycho-sozialer Bedürfnisbefriedigung ausgerichtet sein sollte. Im Gegensatz zu Blaser und Burckhardt, die an einer Revision tradierter Gestaltungsvorstellungen interessiert waren, forderte Moles eine konsumkritische Weiterentwicklung der funktionalistischen Gestaltungstheorie, die sich deutlicher als bisher an der Gestaltungsrezeption, an den Wünschen und Bedürfnissen des Benutzers ausrichten sollte.

Moles Überlegungen spiegelten konsum- und gesellschaftskritische Positionen an der Ulmer HfG wider, die Michael Klar und Thomas Kuby zusammengefaßt¹⁰⁶ und die in der Folgezeit zu Auseinandersetzungen in Designerkreisen geführt haben.¹⁰⁷ Sie gaben der Erkenntnis Ausdruck, daß gesellschaftliche Veränderungen nicht durch die Objekte selbst, sondern vielmehr durch die Rezeption von Gestaltung entstehen. Damit wurde erkannt und anerkannt, daß es für den Gestalter unsichtbare und damit nicht oder nur schwer kalkulierbare Komponenten in der Gestaltungsarbeit gibt, die zwar nach groben Rastern analysiert, aufgrund ihres hohen Assoziationsgehaltes jedoch nicht vollständig erfaßt werden können.

Darüber hinaus stellten semiotisch orientierte Analysemodelle die Grundlage für Moles' Ausführungen dar, die Tomás Maldonado an der Ulmer Hochschule entwickelt und Gui Bonsiepe in der Abteilung „Visuelle Kommunikation“ angewandt und weitergeführt hatte.¹⁰⁸ Diese kommunikationstheoretische Arbeit untersuchte nicht allein verbale oder visuelle Informationen, sondern gerade das Verhältnis zwischen ihnen, um die „persuasive Struktur“ von Bild- und Wortkombinationen beispielsweise in der Werbung systematisch analysieren zu können.¹⁰⁹ In einer zeichentheoretischen Analyse von visuell-

¹⁰⁴ Ebenda, S. 25.

¹⁰⁵ Ebenda.

¹⁰⁶ Vgl. Klar, Michael: Kritik an der Rolle des Designers in der Verschwendungsgesellschaft. Diplomarbeit an der HfG Ulm, Ulm 1968; Kuby, Thomas: Zur gesellschaftlichen Funktion des Industrial Design. Theoretische Diplomarbeit an der HfG Ulm, Ulm [August] 1969.

¹⁰⁷ Zu Diskussionen zwischen Klar und Kuby bzw. zu den Auseinandersetzungen mit ihren Thesen vgl. Klar, Michael: Kritik an der Rolle des Design in der Verschwendungsgesellschaft. In: Format 20 (Karlsruhe), 5. Jg. 1969, H. 2, S. 33-36; Kuby, Thomas: Gänseblümchen oder der Wille zum Guten. Eine Kritik an der These vom „revolutionären Design“ von Ernst-Michael Klar. In: Format 22 (Karlsruhe), Jg. 5, 1969, H. 4, S. 48-52; Schmidt, Jürgen: Idealistisches Design. Versuch, eine wahrscheinlich abgebrochenen Diskussion wiederaufzunehmen. In: form (Opladen), Nr. 48, Dez. 1969, S. 39-40; Zacharias, Wolfgang: Politische Fragen an das Design. Zu einem Vortrag von Thomas Kuby im DES-Club München. In: Süddeutsche Zeitung (München), Beilage „zeitgemäße form“, Mai 1972.

¹⁰⁸ Die HfG hat semiotische Untersuchungen in die bundesdeutsche Designtheorie eingeführt; vgl. hierzu bes. Maldonado, Tomás: Beitrag zur Terminologie der Semiotik. Ulm 1961; Bonsiepe, Gui: Gesammelter Jargon. Industrial Design und Charles Sanders Peirce. In: ulm (Ulm), Nr. 8/9, S. 69-72; ders.: Erziehung zur visuellen Gestaltung. In: ulm (Ulm), Nr. 12/13, 1965, S. 17-24; ders.: Ergebnisse aus dem Unterricht. Einführung in die visuelle Semantik. In: ulm (Ulm), Nr. 21, 1968, S. 43-47; ders.: Über eine Methode, Ordnung in der typografischen Gestaltung zu quantifizieren. In: ulm (Ulm), Nr. 21, 1968, S. 24-32.

¹⁰⁹ Vgl. bes. Bonsiepe, Gui: Visuell/verbale Rhetorik. In: ulm (Ulm), Nr. 14/15/16, 1965, S. 23-40.

verbalen Werbebotschaften wies Bonsiepe 1968 in der letzten Ausgabe der Zeitschrift *ulm* darauf hin, daß

„die trockene Information stirbt. So setzen die Fachleute der Werbung ihre Mühe darin, die nackten Gehalte zu verkleiden, die Informationen persuasiv aufzubereiten und sie kommunikativ wirksam zu gestalten.“¹¹⁰

Entsprechend sollten qualitative und quantitative Analysemodelle die „semantischen Kerne“ einer Kampagne freilegen, „um nicht völlig im Ungewissen zu tappen, und nach intuitivem Ermessen die zur Verfügung stehenden persuasiven Mittel zu verteilen und einzusetzen.“¹¹¹ Da sich der Sinn gestalterischer Arbeit keineswegs bloß auf die äußerliche Produktgestaltung beschränken sollte, mußte es also darum gehen, gestalterische Inhalte kritisch zu beleuchten. Mittels semantisch orientierter Analysen sollten Bild- und Zeicheninformationen erkannt, analysiert und den Erfordernissen entsprechend verarbeitet werden, „um sich in dem wachsenden Informationsangebot orientieren zu können.“¹¹² Die semantische Ebene der Gestaltung wurde also anhand der Beziehungen zwischen Text- und Bildmitteilungen untersucht. Damit wurden semiotische Erkenntnisse aus der Sprachwissenschaft systematisch auf das Design übertragen, was die frühe Hinwendung der HfG zur Linguistik belegt, die Bürdek als „linguistic turn“¹¹³ charakterisiert hat.¹¹⁴

3.2. Die Funktionalismus-Diskussion in der Zeitschrift *form*

1968 erreichten die Auseinandersetzungen um das Für und Wider funktionalistischer Gestaltungstheorie in der sogenannten Funktionalismus-Diskussion ihren Höhepunkt. Obwohl als allgemein bekannt vorausgesetzt, wurde sie in der Literatur nur verallgemeinernd berücksichtigt.¹¹⁵ Diese pauschalisierenden Verweise lassen aber kaum Rückschlüsse auf die designtheoretischen Standpunkte zu, die sich damals gegenüberstanden. So gilt es zu bedenken, daß gerade die anti-funktionalistischen Thesen, wie sie damals in aggressiver Form öffentlich vorgebracht wurden, die Designer dazu zwangen, ihre eigene Position inhaltlich auf den Punkt zu bringen und weiter-

¹¹⁰ Bonsiepe, Gui: Semantische Analyse. In: *ulm* (Ulm), Nr. 21, 1968, S. 33.

¹¹¹ Ebenda, S. 37.

¹¹² Heimbucher, Joachim: Ulm löst sich auf. Joachim Heimbucher, Student HfG. Zur Situation der Hochschule für Gestaltung. In: *form* (Opladen), Nr. 44, Dez. 1968, S. 36.

¹¹³ Vgl. Bürdek, Bernhard E.: Über Sprache, Gegenstände und Design. In: *formdiskurs* (Frankfurt a.M.) Jg. II, 1997, Nr. 3, S. 6.

¹¹⁴ Mit diesen Untersuchungen grenzte sich Bonsiepe aber auch gegen damals aktuelle designtheoretische Ansätze aus dem Umkreis der Stuttgarter Bense-Schule ab, die auf ein meßbares Design gesetzt hatten. Hier hatte der Glaube, eine objektivierbare Gestaltung durch mathematisch präzise Definitionen erreichen zu können, den Einsatz wissenschaftlich quantifizierbarer Methoden forciert, die nicht zuletzt durch die Entwicklung der Datenverarbeitung unterstützt wurde. Der Versuch, das Ästhetische und Schöne meßbar und damit berechenbar zu machen, gipfelte in Rolf Garnichs Dissertation „Konstruktion. Design. Ästhetik“. Hier untersuchte Garnich die Konstruktion von Design-Objekten wie etwa von Vasen oder Kaffeekannen mittels mathematischer Berechnungen. Dieses methodische Vorgehen stieß seinerzeit auf großes Interesse und wurde anerkennend gewürdigt. Auch widmete sich Manfred Kiemle architektonischen Problemen unter dem Aspekt der Informationsästhetik, um die „Subjekt-Relation, die von den Geisteswissenschaften nur qualitativ beschrieben werden kann, mit quantitativen Methoden zu erforschen“; vgl. Garnich, Rolf: Konstruktion, Design, Ästhetik. Allgemeine mathematische Methoden zur objektiven Beschreibung ästhetischer Zustände im analytischen Prozeß und zur generativen Gestaltung im synthetischen Prozeß von Design-Objekten. [Masch.-schr.] Dissertation, Esslingen 1968; Kiemle, Manfred: Ästhetische Probleme der Architektur unter dem Aspekt der Informationsästhetik. Quickborn 1967, S. 9.

¹¹⁵ Wie dargelegt wies Selle verallgemeinernd auf eine „pragmatische Designdiskussion“ hin, und Bürdek subsumierte die Diskussion unter die allgemeine Funktionalismus-Kritik Ende der sechziger Jahre, ohne ihr eingehend Beachtung zu schenken. Erst Schepers stellte einzelne Positionen wie Moles und Nehls exemplarisch vor, allerdings ohne designtheoretische Aspekte besonders zu berücksichtigen; vgl. Schepers (1998), S. 20-29.

zuentwickeln. Aus heutiger Sicht verdeutlichen diese Diskussionen also beispielhaft die unterschiedlichen designtheoretischen Standpunkte dieser Zeit.

Wichtiges Forum für eine Positionsbestimmung bot ab September 1968 die *form*, die in dieser und in den folgenden Nummern die verschiedenen Lager zu Wort kommen ließ. In ihrer September-Ausgabe publizierte sie ein Pamphlet von Werner Nehls unter dem Titel „Die Heiligen Kühe des Funktionalismus müssen geopfert werden“, das durch ein Interview ergänzt wurde.¹¹⁶ Diesen Beiträgen stellte die Zeitschrift Hartmut Seegers Theorie eines „Erweiterten Funktionalismus“ gegenüber, der jedoch weniger Platz eingeräumt wurde.¹¹⁷

3.2.1. Werner Nehls ruft das Ende der funktionalistischen Epoche aus

Insbesondere Nehls Textbeiträge bildeten mit ihrem provokanten Inhalt und herausfordernden Impetus den Auftakt zu einer kontroversen Diskussion. Aufgrund seiner Prägnanz darf Nehls Pamphlet durchaus als „anti-funktionalistisches Manifest“ bezeichnet werden, denn es gelang ihm nicht nur, die zeitgenössische Kritik zu bündeln und theseartig auf den Nenner zu bringen, sondern sie auch zu einem Anti-Funktionalismus zu steigern. Indem er erstmals ein als revolutionär verstandenes anti-funktionalistisches Gestaltungsverständnis proklamierte, erteilte er den Reflektionen über eine mögliche Weiterentwicklung funktionaler Gestaltungstheorie und selbst der bislang geübten Funktionalismus-Kritik eine rigorose Absage. Durch radikale Negation erzeugte er eine enorme Provokationskraft, die auf eine Schockreaktion der Leserschaft abzielte und seine Wirkung auch nicht verfehlte.

Schon auf der Titelseite wurde eine Manuskriptseite mit dem programmatischen Titel „DAS ENDE DER FUNKTIONALISTISCHEN EPOCHE“ zusammen mit einem Diapositiv abgebildet (Abb. 6). Diese exponierte Stellung verdeutlicht die große Bedeutung, die dem Thema von Seiten der Redaktion nunmehr beigemessen wurde. Die Gestaltung des Titelblatts erweckte den Eindruck einer realen Momentaufnahme; Abgebildet ist eine in Versalien getippte Textseite, die, verglichen mit dem Nehl'schen Text im Inneren des Heftes, als ein vorbereitendes Manuskriptblatt identifiziert werden kann.¹¹⁸ Die Lochung am linken Rand und die Seitenzahl „- 3 -“ legen den Schluß nahe, es handele sich um einen Ausschnitt aus einem umfangreicheren Text. Darüber hinaus suggeriert die Schwärzung einiger Zeilen im oberen Bereich Textkorrekturen, die ledig-

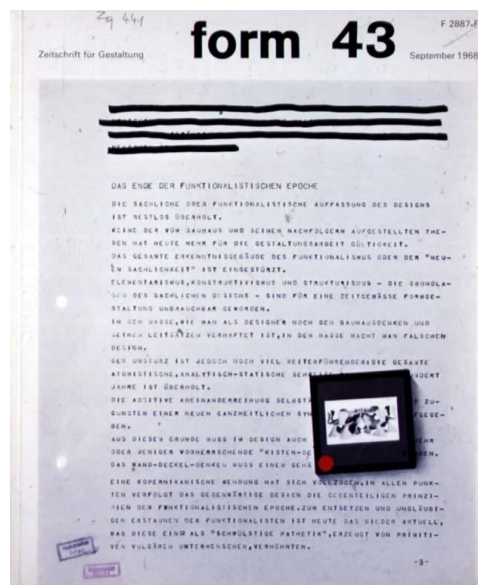


Abbildung 6: Titelblatt der Zeitschrift *form*, Nr. 43, 1968

¹¹⁶ [Nehls, Werner]: „Die Heiligen Kühe des Funktionalismus müssen geopfert werden.“ Thesen von Werner Nehls. In: *form* (Opladen), Nr. 43, Sept. 1968, S. 4; [Nehls, Werner]: Revolution im Design? Ein Gespräch mit Werner Nehls. In: *form* (Opladen), Nr. 43, Sept. 1968, S. 5-6. – Nehls hatte seine anti-funktionalistischen Thesen in ähnlicher Form bereits 1967 in der *Süddeutschen Zeitung* publiziert; vgl. Nehls, Werner: Sachlichkeit und Verbrechen. In: *Süddeutsche Zeitung* (München), Nr. 141 (Beilage: zeitgemäße *form*), 14.06.1967, S. 23. Danach trug er seine Thesen bei der Gründung des Münchener DES-Clubs vor.

¹¹⁷ Vgl. Seeger: Funktionalismus im Rückspiegel des Design. In: *form* (Opladen), Nr. 43, Sept. 1968, S.10-11.

¹¹⁸ Der auf der Titelseite abgebildete Textbeitrag entspricht zwar inhaltlich, jedoch nicht wortwörtlich Nehls' Text im Inneren dieser Ausgabe.

lich für den Autor, nicht jedoch für andere Leser bestimmt sind. So entsteht der Eindruck, an vermeintlich authentischen Vorbereitungen für einen Vortrag beteiligt zu sein und sozusagen exklusive Vorabinformationen bislang unveröffentlichter Überlegungen zu erhalten.

Wird zudem der Inhalt des Textes und das Bild zur Kenntnis genommen, enthüllt sich die Brisanz dieses Beitrags. Kompromißlos wird schon in der Überschrift „das Ende der funktionalistischen Epoche“ postuliert und mit den Vorstellungen des Funktionalismus gebrochen. Diese Haltung wird im Text gesteigert, wenn Nehls darauf insistierte, daß der Funktionalismus schon längst ad acta gelegt worden sei:

„DIE SACHLICHE ODER FUNKTIONALISTISCHE AUFFASSUNG DES DESIGNS IST RESTLOS ÜBERHOLT. [...] DAS GESAMTE ERKENNTNISGEBÄUDE DES FUNKTIONALISMUS ODER DER 'NEUEN SACHLICHKEIT' IST EINGESTÜRZT. ELEMENTARISMUS, KONSTRUKTIVISMUS UND STRUKTURALISMUS – DIE GRUNDLAGEN DES SACHLICHEN DESIGNS – SIND FÜR EINE ZEITGEMÄSSE FORMGESTALTUNG UNBRAUCHBAR GEWORDEN.“¹¹⁹

Insbesondere das Bauhaus und seine Nachfolger, was unmißverständlich auf die Ulmer HfG zielte, wurden als Inbegriff dieser überkommenen Gestaltungsauffassung vehement angegriffen:

„KEINE DER VOM BAUHAUS UND SEINEN NACHFOLGERN AUFGESTELLTEN THESEN HAT HEUTE NOCH FÜR DEN GESTALTUNGSBEREICH GÜLTIGKEIT. [...] IN DEM MASSE, WIE MAN ALS DESIGNER NOCH DEM BAUHAUSDENKEN UND SEINEN LEITSÄTZEN VERHAFTET IST, IN DEM MASSE MACHT MAN FALSCHES DESIGN.“¹²⁰

Das aufgelegte Diapositiv (Abb. 7) verdeckt Teile der nachfolgenden Textpassagen, die sich vornehmlich der theoretischen Darlegung der neuen Gestaltungsauffassung widmen, so daß diese nur teilweise entschlüsselt werden können und dementsprechend nur Vermutungen zulassen:

„DIE ADDITIVE ANEINANDERREIHUNG SELBSTÄ[...],D ZUGUNSTEN EINER NEUEN GANZHEITLICHEN SYN[...] FGE GEBEN: AUS DIESEM GRUNDE MUSS IM DESIGN AUCH [...] MEHR ODER WENIGER VORHERRSCHENDE 'KISTEN-DE[...]RDEN. DAS WAND-DECKEL-DENKEN MUSS EINEM GEHÄ[...].“¹²¹

Selbst wenn dieses Vorgehen als einfacher Trick dazu diente, die Neugier des Lesers zu entfachen, damit er im Inneren des Heftes Nehls' Text weiterlesen sollte, ersetzen darüber hinaus die visuellen Informationen des Bildes durchaus gleichwertig den Textinhalt. Der praktische Entwurf steht vorab für die neue Formauffassung ein. Es drängt sich aber der Verdacht auf, daß sich diese nicht oder nur schwerlich begründen ließ.

Das Diapositiv zeigt eine Entwurfszeichnung mit acht organisch ausgearbeiteten Stühlen, die um ebenso gestaltete Einzeltische gruppiert sind. Ihre Formgebung folgt biomorph-körperhaften Gesichtspunkten und visualisiert die Forderung nach einer Umkehrung funktionalistischer Prinzipien, die im nachfolgenden Text ausgeführt werden:

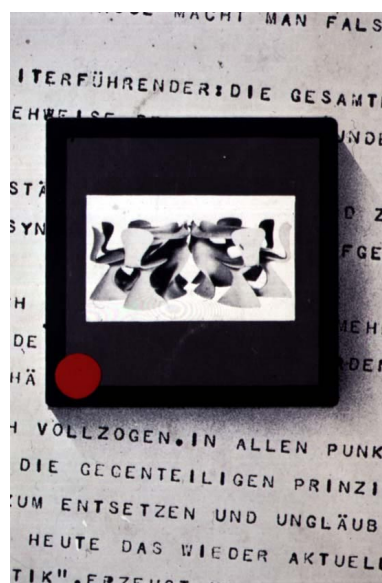


Abbildung 7: Titelseite der form 1968, aufgelegtes Diapositiv, Detail

¹¹⁹ [Nehls, Werner: DAS ENDE DER FUNKTIONALISTISCHEN EPOCHE.] In: form (Opladen), Nr. 43, Sept. 1968 [Titelseite].

¹²⁰ Ebenda.

¹²¹ Ebenda.

„IN ALLEN PUNKTEN VERFOLGT DAS GEGENWÄRTIGE DESIGN DIE GEGENTEILIGEN PRINZIPIEN DER FUNKTIONALISTISCHEN EPOCHE. ZUM ENTSETZEN UND UNGLÄUBIGEN ERSTAUNEN DER FUNKTIONALISTEN IST HEUTE DAS WIEDER AKTUELL, WAS DIESE EINST ALS 'SCHWÜLSTIGE PATHETIK', ERZEUGT VON PRIMITIVEN VULGÄREN UNTERMENSCHEN, VERHÖHNTEN.“¹²²

Im Heftinneren nahm Nehls Beitrag „Die Heiligen Kühe des Funktionalismus müssen geopfert werden“ seiner Provokanz entsprechend die erste Textseite ein.¹²³ Hier postulierte er einen „Anti-Funktionalismus“, den er mit der gängigen Gestaltungspraxis in Kunst, Design und Architektur legitimierte, die sich erkennbar gegen das funktionalistische Dogma gewandt habe. Wie auf der Titelseite verwahrte er sich gegen die vom „Bauhaus“ und seinen Nachfolgern aufgestellten Thesen. Besonders griff Nehls die Ulmer Hochschule für Gestaltung an. Sie sei wirklichkeitsfremd und arbeite in totaler Verknennung der gegenwärtigen Sachlage. Nur aus der Kritik am Funktionalismus heraus könne man heute „neu, gut und richtig gestalten.“¹²⁴ Die neue Gestaltung richte sich gegen Rationalismus, Konstruktivismus, Objektivismus und Elementarismus. Weiterhin wandte sich Nehls mit aller Entschiedenheit gegen Ornamentlosigkeit, technischen Perfektionismus, optische Glätte, Raumlosigkeit, Mangel an Atmosphäre, den Verlust des Gefühls und des Vitalen, Purismus und Utilitarismus, Klarheit und Transparenz, akademischen Intellektualismus, anonymen Standard und Serie:

„Die neuen Formen sind gemalter, geformter oder gebauter Protest, gegen die vergangene Epoche mit ihrer mechanistischen rationalen, puritanisch-utilitaristischen, seelenlosen, unhumanen Umweltgestaltung. Seien es die einfalls- und endlos gerasterten, monotonen Glaskuben der Architektur oder die kalten, maschinenhaften, technoiden Designgegenstände, die jede menschliche Spur vermissen lassen.“¹²⁵

Seiner dialektischen Argumentation folgend, charakterisierte er die aktuelle Gestaltungsarbeit, die ihre Impulse aus einem „Anti-Funktionalismus“ beziehen sollte, folgendermaßen:

„Die heutige Gestaltung kommt aus einer femininen Haltung, das Emotionelle wird betont. Diese feminin-irrationale Gestaltung bevorzugt organische Formen, kontrastreiche Formen, Zufallsattribute.“¹²⁶

Als neue Inhalte bot Nehls seine Forderung nach „dem Primat der Emotionen in der Umweltgestaltung“ an, was er mit einer „Emotionalisierung des Menschen“ gleichsetzte. Erreicht werden sollte dies seiner Meinung nach durch „individuelle, organische, emotionale Formen“, durch „emotional-feminine Formen“, die zu einer „Steigerung der Atmosphäre“ beitragen. Allem revolutionärem Impetus zum Trotz vermißt der Leser konkrete gestalterische oder gestaltungstheoretische Alternativen. Nehls' Text besteht denn auch weitgehend aus Negationen und Allgemeinplätzen, die „neue Gestaltung“ wird als „Anti-Haltung“ mehr beschworen als vorgestellt:

„Der absolute, bloße Nützlichkeitsanspruch, die Devise: 'Weniger ist mehr', ist nicht mehr unser Ideal. Die rationale Auffassung der Gestaltung muß eine irrationale werden. Es heißt nicht mehr 'Kunst ist Funktion', sondern 'Kunst ist Leben' und 'Leben ist Spiel'. [...] Der fundamentale Wandel in der Formgestaltung in Richtung einer anti-rationalistischen, anti-funktionalistischen, anti-konstruktivistischen und anti-strukturalistischen Form ist dringend notwendig. Die Sachlichkeit ist kein Geschenk und kein Ziel mehr, sondern ein unnötiger Preis, den eine kommende Generation nicht mehr gewillt ist zu zahlen. Sie wird sich wieder

¹²² Ebenda.

¹²³ Nehls (1968), S. 4.

¹²⁴ Ebenda.

¹²⁵ Ebenda.

¹²⁶ Ebenda.

einem 'unwürdigen Durst nach Leben' hingeben. Sie wird wieder aus dem Emotionalen für das Emotionale im Menschen gestalten."¹²⁷

Wie Blaser und Burckhardt plädierte also auch Nehls für eine spielerische Komponente. Darüber hinaus bezog er sich auf Mitscherlich, der die Seelenlosigkeit der Nachkriegsarchitektur primär als psychologisches Problem kritisiert hatte.¹²⁸ Zudem wollte Nehls aber über die reine Kritik hinaus mit einem anti-funktionalistischen Formwandel einen radikalen Geisteswandel bewirken, bzw. umgekehrt, dem seiner Meinung nach bereits erfolgten systemkritischen Geisteswandel auch mit einem anti-funktionalistischen Formwandel entsprechen.¹²⁹

Bei aller Ablehnung und bewußten Antithesen handelte es sich bei Nehls Pamphlet doch lediglich um eine formale Kritik, der es nicht gelang, methodische oder gestaltungstheoretische Alternativen aufzuzeigen. Nehls negierte mit „Anti-Ismen“ die Schlagworte des Funktionalismus, um sie assoziativ mit Stilbezeichnungen der zwanziger Jahre wie „Neue Sachlichkeit“ zu vermengen. Daß ihm eine Umkehrung der Begriffe als einzig mögliche Alternative erschien, verdeutlicht letztendlich, wie stark er selbst analytische Methoden verinnerlicht hatte. Seine Negationen verweisen mehr auf eine Adaption rationaler Denkstrukturen, die davon ausgehen, daß schon die Umkehrung der Schlagworte die Inhalte automatisch in ihr Gegenteil verkehrt. Obwohl Nehls also mit revolutionärem Tonfall Irrationalität im Gestaltungsbereich einklagte, resultierten seine Forderungen dennoch aus rationalen und analytischen Denkweisen, d.h. er folgte unter entgegengesetzten Vorzeichen derselben Logik.

Ungeachtet dieser inhaltlichen Kritik gebührt dem Architekten das Verdienst, die bis dato vorwiegend auf den Architekturbereich zielende Funktionalismus-Kritik auf den Gestaltungsbereich übertragen zu haben. Mehr noch, er begnügte sich nicht mit Kritik, sondern lehnte alles, was auch nur im entferntesten an Funktionalismus erinnerte – also sein gesamtes Umfeld – radikal ab. Weiterhin übertrug er seinen Anti-Funktionalismus auch aus dem Gestaltungs- auf den Gesellschaftsbereich und äußerte damit grundsätzlich Gesellschaftskritik. Seine Ausführungen zielten eigentlich auf den Menschen und seine sozialen Lebenszusammenhänge innerhalb der Gesellschaft. Es handelte sich nicht lediglich um Funktionalismus-Kritik, sondern um eine gestaltungstheoretisch motivierte radikale Ablehnung funktionaler Gestaltungsarbeit, mit der Nehls auch Ablehnung gegenüber einer Gesellschaft verband, die sich diesen standardisierten Regeln widerstandslos unterwirft.

Im Anschluß an dieses „anti-funktionalistische Manifest“ veröffentlichte die *form* ein fünfseitiges Interview, in dem Nehls die Gelegenheit erhielt, seine Standpunkte ausführlicher zu erläutern.¹³⁰ Hier verknüpfte er erneut Gesellschafts- und Funktionalismus-Kritik, indem er verlauten ließ, die sogenannte Sachlichkeit sei Ausdruck eines funktionalistischen Lebens, das vorwiegend von der Produktionssteigerung ausgehe. Die Produktionskraft einer Gesellschaft könne jedoch nur in dem Maße gesteigert werden, wie man die humane Seite des Menschen degradieren. Folglich müsse der Funktionalismus heute „als verbrecherische Strategie angesehen werden.“¹³¹ Entsprechend stellte er fest: „Designer, die nach wie vor für das sachliche Design eintreten, haben keinerlei Moral dem Menschen und der Gesellschaft gegenüber.“¹³² Gemäß seiner antithetischen Methode kehrte er damit bis dato

¹²⁷ Ebenda.

¹²⁸ Zu Nehls Stellung gegenüber Mitscherlich vgl. das Interview Nehls: „Revolution im Design?“ (1968), S. 5-6.

¹²⁹ Vgl. dazu Nehls: Revolution im Design? (1968), S. 6.

¹³⁰ Ebenda, S. 5-9.

¹³¹ Ebenda, S. 5.

¹³² Ebenda, S. 9.

akzeptierte Konnotationen um, die positive Moral- und Wertvorstellungen auf „gute“, d.h. funktionale Gestaltung bezogen hatten.¹³³ Im Gegensatz zum Frühfunktionalismus, dem Nehls noch „eine große Portion Humanismus“ zugestand, lehnte er den Spätfunktionalismus und selbst einen „Erweiterten Funktionalismus“ entschieden ab, weil er noch auf den konstruktivistischen, puritanisch-rationalen Prinzipien aufbaue.¹³⁴ Dagegen stellte er abermals ein dezidiert als Ideologie ausgewiesenes „Anti-System“, das sachliche Formen durch eine emotionale Gestaltungsweise ersetzte, die auf „irrationalistische Formen“ baute:

„Wenn wir Fläche heute reliefieren und plastifizieren, wenn wir statt maskuliner Härte feminine Weichheit anstreben oder statt Ornamentlosigkeit Ornamentierung, dann stellen alle diese Tendenzen das genaue Gegenteil der funktionalistischen Grundauffassung dar, sie sind in ihrem Grundprinzip antifunktionalistisch, also `umstürzlerisch`.“¹³⁵

Wiederum verschmolzen gesellschaftliche und gestalterische Ideen miteinander zum Synonym für den radikalen Bruch mit der eigenen, nicht nur gestalterischen Vergangenheit. Wie schon sein Manifest erkennen ließ, sind auch hier seine weiteren Ausführungen in einem „Anti-System“ gefangen. Obwohl Nehls ein massiver Angriff auf den Funktionalismus gelang und er genügend Argumente für eine Ablehnung aufzeigte, stellte er doch keine gestaltungstheoretischen Alternativen vor. Anstelle neuer Inhalte präsentierte Nehls Schlagworte: Ohne das Denken einzustellen, solle den Emotionen das Primat eingeräumt werden.¹³⁶ Er forderte „eine neue Ideologie für eine neue Umweltgestaltung“,¹³⁷ die wie Verner Panton „aus der Emotion heraus“ gestaltet, und verlangte „die kreative emotionale Form als Grundform.“¹³⁸ Das neue Design sei durch eine gewisse Weichheit der Formen, durch „Soft-Edge-Formen“ charakterisiert. Gleichzeitig räumte er aber ein, daß sich die emotionale Grundform für verschiedene Bereiche ganz besonders eigne, für andere dagegen weniger.¹³⁹ Man müsse Gegenstände schaffen, beispielsweise ein Radio, „das wieder ein Ereignis im Raum ist, ein Psychotop darstellt, mit dem ich mich als Individuum wiederum identifizieren kann.“¹⁴⁰

Um seine Haltung zu verdeutlichen, argumentierte Nehls fast ausschließlich mit praktischen Beispielen. Sie sollten seine anti-funktionalistische Gestaltungshaltung konkretisieren und einen Eindruck vermitteln, um, so steht zu vermuten, seine theoretisch wenig fundierten Ausführungen in den Hintergrund treten zu lassen. Als vorbildlich für den Wohnbereich zeigte er beispielsweise eine „Wohnidee von Werner Panton“ (Abb. 8) und eine „Sitzgruppe“ von Günter Beltzig (Abb. 9) „mit stark plastisch-räumlichen Tendenzen.“¹⁴¹ Hierzu stellte er fest, man müsse völlig von den bisherigen Vorstellungen

¹³³ Der Gestaltungsanspruch „Gute Form“, der durch Rationalität und Funktionalität geprägt war, galt nicht zuletzt aufgrund seiner vermeintlichen Fortführung der Moderne bis in die achtziger Jahre offiziell als Leitbild für das bundesdeutsche Design. Inhaltlicher Bezugspunkt stellten Bills „Richtlinien für die gute Form“ aus den späten vierziger Jahren dar, bei denen Gestaltung auf „Zweckmäßigkeit“ und „Gebrauchswert“ zielte, um eine Formentsprechung zwischen Form, Zweck und Material zu erreichen. Intendiert war eine erzieherische Komponente, die auch eine moralische Überhöhung funktionaler Gestaltung beinhaltete; vgl. Bill, Max: Die gute Form. Bern / Zürich, 1949.

¹³⁴ Nehls (1968), S. 6.

¹³⁵ Ebenda, S. 9.

¹³⁶ Ebenda, S. 5.

¹³⁷ Ebenda.

¹³⁸ Ebenda, S. 7.

¹³⁹ Ebenda, S. 8.

¹⁴⁰ Ebenda, S. 9.

¹⁴¹ Bei den im Untertitel verallgemeinernd als „Sitzgruppe“ bezeichneten Möbel handelt es sich um Beltzigs „Poly-Bel-Twen-Kollektion“ („Floris“-Stuhl, „Floris“-Tisch sowie „Floris“-Stuhl in halbhoher Ausführung), die ab 1966 entwickelt und im Januar

„zum Beispiel des Stuhles, abkommen, zumal des konstruktivistischen Stuhles, so wie es im Design heute schon zu sehen ist, in Sitzgruben oder langausgebreiteten Plastikgebirgen. Hier gibt es keine Bänke und Stühle mehr, sondern nur noch Sitzräume an sich. Der Stuhl wurde verräumlicht.“¹⁴²

Auch aus dem industriellen Bereich führte er mehrere Beispiele an, die auf den erfolgten Formwandel hinweisen sollten, unter anderem das von „Rosenthal“ produzierte Service „Zauberflöte“ (Abb. 10). Dessen Ornamentik wurde damals kritisiert als verspieltes Relief, „das anspruchsvolle Dekoration ist, aber nicht die Qualität des verbindlichen, das

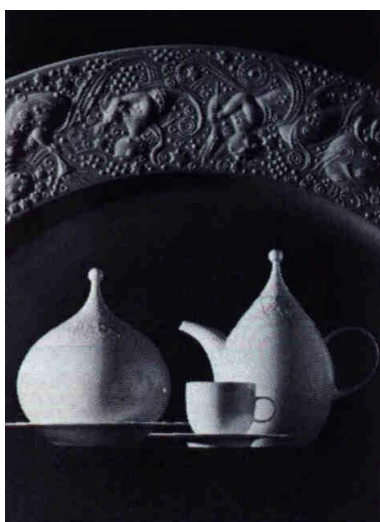


Abbildung 10: Rosenthals „Zauberflöte“

heißt für die Zeit typischen oder gar gültigen Ornaments erreicht.“¹⁴³

Auch Nehls war der Ansicht, die Gestaltung dieses Produktes zeige „eine Steigerung des verpönten Dekors“, da sich die Ornamente sogar schon an der Unterseite der Teller befänden. Seine

Schlußfolgerung war jedoch vollkommen konträr, denn er vertrat die Meinung, sie seien „richtig gesehene Grundsehnsüchte unserer Zeit nach Poesie, Lyrik und Romanik.“ Deshalb forderte er sogar eine Verstärkung des Dekors, die zu einem größeren Absatz des Produktes verhelfen solle.¹⁴⁴

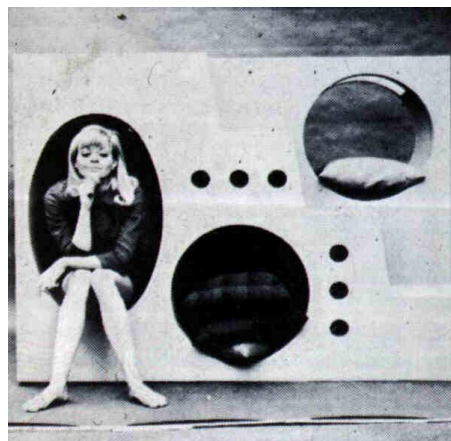


Abbildung 8: Wohnidee von Verner Panton



Abbildung 9: Sitzgruppe von Günter Beltzig

Trotz seiner anti-funktionalistischen und gesellschaftskritischen Haltung wird hier Nehls' starke Abhängigkeit von produktionstechnischen und wirtschaftlichen Aspekten deutlich. Dies belegt seine Argumentation, die fast zwanghaft versuchte, seine anti-funktionale Gestaltung mit wirtschaftlichem Erfolg zu untermauern, obwohl ihn dies zu einem eklatanten Widerspruch führen mußte: Hatte er noch zu Beginn des Interviews dem Funktionalismus vorgeworfen, lediglich Produktionssteigerung betreiben zu wollen und ihn aus diesem Grund abgelehnt, unterwarf er sich am Ende denselben Argumenten, wenn auch, um dadurch eine entgegengesetzte Formauffassung, das Ornament und das Dekor, zu legitimieren.

1968 erstmals auf der Internationalen Möbelmesse in Köln angeboten wurde; vgl. Ruisinger, Karl: Kunststoffdesign. Günter Beltzigs Möbelobjekte. In: Sammeln (Reichertshausen), Jg. 9, 1991, Nr. 8, S. 11.

¹⁴² Nehls: Revolution im Design? (1968), S. 9.

¹⁴³ Schmidt, Doris: Geschirr mit Kehrseite. In: Süddeutsche Zeitung (München), Nr. 172 (Beilage zeitgemäße form), 18. Juli 1968 [o.Pg].

¹⁴⁴ Nehls: Revolution im Design? (1968), S. 9.

3.2.2. Reaktionen auf Nehls Thesen

Im direkten Anschluß an dieses Plädoyer für den Anti-Funktionalismus wurde eine Stellungnahme von Hartmut Seeger abgedruckt. Auch er kritisierte den historischen Funktionalismus und plädierte ähnlich wie Moles dafür, die funktionalistische Gestaltungstheorie an die aktuellen Erkenntnisse anzupassen. Der „eindimensionalen Ästhetik des Funktionalismus“ setzte er ein sechsfaches Kriteriensystem gegenüber, das sich auf die Informationsfunktion des Objektes sowie auf dessen pragmatische Bedeutung für den Benutzer beziehen sollte. Der erweiterte Funktionalismus ziele damit, so Seeger, „auf die speziellen Informations- und Bedeutungsfunktionen eines Objektes oder Objektsystems für dessen Käufer oder Benutzer.“¹⁴⁵ Mit diesen Thesen orientierte sich also auch Seeger an Überlegungen aus der Linguistik, indem er das Verhältnis zwischen Gebrauchsobjekt und Benutzer als pragmatische Komponente behandelte und nicht allein als Austausch von Informationsgehalten, sondern auch als Austausch von Bedeutungsgehalten verstand. Damit vertrat er die oben erläuterte Gestaltungstheorie eines „Erweiterten Funktionalismus“, der sich an den individuellen Bedürfnissen des Benutzers orientieren wollte.

In der folgenden Ausgabe nahmen zahlreiche Leser Bezug auf Nehls' Thesen, wobei sich das Meinungsspektrum in klare Gegner, ausgleichende Geister und begeisterte Befürworter auffächerte. Wend Fischer, damals Leiter der Neuen Sammlung in München, etwa war der Meinung, daß

„mit jemandem, der die Ratio verteufelt, der `rational' in einem Atem mit `unhuman' und `seelenlos' nennt, der Andersdenkenden von vornherein jegliche `Moral dem Menschen und der Gesellschaft gegenüber' abspricht – mit dem läßt sich schlecht diskutieren.“¹⁴⁶

Ein Der Architekt C.W. Voltz hingegen lobte zwar die Gestaltung des Titelbildes, verurteilte aber Nehls' Beitrag als „Gesabber“ und „dilettantisches Geschwätz“.¹⁴⁷ Die Produkt-Designer der großen deutschen Industrieunternehmen nahmen eine eher moderate Mittlerstellung ein und sahen ihre Arbeit in engem Zusammenhang mit praktischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Aufgabenstellungen. Gerhard Beigel, damals Designer bei Siemens, zeigte zwar Verständnis für Nehls' Unbehagen „angesichts der Monotonie heutiger Formen im Produkt-Design wie in der Architektur“, meinte aber, diese „Formnivellierung“ rekurre nicht aus „einer Hörigkeit der Designer gegenüber dem Funktionalismus.“ Vielmehr lägen die Gründe in den Konsequenzen, die das Einzelprodukt aufwerfe. Auch sei von Seiten des Design keine Revolution zu erwarten, „solange unsere Auftraggeber einzig und allein am Gewinn orientiert sind.“¹⁴⁸ G.F. Strzelczyk, Designer bei Rowenta, beschwichtigte mit dem Hinweis, daß „Bauhaus-, Krug- und Nehls-Gedanken neben oder hintereinander existieren.“¹⁴⁹ Er verstand Gestaltung als gesellschaftliches Problem, deren Aufgabe es sei, „dabei zu helfen, daß Menschen ihr kleines Reich individuell aufbauen können und sich in der großen Gemeinschaft zurechtfinden, obwohl man sich der Massenmedien und der Massenproduktion bedienen

¹⁴⁵ Seeger (1968), S. 11.

¹⁴⁶ Fischer, Wend: [Revolution im Design? Resonanz auf die Thesen von Werner Nehls.] In: form (Opladen), Nr. 44, Dez. 1968, S. 40.

¹⁴⁷ Voltz, C.W.: [Revolution im Design? Resonanz auf die Thesen von Werner Nehls.] In: form (Opladen), Nr. 44, Dez. 1968, S. 40.

¹⁴⁸ Beigel, Gerhard: [Revolution im Design? Resonanz auf die Thesen von Werner Nehls.] In: form (Opladen), Nr. 44, Dez. 1968, S. 40.

¹⁴⁹ Strzelczyk, G.F.: [Revolution im Design? Resonanz auf die Thesen von Werner Nehls.] In: form (Opladen), Nr. 44, Dez. 1968, S. 41. – Mit „Krug“ spielte Strzelczyk auf Karlheinz Krug an, damals Vizepräsident des Verbandes Deutscher Industrie-Designer (VDID).

muß."¹⁵⁰ Schließlich vertrat Udo M. Geißler, ebenfalls Designer bei Siemens, die Meinung, die Entscheidung zwischen Funktionalismus und Emotionalismus sei schon längst zugunsten einer Synthese gefallen. Er forderte: „Das dünnblütige Vermeiden allen Farb- und Form-Reichtums muß aufhören!“¹⁵¹ Kurt Lindner, seines Zeichens Lampenfabrikant, zeigte sich dagegen begeistert von Nehls' Ansichten und meinte, er rechne stark mit Veränderungen im Design. Dies gelte „insonderheit für die Wiederentdeckung des verlorengegangenen Ornaments, zugleich aber auch für die Rückkehr der Farbe.“¹⁵² Analog zu Nehls' Methode ließ sich der Designer Günter Beltzig, dessen Möbel-Objekte Nehls zur Visualisierung seiner Thesen vorgeführt hatte, bei dem Versuch Funktionalismus zu definieren, zu einer Abhandlung gegen denselben hinreißen:

„Man könnte Funktionalismus auch die kühle, klare intellektuelle Bauhaus-Nüchternheit nennen, und das hat sich (siehe Pop, Op, Hippies, Beatles, Posters, Boutiquen, Mode, documenta) überlebt [...]. Funktionalismus strahlt keine Wärme, Geborgenheit, Gemütlichkeit aus.“¹⁵³

Design sei zu einer todernsten Sache geworden, „durch Analysen, Recherchen, Untersuchungen solange gefiltert, bis ein, sogar in Farbe graues `Gebilde' übrigbleibt, als wahre, die große Idealgestalt eines Gerätes.“ Dieser „Idealgestalt“ warf er vor, nur eine „Uniform“ zu sein. Im Zeitalter der Farbspraydosen, Klebefolien und Hobbys solle man jedoch ein Gerät höchstens bis zur Gestaltuniform „Unterhose“ planen. Das „Kleid“ sollte jeder selbst bestimmen können: „zivil, individuell – den eigenen Emotionen entsprechend.“¹⁵⁴

In der darauffolgenden März-Ausgabe überließ die *form*-Redaktion Nehls das Schlußwort in der Diskussion. Hierin warf Nehls sogar den Rationalisten Irrationalität vor. Man solle nicht immer gleich in „faschistoide Praktiken verfallen und jede Gegenmeinung kurzerhand als schwachköpfig abtun.“ Abermals verwies er darauf, daß der Funktionalismus „seinen gesamtgesellschaftlichen Bezug verloren“ habe, da wir heute und mehr noch in der Zukunft in einer nachindustriellen Zeit lebten. Der vorindustrielle Werkbund sei nur noch eine „museale, historische Reminiszenz“, und selbst bei Funktionalisten gelte das industrielle Bauhaus als überwunden. Schließlich habe sich auch die spätindustrielle HfG aufgelöst. Zu guter Letzt polemisierte Nehls, daß sich die Produkthersteller „die heute weltfremden, pseudowissenschaftlichen Utopien puritanisch-sachlicher Design-Dogmatiker“ aus ökonomischen Gründen nicht mehr leisten könnten.¹⁵⁵

Obwohl dieses „Schlußwort“ ein Ende der Diskussion erwarten ließ, gab es in der Folge weitere Beiträge. Aus den Niederlanden erreichte ein Brief von Willem Sandberg, der 1957 die Zeitschrift mitgegründet hatte, die Redaktion, in welchem er sich grundsätzlich lobend über den „sehr lebendigen Dialog mit der `Opposition'“ äußerte. Zu bedenken gab er allerdings, daß sich die neue Formgebung am Jugendstil orientiere. Außerdem habe er Nehls' Jargon wie „verbrecherische Ideologie“ früher schon einmal gehört – „damals aus dem Mund von Uniformierten“. Zudem merkte er an, „daß in

¹⁵⁰ Ebenda.

¹⁵¹ Geißler, Udo M.: [Revolution im Design? Resonanz auf die Thesen von Werner Nehls.] In: *form* (Opladen), Nr. 44, Dez. 1968, S. 41.

¹⁵² Lindner, Kurt: [Revolution im Design? Resonanz auf die Thesen von Werner Nehls.] In: *form* (Opladen), Nr. 44, Dez. 1968, S. 41.

¹⁵³ Beltzig, Günther: [Revolution im Design? Resonanz auf die Thesen von Werner Nehls.] In: *form* (Opladen), Nr. 44, Dez. 1968, S. 41.

¹⁵⁴ Ebenda.

¹⁵⁵ Nehls, Werner: Schlußworte von Nehls zu Nehls (*form* 43/44). In: *form* (Opladen), Nr. 45, März 1969, S. 68.

diesen Auffassungen jede soziale Einstellung völlig fehlt.“¹⁵⁶ Dieser Leserbrief verdeutlicht nicht nur, wie emotional die Diskussion geführt wurde, sondern auch, daß die bundesdeutsche Auseinandersetzung auch im Ausland wahrgenommen wurde.

Die ersten Reaktionen auf Nehls' Thesen waren also weniger von designtheoretischen Überlegungen, als vielmehr von praktischen Erfahrungen gekennzeichnet. Die Gegner Nehls' verweigerten eine Auseinandersetzung oder fühlten sich derart angegriffen, daß sie sich unverhältnismäßig ausfallend äußerten. Die große Gruppe der Industrie-Designer hingegen sah sich in starke wirtschaftliche Zwänge und gesellschaftliche Aufgabenstellungen eingebunden. Sie stimmten Nehls insofern zu, als sie aus ihrer Praxis heraus ebenfalls eine Veränderung in der Produktgestaltung feststellten. Diejenigen, die Nehls' Ansichten dezidiert befürworteten, waren entweder von seiner Person begeistert oder argumentierten wie Beltzig als Designer aus künstlerischen Entwicklungen oder alltagskulturellen Tendenzen heraus. Keine einzige Stimme aber berücksichtigte Seegers alternativ vorgeschlagenen „Erweiterten Funktionalismus“.

In der folgenden Ausgabe der Zeitschrift wurde auch aus designtheoretischer Warte heraus Stellung bezogen. Im Mai 1969 postulierte die ehemalige „Ulmerin“ und *form*-Redakteurin Gerda Müller-Krauspe: „Opas Funktionalismus ist tot“. Mit diesem provozierenden Statement meinte sie diejenige „Gestaltungsauffassung, zu denen sich Architekten und Gestalter der 20er Jahre bekannten.“¹⁵⁷ Damit verabschiedete sie sich ebenso wie Nehls von einem Gestaltungsverständnis, das sich auf den Gestaltungsprozeß und die Erfüllung praktischer Funktionen konzentriert hatte. In Bezug auf das gegenwärtige Verständnis von Industrie-Design plädierte sie jedoch dafür, nicht der Nehl'schen Ablehnung Folge zu leisten, sondern vielmehr eine Erweiterung des Funktionalismus zu betreiben. Unter diesem „Erweiterten Funktionalismus“ verstand sie „jene Gestaltungsauffassung, deren Vertreter sich bemühen, möglichst viele produktbestimmende Faktoren ausfindig zu machen und zu berücksichtigen.“¹⁵⁸ Hierfür bot sie als Arbeitsformel „form follows functions“ an.¹⁵⁹ Mit diesem Kürzel verwies sie auf ein neues, komplexes Designverständnis, das nicht nur den Gestaltungsprozeß an sich, sondern auch den Rezeptionsprozeß berücksichtigt, d.h. der Funktionsbegriff wurde nicht mehr allein auf eine materiell-physische Zweckdienlichkeit reduziert, sondern durch eine psychische Bedürfnisbefriedigung erweitert.

Ebenfalls in Auseinandersetzung mit Nehls' anti-funktionalistischen Thesen widmete sich Hartmut Seeger im selben Heft dem Thema „Syntaktik und Semantik“. Hier definierte er Design als „die Behandlung der Informationsfunktion eines Produktes durch dessen Formgestaltung“ und kritisierte die syntaktische Ausrichtung der Informationsästhetik, die eine semantische Seite ausgeklammert habe. Indem das „moderne Design“ die semantische Seite der Gestaltung verweigert hätte, habe es „den Neo-Historismus mit all seinen Äußerungen wie Trachtenlook und Boutiquen-Stil“ geradezu provoziert. Da aber die syntaktische Lösung Träger semantischer Informationen sei, forderte er, daß die Aufgabe des Design nicht nur in der Bedienungsfunktion eines Produktes, sondern zugleich auch in der

¹⁵⁶ Sandberg, Willem: Kritik an der Kritik. In: *form* (Opladen), Nr. 45, März 1969, S. 68.

¹⁵⁷ Müller-Krauspe, Gerda: Opas Funktionalismus ist tot. Der Standort des Industrial Design – gestern, heute, morgen. *Design-Ideologien* (1). In: *form* (Opladen), Nr. 46, Mai, 1969, S. 30.

¹⁵⁸ Ebenda, S. 33.

¹⁵⁹ Aufgrund eines Tippfehlers war in diesem Artikel „form follows function“ zu lesen. Der Irrtum wurde in der nächsten Ausgabe korrigiert; vgl. dazu den Hinweis in: *form* (Opladen), Nr. 47, Sept. 1969, S. 31.

Bedeutungskodierung gesehen werden müsse.¹⁶⁰ Diese „Erweiterungskorrektur der Designkonzeption“ müsse sich insbesondere auf Designpädagogik und Umweltplanung auswirken:

„Die Forderung wäre also, das Design um die semantische Kategorie der Umweltgestaltung, um den Stil oder das Image von Unternehmungen und um den Stil einer Gesellschaft als deren Selbstdarstellung und Kennzeichnung zu erweitern.“¹⁶¹

In einem weiteren Artikel¹⁶² kritisierte Müller-Krauspe im Dezember 1969 erneut Nehls' Thesen und meinte, auch dem Ansatz Moles', ein System von Neokitsch schaffen zu wollen, sei mit Bedenken zu begegnen. Als Alternative für die Zukunft plädierte sie wiederum für einen „Erweiterten Funktionalismus“, der sich auf die Gestaltung von Umwelt ausrichte. Sie forderte dazu auf, die

„Aufmerksamkeit [...] auf Probleme der Umweltgestaltung [zu] richten, die innerhalb oder außerhalb der Industrie in besonderen Instituten interdisziplinär zu lösen sind; auf Probleme also, die [...] nicht in erster Linie vom Gesichtspunkt des unmittelbaren Profits bestimmt sind.“¹⁶³

Auch könne dazu beigetragen werden, „die Güter unserer Welt gerechter zu verteilen“. Dies beziehe sich nicht nur auf Entwicklungsländer, sondern auch auf die bundesdeutsche Gesellschaft, „in der Körperbehinderte oder alte Menschen nicht eben zu den privilegierten Schichten zählen und in der die Arbeitswelt einer zunehmenden Humanisierung bedarf.“¹⁶⁴

3.3. Zusammenfassung

Die Rezeption funktionaler Formgebung in den sechziger Jahren verdeutlichte, daß mit Produkten stets mehr als die bloße Erfüllung abgrenzbarer Aufgabenstellungen und praktischer Zweckerfüllung verbunden wird. Es wurde immer klarer, daß selbst neutral gestaltete Gegenstände mehr darstellen als den Nutzen, den sie ihrer Form nach verkörpern. Entdeckt wurden unsichtbare Beziehungen zwischen den Menschen und solchen Gegenständen, die fähig sind, Gefühle auszulösen. Diese Erkenntnis zwang die Designer, die funktionale Designtheorie zu überdenken und zu relativieren. Hier manifestiert sich für die bundesdeutsche Designentwicklung der Beginn eines vorsichtigen und behutsamen Ablösungsprozesses vom eigenen funktionalistischen Erbe. Dieser war eingebunden in kontroverse Diskussionen um das Für und Wider funktionaler Gestaltungstheorie, wobei insbesondere die Diskrepanz zwischen theoretischem Gestaltungsanspruch und tatsächlicher Lebensumwelt auch „Nicht-Designer“ dazu veranlaßte, sich mit funktionaler Gestaltungstheorie auseinanderzusetzen. So entwickelten sich diejenigen Ansätze, die auf einen Bruch mit der Vergangenheit abzielten, aus interdisziplinären Überlegungen. Burckhardt und Blaser stellten vergleichsweise radikale Thesen vor, indem sie nun kommunikative und assoziative Komponenten berücksichtigten. Damit führten sie eine neue semantisch orientierte Designtheorie vor, die in letzter Konsequenz ein Spiel mit den Formen ermöglichen sollte. Auch den Architekten Nehls veranlaßten seine alltäglichen Beobachtungen und Erfahrungen zu einer rigoros ablehnenden Haltung gegenüber funktionaler Gestaltung. Die aus-

¹⁶⁰ Seeger, Hartmut: Syntaktik und Semantik. Zur Praxis und Pädagogik des Design. In: form (Opladen), Nr. 46, Mai 1969, S. 35.

¹⁶¹ Ebenda, S. 36.

¹⁶² Müller-Krauspe, Gerda: Industrial-Design – Alternativen. Zum Standort des Industrial Design – Tendenzen und Prognosen. Design-Idologien (3). In: form (Opladen), Nr. 48, Dez. 1969, S. 13.

¹⁶³ Ebenda.

¹⁶⁴ Ebenda.

gebildeten Designer hingegen waren stark in der funktionalistischen Gestaltungstradition verhaftet und bemühten sich um eine evolutionär ausgerichtete Weiterentwicklung der designtheoretischen Positionen.

In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre standen sich drei konträre designtheoretische Positionen gegenüber: Stellvertretend für den „form-Beirat“ vertrat Bill die Interessen und positiven Erfahrungen der älteren Gestaltergeneration. Er verteidigte die funktionalistische Gestaltungstheorie gegenüber den Angriffen der jüngeren Generation, wie sie die Züricher Ausstellung exemplarisch manifestiert hatte. Aber auch in der Bundesrepublik setzte ein unaufhaltsamer Entwicklungsprozeß ein. Ausgehend von den aktuellen konsum- und gesellschaftskritischen Überlegungen, forderte die junge Generation ein Umdenken. Die Nachwuchsdesigner an der Ulmer HfG berücksichtigten neue Erkenntnisse aus der Soziologie, Psychologie und aus den Sprachwissenschaften. Es handelte sich hier aber nicht um eine Ablehnung, sondern um eine Modifizierung und vorsichtige Erweiterung funktionaler Gestaltungsüberzeugungen. Diese Haltung zielte auf eine dem aktuellen Erkenntnisstand angepaßte Weiterführung der funktionalen Gestaltungstradition, die eine psychische Bedürfnisbefriedigung anerkannte und als Theorie eines „Erweiterten Funktionalismus“ umschrieben wurde. Im Gegensatz dazu provozierte Nehls 1968 mit bilderstürmerischer Kompromißlosigkeit. Seinen „Anti-Funktionalismus“ stützte er intuitiv auf alltagsästhetische und künstlerische Formtendenzen. Dabei rezipierte er allerdings rationale Denkmodelle, die im Widerspruch zu seinen Thesen stehen. Nehls' Bedeutung liegt in der Kompromißlosigkeit und Provokation begründet. Er erzwang eine öffentliche Diskussion, in deren Verlauf die Designer ihre eigenen Standpunkte konkretisieren und verteidigen mußten. Erst unter diesem Zwang konnte Müller-Krauspe 1969 die bereits einige Jahre lang fachintern diskutierte Theorie eines „Erweiterten Funktionalismus“ auf die griffige Formel „form follows functions“ bringen.

Trotz der zunehmend konsumkritischen Haltung war das Verhältnis von Gestaltung, Wirtschaft und Technik noch immer grundlegend. Die starke Einbindung in den Produktionsprozeß prägte gestaltungstheoretische Überlegungen, und selbst radikale Ideen von Burckhardt und Blaser, aber auch von Nehls gehen letztlich von einem technischen und wirtschaftlichen Fortschritt als Grundlage für gestalterisches Arbeiten aus. Entsprechend war das Gestaltungsverständnis nach wie vor den Anforderungen der industriellen Massenproduktion unterworfen, denen es möglichst optimal entsprechen sollte, wenngleich das Verhältnis zwischen Gestaltung und Wirtschaft zunehmend kritisch reflektiert wurde.

4. Kunst als Design als Kunst – Interdependenzen zwischen Kunst und Design in den sechziger und siebziger Jahren

Die Designentwicklung der sechziger und vor allem der siebziger Jahre ist bislang von der Forschung ebenso vernachlässigt worden wie das Wechselverhältnis von Kunst und Design. Selbst allgemein gehaltene Darstellungen zum Einfluß der „Pop Culture“, wie sie beispielsweise für Großbritannien vorliegen, fehlen in der Bundesrepublik.¹⁶⁵ Stattdessen lieferte die deutsche Designliteratur lediglich Stichworte zur „Pop-Art“. Lindinger und Huchthausen vertraten etwa die Meinung, mit ihren „unkomplizierten, farbenfrohen Darstellungen“ sei sie als „Gegenpol zu der elitären, abstrakten Kunst“ zu verstehen. Als eine Kunst, die mit allen Konventionen bricht, verkörpere sie eine Anti-Haltung.¹⁶⁶ Noch die jüngere Literatur zielt in diese Richtung. Fischer und Hamilton bemerkten beispielsweise, die Funktionalismus-Kritik sei der soziologischen Aufwertung des Alltäglichen geschuldet, mit der „im Feld der Kunst die Pop-art korrespondierte.“¹⁶⁷

Dabei erscheint es um so dringlicher, die Interdependenzen zwischen Kunst und Design zu untersuchen, als das Neue Design allgemein aus künstlerischen Motiven heraus erklärt wird. So gilt eine Verschmelzung künstlerischer und gestalterischer Aspekte in den achtziger Jahren als genuine Entwicklung und als klarer Bruch mit der Vergangenheit. Tatsächlich aber sind künstlerische Positionen der sechziger und siebziger Jahre als wichtige Impulsgeber für das Design anzusehen, denn ein gesteigertes Interesse der Künstler an Alltagsthemen nivellierte die Grenzen zwischen Kunst und Leben ebenso wie zwischen Kunst und Design. Damit wurden einseitige gattungsspezifische Vorstellungen von freier Kunst oder anwendungsbezogenem Gestalten aufgehoben, woran sich wiederum ein erweitertes Designverständnis orientierte.

4.1. Das Abenteuer des seriellen Gegenstandes: Massenware und Kunst-Stück

Massenhaft vorhandene triviale Produkte wurden in den sechziger Jahren als künstlerisches Sujet entdeckt und in zahlreichen Variationen überarbeitet. Vor allem faszinierte ihr großes Emotions- und Assoziationsfeld, das neue Sichtweisen erschloß und die Designer auf Aspekte jenseits funktionaler Zweckerfüllung aufmerksam machte. Die Ästhetisierung des Banalen spiegelt eine Auseinandersetzung mit der Ikonografie des modernen Industriezeitalters wider. Die Künstler entdeckten alltägliche Gebrauchsgegenstände, insbesondere Konsum- und Wegwerfartikel, als künstlerisches Sujet.

¹⁶⁵ Im Zuge einer retrospektiven Formensprache setzte erst in allerjüngster Zeit eine wissenschaftliche Beschäftigung mit den alltagsästhetischen Phänomenen der sechziger und siebziger Jahre ein; vgl. Breuer, Gerda / Peters, Andrea / Plüm, Kerstin (Hrsg.): Die 60er. Positionen des Designs. (Kat.), Köln o.J. [2000]. – Vor allem die englischen Designtheoretiker und -theoretikerinnen widmeten sich diesem Thema. Penny Sparke wies 1990 auf das enge Wechselverhältnis zwischen Pop Art und der Designentwicklung in den späten sechziger und siebziger Jahren hin. 1996 griff Philippe Garner mit „Pop-Kultur – Pop-Stil“ erneut das Thema auf, das er stichwortartig mit Hard Edge und Farbfeldmalerei, Op Art, kinetischer Kunst oder Situationskunst und Environment in Verbindung brachte; vgl. Sparke, Penny (Hrsg.): The Plastics Age. From Modernity to Post-Modernity. (Kat.) London 1990, S. 93-103; Garner, Philippe: sixties design. Köln 1996, S. 54-93; Whiteley, Nigel: Pop Design. Modernism to Mod. Kat., Design Council London 1987.

¹⁶⁶ Lindinger / Huchthausen (1978), S. 30.

¹⁶⁷ Fischer, Volker / Hamilton Anne (Hrsg.): Theorien der Gestaltung. Grundlagentexte zum Design, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1999, S. 7.

Als Spiegelbild der modernen Industriegesellschaft avancierten zudem die industriellen Produktionsprozesse zum Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens. Daß die Produktion von Gegenständen gleichzeitig den Vorgang der Reproduktion beinhaltet, übte eine starke Faszination aus, und die Umsetzung dieses Prinzips etablierte schließlich das Serielle, ehemals ausschließlich Charakteristikum von Industriegütern, als innovatives künstlerisches Moment.

So entsprach Andy Warhol mit „A Hundred Campbell's Soup Cans“ der Massenproduktion von Suppendosen (Abb. 11), indem er das triviale Objekt – seines massenweisen Vorkommens entsprechend – auf der Leinwand zahlreich und für das Auge des Betrachters unendlich wiedergab. Damit visualisierte er den industriellen Herstellungsvorgang und das Phänomen der Reproduktion. Die Dimension sowie die Anzahl der Dosen bestimmen das hochrechteckige Bildformat. Zudem erzeugt die Aneinanderreihung der gewölbten Etiketten ein ornamentales Bandmuster, das durch den schwungvollen Wechsel von Rot und Weiß bestimmt und durch ein gelbes Punkteraster verbunden wird.

Mit dieser seriellen Produktreihung läßt Warhol an die Dynamik des Produktionsprozesses, etwa an ein sich bewegendes Fließband denken. Trotz der faktischen Zweidimensionalität des Bildes imaginiert er eine dreidimensionale und sogar die vierte Dimension, den zeitlich bewegten Ablauf des Produktionsvorgangs.



Abbildung 11: Andy Warhol: „A Hundred Campbell's Soup Cans“, 1962

Der industrielle Herstellungsprozeß, die technische Wiederholung, wurde selbst auf die künstlerischen Medien übertragen, und so etablierte besonders die Pop Art das seriell-reproduzierende Prinzip in ihrer multiplen Auflagenkunst. Welche Annäherung tatsächlich stattgefunden hat, verdeutlicht exemplarisch die Bezeichnung von Warhols Atelier als „Factory“. Hier setzte er technische Reproduktionsverfahren wie Fotosiebdruck ein oder überließ die Realisation seiner Entwürfe sogar ganz seinen Mitarbeitern. Damit verabschiedete er ein künstlerisches Selbstverständnis, das sich auf die Einmaligkeit des Artefakts gestützt hatte, und erhob stattdessen die Bedingungen der industriellen Produktion zu seiner künstlerischen Methode.

Doch nicht nur produktionstechnische Aspekte, sondern auch Rezeptionsaspekte rückten in den Vordergrund, und so galten die Erzeugnisse der Massenproduktion nicht länger als „Endpunkt“ des Gestaltungs- und Produktionsprozesses. Auch glaubte man nicht mehr, ein sorgfältig entworfenes und vorbildlich gestaltetes Produkt erfülle seine praktische Gebrauchsfunktion aufgrund seiner hohen Funktionalität automatisch und unauffällig, weshalb es keine weitere Beachtung seitens des Gestalters mehr bedürfe. Stattdessen rückte nun die Erscheinungsform der Dinge ins Blickfeld des Betrachters, dessen Interesse sich auf den Gegenstand und seine mannigfaltigen Bedeutungskomponenten konzentrierte.



Abbildung 12: Jasper Johns: Bierdosen, 1960

Mit dem so entstandenen „Realismus-Problem“ setzte sich beispielsweise Jasper Johns auseinander. 1960 bemalte er zwei Bronzezylinder mit „Ballantine Ale“-Etiketten. Diese Bearbeitung läßt den Betrachter unweigerlich an reale Bierdosen denken (Abb. 12). Johns schuf quasi das Gegenteil eines „Ready-mades“, indem er nicht ein Fundstück zum Kunstwerk erklärte, wie es Duchamps Methode erfordert hätte, sondern das Kunstwerk den realen Gegenstand nachahmen ließ. Damit verdeutlichte Johns formale Gemeinsamkeiten, vor allem aber inhaltliche Differenzen. Er machte auf die Vielschichtigkeit der unterschiedlichen Bedeutungsebenen aufmerksam und entlarvte die vermeintliche Eindeutigkeit trivialer Gegenstände.

Aber auch das „Ready-made“-Prinzip wurde angewandt, um Wahrnehmungsphänomene zu thematisieren. So präsentierte beispielsweise Arman ganze Gruppen selbstidentischer Gegenstände in Schaukästen. Ähnlich wie einige Jahre später die Ausstellung „ornament ohne ornament?“ machte er bei seinem Objekt „Anhäufung von Kannen“ (Abb. 13) mit künstlerischen Mitteln auf die Formenvielfalt innerhalb der Warengruppe „Kannen“ aufmerksam. Arman nahm damit nicht nur die Kritik des Waren-



Abbildung 13: Arman: „Anhäufung von Kannen“, 1961

konsums vorweg, sondern hinterfragte auch den Leitsatz „form follows function“, denn mit diesem Kunst-Objekt führte er plastisch vor, daß diese Kannen zwar alle dieselbe Funktion erfüllen, also ein möglichst verlustfreies Aufbewahren und Ausgießen der Flüssigkeiten gewährleisten, sich ihre Formen und Farbgebungen aber trotzdem deutlich unterscheiden.

Diese künstlerischen Interpretationen banaler Massenartikel repräsentierten eine Ambivalenz zwischen Massen- und Hochkultur. Eine künstlerische Inszenierung der Realität schuf Distanz; sie ließ Reflexionen über die Gegenstände zu, deren Gebrauchswert zugunsten ihrer individuellen Bedeutungsgehalte in den Hintergrund trat. Die Überarbeitungen der industriell hergestellten Gegenstände thematisierten das Verhältnis von Unikat und Kopie, von Originalität und Banalität. Sie spielten mit der Umkehrung üblicher Wertigkeiten, indem die Gegenstände aus ihrem üblichen Kontext gerissen und nicht länger allein aus der Perspektive des Gebrauchswertes gesehen wurden. Damit versahen künstlerische Neuinterpretationen die Gebrauchsgegenstände mit vieldeutigen Bedeutungskomponenten, die jenseits ihrer vermeintlich eindeutigen Zweckbestimmung angesiedelt sind. Sie verwischten die eingeübten Differenzierungsmuster zwischen Kunst und Design, was eine Auflösung tradierter Wertvorstellungen bewirkte. Kunstobjekte näherten sich den Produktionsmechanismen der Industrie an, während im Gegenzug dazu künstlerische Interpretationen die Industrieprodukte als Kunst-Objekt in den Museen präsentierten. Dieses Vorgehen beinhaltet auch funktionalismuskritische Aspekte, indem die eigentliche Bestimmung der Objekte negiert und stattdessen auf den hohen Assoziationsgehalt jenseits funktionaler Zweckbestimmung gesetzt wurde. Damit lenken künstlerische Interpretationen das Interesse weg vom Produktionsvorgang hin zum Rezeptionsprozeß, auf das Ver-

hältnis zwischen Kunst-Objekt und Betrachter beziehungsweise zwischen Gebrauchsgegenstand und Benutzer.

Indem die Erzeugnisse der industriellen Produktion zu zweckfreien Kunst-Objekten erklärt wurden, konnten sie seitens der Designer unabhängig von ihrer funktionalen Bestimmung als „Ding an sich“ wahrgenommen werden. Infolgedessen löste sich die Arbeit des Designers zugunsten rezeptions-ästhetischer Aspekte immer stärker von funktionalen Gesichtspunkten, was Rückwirkungen auf das Designverständnis zeitigte. Dies führte über eine langsame Annäherung zu einer Verschmelzung der ehemals getrennten Bereiche. Daß es sich hierbei tatsächlich um einen allmählichen und evolutionären Annäherungsprozeß handelte, verdeutlicht eine Stellungnahme von Misha Black zum Thema „Wechselwirkungen der Kunst und Technik auf das Industrial Design.“¹⁶⁸ Er kritisierte 1968 eine starke Affinität der Kunst zum Industrial Design:

„Nachdem die Designer ihren historischen Kontakt mit den schönen Künsten abgebrochen haben, stellen sie jetzt fest, daß Maler und Bildhauer sich an sie klammern, so wie sie es vorher bei den schönen Künsten taten.“¹⁶⁹

Entsprechend skeptisch und befremdet beurteilte er die zeitgenössische Kunstentwicklung:

„Die Pop art erhebt gerade jene Aspekte der Massenmedien zu mythologischem Standard, in denen der Designer Symbole der sozialen Entartung sieht. Banale Suppendosen, die die Designer rationalisieren wollen, werden zu Heiligtümern in Bronze, Bildhauer setzen aus Autofragmenten Studiokonstruktionen zusammen, und Maler nähern sich Darbietungen, die in ihrer Substanz mehr der technischen Kunstfertigkeit als der menschlichen Probleme künstlerischer Inspiration vorangegangener Epochen verpflichtet sind. Der Designer ist unangenehm belustigt, wenn ein von ihm gestaltetes Industrieerzeugnis als `Multiples` in Kunsthallen ausgestellt wird.“¹⁷⁰

An die jungen Designer appelliert er, „ohne Hilfe der Künstler ihren eigenen Weg zu finden“, denn „wenn Kunst Design nachäfft oder Design Kunst sein will, dann bleibt nur Mittelmäßigkeit übrig.“¹⁷¹ Nehls dagegen begrüßte die Pop-Art in seinem anti-funktionalistischen Manifest begeistert als Vorreiter für den Gestaltungsbereich, da sie von gesellschaftlichen Konventionen und gestalterischen Vorgaben befreie. Zudem verleihe sie emotionalen Bedürfnissen und individuellen Sehnsüchten Ausdruck:

„Das Subjektive, Emotionale und Irrationale muß wieder vom Geruch des Minderwertigen, Ab- und Unartigen, des Provinziellen befreit werden. Diese Wandlung finden wir auch in anderen Bereichen. Pop-Art ist die erste Kunst, die nicht mehr vom Genie Cézannes und der Geometrie lebt. Pop-Art ist ebenso Kritik am nivellierenden Leben, an der `Woolworth-Kultur` unserer Zeit, gegen die unpersönlichen utilitaristischen Reglementierungen des heutigen Lebens.“¹⁷²

Auch die Theoretiker maßen den beschriebenen künstlerischen Entwicklungen großen Einfluß bei. So diagnostizierte der Kunsthistoriker Gillo Dorfles 1969 in seinem Artikel „Kunst und Design in der künftigen Gesellschaft“ eine deutliche Annäherung beider Bereiche: Der Begriff „Kunst“ sei unterminiert worden, so daß nicht nur eine Krise des Funktionalismus festzustellen sei. Überdies spiele der

¹⁶⁸ Black, Misha: Zum Standort des Industrial Design. Wechselwirkungen der Kunst und Technik auf das Industrial Design. In: form (Opladen), Nr. 42, Juni 1968, S. 27-29.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 29.

¹⁷⁰ Ebenda.

¹⁷¹ Ebenda.

¹⁷² Nehls (1968), S. 4.

„Zeitgeschmack“ bei der Planung eines Produktes eine wesentliche Rolle. Für die zukünftige Entwicklung prognostizierte er,

„daß die Domäne des Design in der Gesellschaft noch wesentlich erweitert werden wird [...]. Die Begriffe 'Kunst' und 'Design' werden immer mehr miteinander verschmelzen. Man wird vielen technologischen und wissenschaftlichen Sektoren einen ästhetischen Wert beimessen müssen, während der Wert seriell produzierter Kunst sich wesentlich vermindern wird.“¹⁷³

Die Ergänzung funktionaler durch künstlerische Aspekte verstand Dorfles, wenn nicht unbedingt in einem anti-funktionalistischen, so doch in einem funktionalismuskritischen Sinn. Er begrüßte sie als Aufwertung des Design, auch wenn damit eine Abwertung der Kunst einhergehe.



Abbildung 14: Günther Uecker: „Nagelstuhl“, 1971



Abbildung 16: Joseph Beuys: „Schwarzer Stuhl mit Loch, darunter Glas mit Wasser“, 1971

Auch in den siebziger Jahren experimentierten Künstler mit Alltagsgegenständen. Das Zusammenfügen oder die mehr oder weniger subtile Veränderung unterschiedlicher Objekte wies den Gegenständen einen neuen Bedeutungsgehalt zu und beinhaltete eine veränderte Wahrnehmungsweise, eine neue Sicht der Dinge. Als Fetische der Industriegesellschaft übten technische Geräte eine große Faszination aus. Vor allem aber die Vertrautheit alltäglicher Gegenstände aus dem Interieurbereich wie Stühle, Tische oder Betten bildete den Ausgangspunkt künstlerischer Überarbeitungen.¹⁷⁴

Ein Beispiel für diese Entwicklung stellt die Kunstaktion „der Bofinger-Stuhl als Kunstobjekt“ dar, die 1971 von dem Berliner Galeristen René Block in Zusammenarbeit mit dem Berliner Möbelhaus „Modus“ und der Firma „Bofinger“ veranstaltet wurde. Block forderte elf Künstler zur Überarbeitung des sogenannten Bofinger-Stuhls¹⁷⁵ auf und stellte die Ergebnisse dieses „Re-Design“ dann im Möbelgeschäft „Modus“ aus. Die künstlerischen Überarbeitungen ließen den ersten massenweise produzierten und aus einem Stück gegossenen Kunststoffstuhl zum einmaligen Kunst-Objekt werden.¹⁷⁶

Diesem Vorgehen ist nach der intensiven Auseinandersetzung in den sechziger Jahren mit dem Thema „Hoch- und Niedrigkultur“ weniger ein formaler, denn inhaltlicher Innovationsreichtum zuzusprechen. Die „Fluxus-Happening-Pop-Environment-Künstler“ übertrugen größtenteils ihre eigenen künstlerischen Handschriften auf den fertigen Gegenstand. So fertigte Günther Uecker einen „Nagelstuhl“ (vgl. Abb. 14), indem er die vorderen



Abbildung 15: Wolf Vostell: „Berliner Stuhl“, Einbetonierung, 1971

¹⁷³ Dorfles, Gillo: Kunst und Design in der künftigen Gesellschaft. In: form (Opladen), Nr. 48, Dezember 1969, S. 8.

¹⁷⁴ Vgl. Ohff, Heinz: Der Gegenstand als Kunstobjekt. Das Kunstobjekt als Gegenstand. In: Magazin Kunst (Mainz), 11. Jg. 1972, Nr. 42, S. 2249-2275.

¹⁷⁵ Beteiligt waren Joseph Beuys, K.P. Brehmer, Hans-Joachim Dietrich, K.H. Hödicke, Sigmar Polke, Gerhard Rühm, Tomas Schmitz, Günther Uecker, Wolf Vostell, Renate Weh und Stephan Wewerka.

¹⁷⁶ Der „Bofinger-Stuhl“ wurde 1964/65 von den beiden Architekten Alfred und Helmut Bätzner entworfen und wird seit 1966 von „Bofinger“ produziert.

Stuhlbeine sowie die Sitz- und Rückenfläche des Plastikstuhls mit Nesselstoff überzog, den er mit spitzen Stahlnägeln durchbohrte.

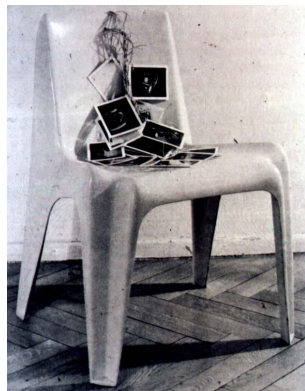


Abbildung 17: Sigmar Polke: „Der fotografierte Stuhl“, 1971

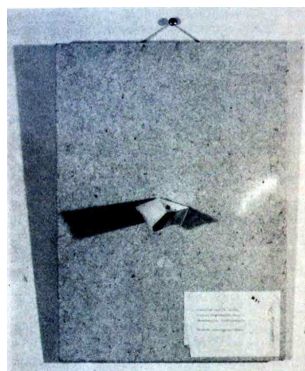


Abbildung 18: Stefan Wewerka: „Fundstücke – Bofinger Zeit“, 1971

Schließlich begleitete den Einsatz neuer Materialien, Formen und Farben auch ein Verlust, dem eine diffuse Sehnsucht nach rustikaler Gemütlichkeit, versinnbildlicht durch die Holzimitationen „Buche“, „Eiche“ und „Fichte“, noch anhäftet. Dennoch wurde der Widerspruch zwischen der nostalgischen Sehnsucht nach Holz und dem „Hang zum Modernen“, wie ihn das Plastikmaterial verdeutlichte, nicht aufgelöst. Brehmer thematisierte eben diesen Zwiespalt in Form einer „Kompromißlösung“, indem er die holzimitierende selbstklebende und abwaschbare Plastikfolie auf die Oberfläche applizierte. Dieses Material verspricht im wahrsten Sinne oberflächliche Qualitäten, ohne diese tat-

Wolf Vostell dagegen betonierte den Stuhl in eine pultartige Form ein (Abb. 15), wie er es mit seinem eigenen Auto bei der Kölner Aktion „ruhender Verkehr“ bereits 1969 vorgeführt hatte, und ließ die tatsächliche Materialisation des Gegenstandes nur noch als Imagination zu. Joseph Beuys bohrte ein kreisrundes Loch in die Sitzfläche, stellte ein Einmachglas mit Wasser darunter und fertigte so einen „Stuhl mit Stuhlgang“ (Abb. 16). Sigmar Polke versah den Stuhl mit Fotos aus dem Familienleben (Abb. 17), Stefan Wewerka erklärte eine schräg abgesägte Stuhlbeinecke, die er auf eine Sperrholzplatte gepinnt hatte, als „Fundstücke - Bofinger Zeit“ (Abb. 18).¹⁷⁷

Besonders die Installation „Korrektur des Bofinger-Stuhls unter Berücksichtigung des deutschen Waldes“ des Berliner Malers, Grafikers, Objekte- und Filmemachers K.P. Brehmer verweist auf eine nachdenkliche, aber auch ironische Materialkritik (Abb. 19). Brehmer beklebte drei weiße Plastikstühle zu je Zweidrittel mit einer abwaschbaren Plastikfolie in den Holzimitationen „Buche“, „Eiche“ und „Fichte“ und installierte darüber eine Tafel, die er mit den entsprechenden holzimitierenden Plastikfolien beklebte. Diese versah er mit dem Titel „Landschaft 3 / Deutschland“. Indem er die holzimitierende Plastikfolie auf den Plastikstuhl aufklebte, fertigte der Künstler ein Paradoxon, denn der Stuhl hatte ja bis vor nicht allzu langer Zeit tatsächlich noch aus Holz bestanden. Der holzimitierende Plastikstuhl dagegen repräsentierte zugleich Ver-

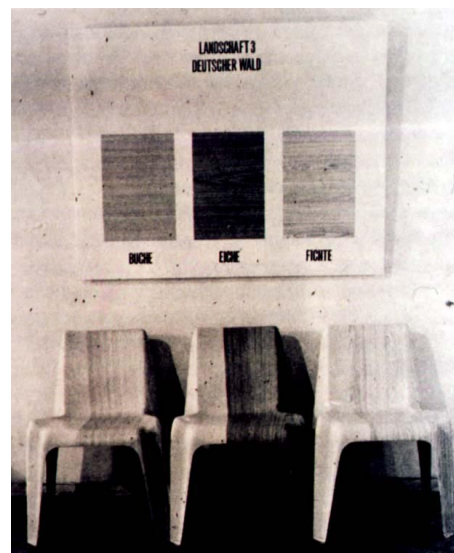


Abbildung 19: K. P. Brehmer: „Korrektur des Bofinger-Stuhls unter Berücksichtigung des deutschen Waldes“, 1971

¹⁷⁷ Darüber hinaus fertigte Hans Joachim Dietrich einen „Geräuschstuhl“ an, K.H. Hödike versah den Stuhl mit einer Stelze. Renate Reh gestaltete mit dem „Bofinger-Stuhl“ die Fotoserie „Einsiebungen“ und Gerhard Rühm fertigte den „Stuhl für Herren und besondere Damen, Stuhl für Damen und insbesondere Herren“. Zu den Titeln und Abbildungen vgl. Interessengemeinschaft Berliner Kunstthändler (Hrsg.): Dritte Internationale Frühjahrsmesse Berliner Galerien. (Kat.), Berlin 1971; Borngräber, Christian: Verlust des Salons. In: Kulturreferat der Landeshauptstadt München (Hrsg.): Möbel als Kunstobjekt. (Kat.), München 1987, S. 16-17.

sächlich einlösen zu können. Als „Fiktion der Authentizität“¹⁷⁸ spielte die selbstklebende Holzplastikfolie zudem auf ein diffuses Zwischenstadium an, auf den sogenannten niederen Geschmack, auf eine Hobby- und Bastlermentalität, die individuellen Gestaltungs- und Schönheitsvorstellungen nachkommt.¹⁷⁹ So deutete Brehmer mit seiner Installation auch auf alternative Gestaltungsvorstellungen hin, die sich damals jenseits der hohen Kunst und des Elitedesign etablierten.

Die künstlerischen Überarbeitungen negierten den praktisch-funktionalen Aspekt des Kunststoffstuhls, das Sitzen. Auch ignorierten sie praktische Zusatzfunktionen wie Stapelbarkeit oder Pflegeleichtigkeit, die durch die Form und das Kunststoffmaterial gegeben waren. Sie überführten den brauchbaren Alltagsgegenstand in ein unbrauchbares, „nicht-funktionales“ Kunstwerk. Die aus dem Industriedesign bekannte Methode des „Re-Design“, die praktische Nachbesserung eines auf dem Markt bereits existierenden Produktes, übertrugen sie aus dem Design auf das dreidimensionale Kunst-Objekt.¹⁸⁰ Im Gegensatz zur gestalterischen Neubearbeitung führten diese künstlerischen Überarbeitungen jedoch keineswegs zu einer funktionalen Verbesserung im Sinne der Gebrauchswerterhöhung. Stattdessen entstanden dezidiert anti-funktionale Formen, die neue Inhalte vor Augen führten. Sie eröffnen den Bereich der Imagination, der Assoziation und der Erinnerung. Der Gegenstand avancierte zur Projektionsfläche für den Betrachter, auf der die eigentliche Funktion des Stuhles nur noch als nebensächliche alltägliche Erfahrung mit eingebracht wird.

Aber auch in der Präsentation ist ein bemerkenswerter Bruch mit der üblichen Kontextualität festzustellen. Waren Duchamps „Ready-mades“ trotz Adaption industrieller Produktformen noch als Kunstwerke signiert und für die museale Präsentation konzipiert, wurden die Kunst-Objekte nun außerhalb dieses Kontextes in einem Möbelhaus ausgestellt.¹⁸¹ Die organisatorische Konzeption dieser Kunstaktion rekurrierte auch aus einem politischen Kunstverständnis, bei dem die Grenzen zwischen Kunst, Design und Leben zugunsten inhaltlicher Zielsetzungen aufgehoben wurden. Indem der Galerist die zwitterhaften „Kunstgegenstände“ nicht in einem Museum oder in seiner Galerie, sondern in einem Möbelhaus ausstellte, integrierte er sie als selbstverständlichen Teil der Lebenserfahrung in den Alltag und nivellierte so die Grenzen zwischen „hoher“ Kunst und „niederen“ Design. Für den Betrachter ergibt sich daraus nicht die Frage nach dem jeweiligen Eigenwert, nach den Unterschieden zwischen Kunst und Design; vielmehr wird die Verhältnismäßigkeit und die Gemeinsamkeit beider Bereiche erfahrbar. So überführten nicht nur die künstlerischen Interpretationen die funktionale Eindeutigkeit eines Gegenstandes in einmalige, aber auch vieldeutige Kunst-Objekte, die ihren gegenständlichen Ursprung keineswegs verleugneten. Auch die Präsentation in einem zutiefst

¹⁷⁸ Zu diesem Aspekt vgl. bes. Buschs Interpretation zur „Korrektur des Bofinger-Stuhls“ in: Busch / Leuschel / Oehlke (1992), S. 49.

¹⁷⁹ Obwohl von den Designern grundsätzlich als minderwertiger „Kitsch“ abgelehnt, setzte bereits seit Mitte, besonders aber seit Ende der sechziger Jahre eine langsame Faszination und z.T. ironisch-distanzierte Annäherung an dieses Thema ein; vgl. dazu Bonsiepe, Gui: Trivialdesign. „Internationaler Salon Souvenir“. In: form (Opladen), Nr. 32, Dez. 1965, S. 40-43; Dorflès, Gillo: Kitsch. Analogie del cattivo gusto. Torino 1968.

¹⁸⁰ Im künstlerischen Bereich finden sich Vorläufer dieser Überarbeitungsidee vor allem in der Malerei. So hatte beispielsweise Asger Jorn 1959 einfache, realistisch-naiv gemalte und dem Naturalismus verpflichtete Bilder übermalt, die er auf dem Flohmarkt erworben hatte.

¹⁸¹ Konzeptuelle Vorläufer dieser Idee, im warenorientierten Kontext eines Möbelhauses auszustellen, finden sich ebenfalls im künstlerischen Bereich. Hier ist die Ausstellungsaktion „Leben mit Pop – Eine Dokumentation für den Kapitalistischen Realismus“ zu nennen, bei der sich Gerhard Richter und Konrad Lueg am 11.10.1963 selbst im Möbelhaus „Berges“ in Düsseldorf auf Podesten stehend, inmitten der Möbelstücke als lebende Kunstwerke ausgestellt hatten, um sich gegen Museen und Galerien als (kunst-)politisch systembildende Institutionen zu stellen. Diese Aktion wird als Geburtsstunde des „Kapitalistischen Realismus“ angesehen; vgl. Strelow, Hans: „Leben mit Pop – eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus von Konrad Lueg und Gerhard Richter, Düsseldorf 1963. In: Klüser, Bernd / Hegewisch, Katharina (Hrsg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts. Frankfurt a.M. 1991, S. 166-171.

banalen und vom Konsum geprägten Umfeld, in dem die „Kunst-Gegenstände“ ebenso wie ein Gebrauchsgegenstand – wenn auch teurer – zu erwerben waren, unterstützte dieses „Sowohl-als-auch“, das „Hin-und-her-schalten“ zwischen den Gattungen und Wertigkeiten. Diese Aufhebung der Grenzen führte nicht nur für den Künstler, sondern auch für den Rezipienten eine spielerische Komponente ein, die auch die Designer als Befreiung verstanden. Dementsprechend bewertete die *form* die „Bofinger-Aktion“ als „spielerische Provokation an Stelle verschönernder Ästhetik.“¹⁸²

4.2. Plastic Fantastic: Organische Utopien in Kunst-Stoff

Auch neue Materialien eröffneten eine bis dato unbekannte Formenwelt und erzeugten eine eigene Materialästhetik. Insbesondere der Kunststoff ermöglichte eine neuartige organische Formgebung, die sich der Scharfkantigkeit funktionaler Gestaltung entzog. War das Plastikmaterial in der ersten Nachkriegszeit noch als billiger und künstlicher Ersatzstoff als geschmacklos verpönt, trat es im Verlauf der sechziger Jahre einen wahren Siegeszug an, indem es zum eigenständigen Werkstoff wurde. Seinen gestalterische Aufstieg nahm das Material mit der Modernisierung der Küche durch resopalbeschichtete Oberflächen und der Technisierung der Haushaltsgeräte in Kunststoffgehäusen.¹⁸³ Die Eigenschaften des Plastikmaterials erfüllten den Anspruch nach Dauerhaftigkeit und Haltbarkeit, die preiswerte Herstellung des Rohstoffes sowie vergleichsweise einfache Bearbeitungsschritte gewährleisteten einen niedrigen Preis des massenweise hergestellten Endproduktes. Zudem bewirkte die Möglichkeit der Materialeinfärbung eine bislang ungewohnte intensiv-expressive Farbskala.¹⁸⁴

Trotz der herstellungstechnischen Vorteile, die dafür prädestiniert waren, funktional-fertigungstechnischen Gestaltungskriterien zu entsprechen, bot das Kunststoffmaterial neue gestalterische Perspektiven. Die Herstellungstechniken und Materialeigenschaften ermöglichten unregelmäßige, kurvenreiche und weich-fließende Formen in einer nahezu beliebigen Formgebung. Dies bedingte eine Ablösung von den bis dato üblichen Fertigungstechniken, die sich auf die Addition von Einzelteilen hatten konzentrieren müssen. Für das Design eröffnete das Material einen großen experimentellen Freiraum, der als Gegenpol zur klassisch-funktionalen Formensprache erkannt und genutzt wurde.¹⁸⁵ Nicht von ungefähr wurden die neuen Formen auch als „Soft-Line“ beschrieben, die sich gegen das Diktum des rechten und scharfkantigen Winkels wandten, mit dem funktionale Gestaltung bis heute pauschalisierend gleichgesetzt wird.

¹⁸² Bofinger-Stuhl als Kunstobjekt. In: *form* (Opladen), Nr. 53, I - 1971, S. 55.

¹⁸³ Vgl. dazu Brandes, Uta: *Gestalteter Kunststoff*. In: Brandes (1988), S. 124.

¹⁸⁴ Für die industrielle Massenproduktion waren zwei technische Herstellungsverfahren von Interesse. Einerseits erlaubte es das Spritzgießverfahren, das Modell absolut formidentisch in beliebig hoher Auflage herzustellen. Dieses Verfahren ist ein Urformen, das bei der Ausnutzung maschinen- und werkzeugtechnischer Gegebenheiten in einem einzigen, von der Maschine vollzogenen Arbeitsschritt von der Formmasse zum fertig geformten Teil führt. Die Spritzgußtechnik war seit Mitte der zwanziger Jahre für thermoplastische Kunststoffe bekannt. 1956 entwickelte H. Goller die Technik weiter (sog. Schneckenpritzgießmaschine). Andererseits ermöglichte es die Weiterentwicklung der synthetischen Kunststoffe, immer dünnere und elastischere Plastikfolien herzustellen, die als Rohstoff in der industriellen Produktion weiterverarbeitet werden konnten. 1952 wurde von Giulio Natta und Karl Ziegler das Polypropylen entdeckt, die dafür 1964 den Nobelpreis erhielten. Erst 1964 wurde die Plastiktüte entwickelt; vgl. Stoeckert, Heinz (Hrsg.): *Kunststoff Lexikon*. München 1975 (6. Aufl.), S. 402; Neue Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst München / Institut Mathildenhöhe Darmstadt (Hrsg.): *Plastics + Design. Design-Objekte aus Kunststoff von der Jahrhundertwende bis heute*. (Kat.), Stuttgart 1997, S. 79; Fecht, Thomas / Weißler, Sabine: *Plastikwelten*. Berlin 1985, S. 51-52.

¹⁸⁵ Dementsprechend bewertet Siegfried Gronert den Beginn der Plastikzeit als den Beginn der „Postmoderne des Materials“; vgl. Gronert, Siegfried: *Re: Die neue Geschichte der alten Materialien*. In: Langenmaier, Arnica-Verena (Hrsg. für das Design Zentrum München): *Der Stoff der Dinge. Material und Design*. München 1994, S. 56.

Obwohl einzelne Prototypen aus Kunststoff schon Anfang der sechziger Jahre erarbeitet wurden, setzte erst Ende der sechziger Jahre eine Massenproduktion von Plastikmöbeln ein, so daß eine organische Formensprache und die bunte Farbpalette nun breitenwirksam vor Augen traten. Wie stark die neue Materialästhetik als Kontrast zum Hergebrachten erfahren wurde, verdeutlicht einmal mehr Nehls in seinem „anti-funktionalistischen Manifest“, in dem er emphatisch darauf hinwies, die aktuelle feminine und emotional-irrationale Gestaltungsauffassung bevorzuge „organische Formen“ und „kontrastreiche Farben“.¹⁸⁶

Die Möbel von Beltzig, wie sie Nehls vorstellte, um seine anti-funktionale Haltung an praktischen Beispielen zu belegen, führten tatsächlich neuen Gestaltungsmöglichkeiten vor Augen. In Beltzigs Stuhl „Floris“ dominieren organische Formen und das poppige Rot. Seine Formgebung ist in einem plastisch-bildnerischen Sinn zu begreifen, denn im wahrsten Sinne aus einem Guß wurde der Polyesterstuhl nicht länger aus fertigungstechnisch begründeten Einzelteilen konstruiert, sondern als ganze „Formgestalt“ hergestellt und auch so wahrgenommen.¹⁸⁷ Diese plastische Formung evoziert Assoziationen, bei denen die Stuhlbeine zu Beinen, die Rückenlehne zum Brustkorb und die Nackenstütze zum Kopf werden, und so läßt „Floris“ deutlich an die organisch-skulpturale Umsetzung einer menschlichen Figur denken. Der Stuhl wird als anthropomorphes Pendant, als skulpturales Gegenüber, wahrgenommen. Er kann zwar „besessen“, jedoch auch als raumgreifende „Sitz-Plastik“ verstanden werden, und dementsprechend ist ihm ein skulpturaler ebenso wie ein funktionaler Charakter zuzuschreiben. Diese Beobachtung wird unterstützt durch die heutige Präsentation in Beltzigs Privatgarten (Abb. 20). Hier wurde „Floris“ auf einen Betonsockel montiert, so daß sich der Stuhl zugleich als Skulptur wie auch als „Sitz-Objekt“ präsentiert.



**Abbildung 20 : Brüder Beltzig:
„Floris“, 1967**

Interessanterweise verstand Beltzig seinen Stuhl aber ausdrücklich als ergonomisch motiviert und beschrieb ihn als Anpassung an den menschlichen Körper. In einem Gespräch mit der Autorin wies er darauf hin, daß dieser Stuhl eigentlich

„als Funktionsgerät gedacht war, um zu demonstrieren, wie man eben mit wenigen ergonomischen Belastungen sitzen kann; ... materialgerechte Herstellung, Steifigkeit des Materials: eigentlich ist er ein Produkt aus dem Geist `form follows function` und nicht so sehr ein formales Produkt. [...] Im Nachhinein muß man sehen, daß die Überlegung, daß `Funktion` immer `eckig` sein muß, falsch ist – zumindest wenn ich mit Kunststoff arbeite. Jeder wird bestätigen, daß ein Blatt, eine Blüte, ein Fisch optimale Formen hat. Man wäre glücklich, wenn man bei U-Booten Fischformen kriegen könnte. In der Architektur hat man ja auch versucht, Gitterstrukturen wie sie sich etwa bei ausgetrockneten Gurken darstellen, zu adaptieren, um die Elastizität, die Steifigkeit und die Materialsparsamkeit umzusetzen.“¹⁸⁸

Dieses Statement verdeutlicht, wie schwierig sich der Ablösungsprozeß von einer funktionalen Entwurfshaltung tatsächlich gestaltete, denn selbst die damals neue organisch-plastische Formensprache wurde und wird mit funktional-herstellungstechnischen und ergonomischen Überlegungen begründet.

¹⁸⁶ Nehls: „Die Heiligen Kühe des Funktionalismus müssen geopfert werden.“ (1968), S. 4.

¹⁸⁷ Die Bezeichnung „Plastik“ für das Kunststoffmaterial bezieht sich nicht allein auf die englischsprachige Bezeichnung „Plastic“, sondern vor allem auf „Plastein“ (griech.), das Bilden und Formen bedeutet.

¹⁸⁸ Vgl. Gespräch der Autorin mit Günter Beltzig am 22.09.1997 im Anhang.

Daß „Floris“ zwar auch eine ergonomisch ausgereifte Sitzmöglichkeit bietet, dieses Sitz-Objekt aber zugunsten einer eigenständigen, gleichsam wesenhaften Formgebung seinen funktionalen Dingcharakter verliert, verdeutlicht ein Vergleich mit Pantons „Stapelstuhl“ (Abb. 21). Der „Panton-Chair“ schöpfte die Eigenschaften des Materials, die Elastizität von Fieberglass und Polyester, ebenfalls aus. Wie Beltzig stellte Panton eine dynamisch-organische Form her, die sich dem menschlichen Körper anpaßt. Über diese ergonomischen Belange hinaus besitzt sie weitere Vorteile in Produktion und Handhabung, denn neben der einfachen Herstellungstechnik durch das Gußverfahren weist sie praktische Qualitäten wie Stapelbarkeit, hohe Belastbarkeit und Witterungsbeständigkeit auf. Auch wenn die organische Formgebung neu erscheint, gibt sich dieser Stuhl deutlicher als „Floris“ als Gebrauchsgegenstand „Stuhl“ zu erkennen, da Panton hier die S-Form des Freischwingers aufnahm und sie auf das Kunststoffmaterial übertrug.¹⁸⁹ Abgesehen von der Möglichkeit



Abbildung 21: Verner Panton: „Stapelstuhl mit Fieberglass und Polyester“

sich zu setzen, besitzt „Floris“ wenig Vergleichbares. Beltzig entsprach mit der Formgebung zwar auch den ergonomischen Anforderungen; darüber hinaus zielte die Form des Stuhles auf eine skulpturale Bestimmung des Raumes und evozierte anthropomorphe Assoziationen.

Das Kunststoffmaterial ermöglichte also eine neue organische Formensprache; die neuen Materialeigenschaften verdrängten althergebrachte Möbelformen, die anderen konstruktiven und fertigungstechnischen Belangen geschuldet waren. Jetzt dominierten sinnlich-emotionale Bezüge die experimentellen Entwürfe von Designern, Künstlern und Architekten.

Vornehmlich in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre beflügelten das Polypropylen Architekten, Designer und Künstler gleichermaßen.¹⁹⁰ Sie entwarfen raumgreifende pneumatische „expandierende Plastiken“,¹⁹¹ mit denen sie die Gattungsgrenzen zugunsten einer umfassenden und ganzheitlichen Raumerfahrung und Lebensgestaltung aufhoben.¹⁹² Die Transparenz der dünnen und verschweißbaren Kunststofffolien erlaubte es, sich an utopische Gestaltungs- und Lebensvorstellungen anzunähern. Die Vision der Moderne von einer Aufhebung der Schwerkraft und Entmaterialisierung rückte nun ein großes Stück näher: 1926 hatte Marcel Breuer in seinem „bauhaus-film“ das frei schwebende Sitzen auf einer elastischen Luftsäule als konsequente Weiterentwicklung seines „Wassily-Chairs“ verstanden.¹⁹³ Da er diese Idee jedoch nicht konkret umsetzen konnte, hatte er sie in Form

¹⁸⁹ Obwohl bereits 1960 als Prototyp aus tiefgezogenem Polystyrol entwickelt, konnte dieser erste vollständig aus einem Stück gefertigte Freischwinger erst 1968 von „Hermann Miller“ und „Vitra“ produziert werden. Der „Panton-Chair“ wurde noch bis 1970 aus Polystyrol gefertigt und farbig lackiert, erst danach wurde er durchgefärbt. Heute wird neben dem „Panton Classic“ aus lackiertem Hartschaum auch eine neue Variante aus durchgefärbtem Polypropylen angeboten.

¹⁹⁰ Für den künstlerischen Bereich muß darauf hingewiesen werden, daß Naum Gabo schon 1916 Zelluloid zur Gestaltung von „konstruierten Köpfen“ eingesetzt hatte. 1920 experimentierte Pevsner mit Kunststofffolien, und Moholy-Nagy verwendete ab 1923 Methylmethacrylat-Folie. Archipenko setzte diese Tradition fort, indem er 1948 zwei Plastiken aus Kunststoff schuf. In den fünfziger Jahren stieg die Zahl der „Plastiker“, die Kunststoff verwendeten, stetig an; vgl. Restany, Pierre: Kunststoff in der Kunst. Monte Carlo 1973, o.Pg.

¹⁹¹ Vgl. bes. Claus, Jürgen: Pneumatische Körper. In: ders.: Expansion der Kunst. Action. Environment, Kybernetik, Technik, Urbanistik. Beiträge zu Theorie und Praxis öffentlicher Kunst. Hrsg. von Ernesto Grassi, Reinbek b. Hamburg 1970, S. 35.

¹⁹² Für den künstlerischen Bereich sind besonders die in den späten sechziger und beginnenden siebziger Jahren aus Plastikfolie gefertigten „Luft-Skulpturen“ von Otto Piene von Bedeutung.

¹⁹³ Die Bezeichnung „Wassily-Chair“ für Breuers Modell „B3“ entstand erst in den sechziger Jahren und soll darauf verweisen, daß Kandinsky bereits 1925/26 als einer der ersten den Stahlrohrsessel für seine Meisterwohnung in Dessau erworben hat.

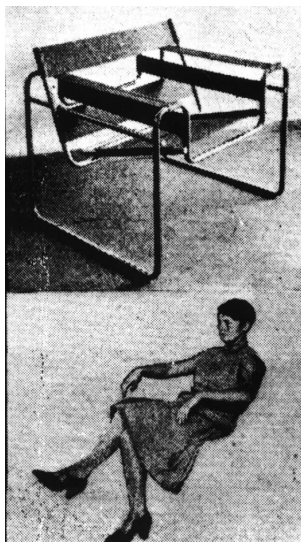


Abbildung 22: Marcel Breuer: „Ein Bauhaus-Film“, Detail, 1926

einer Fotoretusche visualisiert (Abb. 22). El Lissitzky formulierte vier Jahre später ähnliche Ideen, als er für die Hygieneausstellung in Dresden einen Armlehnstuhl aus Plexiglas entwarf, der den Eindruck erweckt, als schwebte der orange Flachpolstersitz in der Luft (Abb. 23).

Diese Vision nahm Yves Klein in den späten fünfziger Jahren wieder auf. Auch er wollte mit Luft gestalten und entwarf immaterielle Liegen, Sessel und Betten, bei denen das bequeme Sitzen oder Liegen durch starke Luftdüsen gewährleistet werden sollte. Wie bei

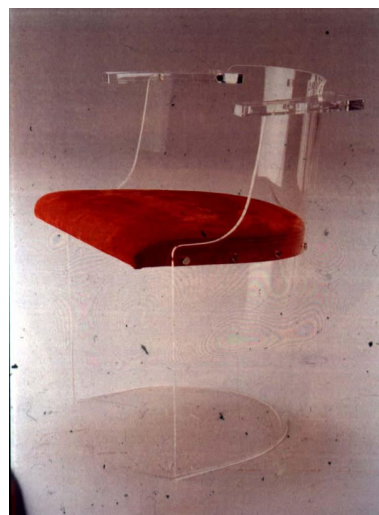


Abbildung 23: El Lissitzky: „Armlehnstuhl für die Hygieneausstellung Dresden“, 1930

Breuer sollte die Funktion durch unsichtbare Gegenstände erfüllt werden.

Darüber hinaus entwickelte Klein eine „Architecture d'air“, mit der er diese Idee des luftigen Schwebens in eine größere Dimension übertrug (Abb. 24). Hier sollte etwa die Dachkonstruktion durch Luftdüsen ersetzt werden, um vor feindlichen Witterungseinflüssen zu schützen. So zielte Klein auf eine radikale Negation der Materie zugunsten einer unsichtbaren Zweckerfüllung, die er als „évolution de l'architecture vers l'immatériel" umschrieb.¹⁹⁴ Klein ging letztendlich über Breuers Visionen hinaus,

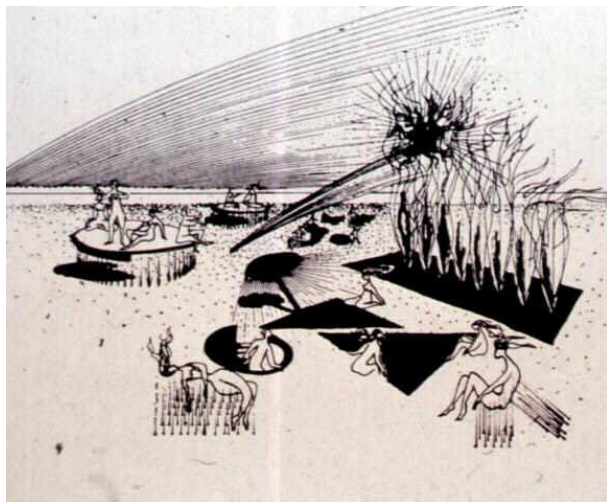


Abbildung 24: Yves Klein: „Toit d'Air“, 1958

die sich auf den einzelnen Gegenstand gerichtet hatten, denn er träumte nun davon, möglichst viele Gestaltungs- und Architekturelemente durch Luftsäulen ersetzen zu können. In seinen visionären Zukunftsprojektionen löste sich Klein von den materiellen Bedingungen und negierte sie im Sinne einer „Formlosigkeit" mit der Absicht, den Menschen in einem befreiten paradiesischen Zustand schweben lassen zu können.¹⁹⁵

Utopisches Ziel war die Herstellung einer absoluten Harmonie, in der sich der Mensch, losgelöst von irdisch-materiellen und funktionellen Zwängen, frei entfalten kann.

¹⁹⁴ Yves Klein zit. n. Musées des Arts Décoratifs / Palais du Louvre: L'Objet. Antagonismes 2. (Kat.), Paris 1962, S. 77.

¹⁹⁵ Gleichzeitig beinhaltet die „architecture d'air" die Verbannung der Technik in den Untergrund; vgl. Pierre Restany présente les conceptions Yves Klein. In: Ebenda, S. 76-77.



**Abbildung 25: HAUS-RUCKER-CO.:
„Ballon für Zwei“, Apologasse Wien,
1967**

Circa zehn Jahre später forcierte die österreichische Künstler- und Architekten-Gruppe HAUS-RUCKER-CO. eine Umsetzung diese Ideen.¹⁹⁶ Lauridis Ortner, Günter Zamp und Klaus Pinter entwickelten 1967 den „Ballon für Zwei“, eine pneumatisch-organische Ballonform aus transparentem Plastikmaterial.¹⁹⁷ Im Oktober präsentierte die Gruppe ihren durchsichtigen Ballon zum ersten Mal in einer spektakulären Aktion der Öffentlichkeit. Dabei wurde die Plastikhülle zusammen mit zwei Sitzkonstruktionen aus einem Fenster im zweiten Stockwerk gelassen und aufgeblasen, woraufhin sich zwei Personen in das Innere der Ballonhülle begaben. Der „Ballon für Zwei“ verdeutlicht neue flexible, organisch-transparente Raumvorstellungen, die sich demonstrativ gegen die Starrheit und „Rechtwinkligkeit“ der zeitgenössischen Architektur wandten. Der Vorgang des Aufblasens, der für die Akteure mit dem riskanten Ausstieg aus dem starren Gebäude verbunden war, versinnbildlicht dies auf exemplarische Weise. Der rechtwinklige Raum wurde gegen eine lichtdurchflutete, flexible Raumhülle vertauscht,

die zu schweben scheint. Auch wenn die Insassen tatsächlich der Schwerkraft verpflichtet waren und mit sichernden Halteseilen ausgestattet auf starken Metallkonstruktionen saßen, vermittelt die Aktion für den Außenstehenden den Eindruck von Dynamik und Leichtigkeit, ja sogar von Schwerelosigkeit. Einer Seifenblase gleich scheint der durchsichtige Ballon mitsamt seinen Insassen entschweben zu wollen (Abb. 25). Damit wird an die Imagination des Betrachters appelliert, sich von den gewohnten, „starren“ Vorstellungen abzulösen.

Diese Architekturkonzeption verabschiedete auch soziale Verhaltensmuster, denn als Event wurde bei der Aktion im Inneren des Ballons die Verlobung von Stoff Superhuber, Ex-Bassist der Rock-Gruppe „Jack’s Angels“, mit Maria Ebner inszeniert. Die Transparenz des Materials hob die Trennung zwischen Privatheit und Öffentlichkeit auf, und damit fand das offizielle Eheversprechen im öffentlichen Raum statt. Trotzdem bot die umgebende Hülle gleichzeitig Intimität und Privatheit. Mit dem „Ballon für Zwei“ stellte die Gruppe also nicht nur flexible Raumkonzepte vor, sondern bezog auch emotionale Komponenten ein und förderte diese. Dementsprechend lautete das Statement von HAUS-RUCKER-CO: „Unsere Ballone protegieren die Liebe“. Der „Ballon für Zwei“ wollte als „physisch-psychisches Turngerät“ verstanden werden.¹⁹⁸ Dabei sollte die räumliche Abkapselung von der Außenwelt eine psychische und physische Entspannung bewirken, die sich positiv auf die Sinne auswirkt. Der Rückzug in die Intimität, in die innige Zweisamkeit, verweist auf eine Sehnsucht nach

¹⁹⁶ Diese Namensgebung der 1992 aufgelösten Gruppe verweist einerseits auf „Hausruck“, einen Bergzug in Niederösterreich im Herkunftsland der drei Gruppenmitglieder. Andererseits sind damit die Ziele gemeint, alte Häuser „wegzurücken“, um neue Gestaltungsmöglichkeiten erproben zu können.

¹⁹⁷ Wie stark gestaltungsorientiert diese Arbeit war, verdeutlicht, daß ein Design-Wettbewerb der Firma „Holzäpfel“ der Gründung von HAUS-RUCKER-CO. 1967 und der ersten gemeinsamen Arbeit „Ballon für Zwei“ vorausgegangen war. Unter dem Titel „Interdesign 2000“ sollten bei diesem Wettbewerb zukunftsweisende Möbel- und Wohnkonzepte entwickelt werden. Hierzu hatten Helmut Grasberger, Manfred Ortner und Günter Zamp „Pneumacosc“, eine pneumatische Wohnzelle für eine utopische Megastadt, hergestellt. Angela Hareiter, Edith und Lauridis Ortner sowie Herbert Schweiger produzierten das Objekt „Mind-Expander“ für zwei Personen.

¹⁹⁸ [HAUS-RUCKER-CO.]: Blow-up im Wohnzimmer. Aufgeblasenes aus der Welt des Pneu-Design. in: form (Opladen), Nr. 42, Juni 1968, S. 19.

einer Intensivierung von Sinnlichkeit, Emotionalität und Erotik. Im Sinne eines „Inner-Space“ schuf der „Ballon für Zwei“ eine positiv erlebbare Gegenwelt zu der als feindlich empfundenen „kalten“ Außenwelt:

„Wir schaffen Apparate, die Kontakt zwischen zwei Menschen vermitteln und intensivieren. Unser ‚Mind-Expanding-Programm‘ beschäftigt sich mit solchen Problemen. Ganz allgemein mit der Erweiterung von physischen und psychischen Fähigkeiten. Unsere Ballone helfen Ihnen, ein unbekanntes Gefühl von Ruhe, Geborgenheit, Entspannung zu entdecken. Und Liebe. Wir wollen Ihre Empfindsamkeit stärken. Sie machen eine Reise. Gemeinsam mit jemandem, den Sie lieben. In den Inner Space. Wie Astronauten. Nur geht’s nach Innen. Sie werden besser denken und besser lieben, Sie werden alles besser machen, weil Sie ruhiger sind und entspannter. Sie können den Ballon bei sich zu Hause aufstellen. Neben dem Blumentischchen oder drüben beim Fernsehapparat. Er ist nicht anspruchsvoll. Sie haben’s schon dringend nötig.“¹⁹⁹

Die Idee, der „Ballon für Zwei“ könnte in das Wohnzimmer integriert werden, ist als Denkanstoß zu verstehen und macht die gestalterischen Intentionen für die Wohnraumgestaltung deutlich. Die übliche Funktionstrennung der einzelnen Räume sollte zugunsten einer „Erweiterung von physischen und psychischen Fähigkeiten“ aufgegeben werden.²⁰⁰ Damit negierte HAUS-RUCKER primärorganisatorische Funktionen des Wohnens wie Schlafen, Essen, Kochen oder Baden. Stattdessen berücksichtigten sie übergeordnete und bis dato vernachlässigte emotional-sinnliche Bedürfnisse. Die obige Aufforderung von HAUS-RUCKER, den „Ballon für Zwei“ neben dem Blumentischchen oder beim Fernsehapparat aufzustellen, beinhaltet also letztendlich auch eine Revision konservativ-bürgerlicher Wohnvorstellungen, eine Erweiterung der üblichen Wohnraumnutzung zugunsten sinnlicher und emotionaler Komponenten, mit dem Ziel, zu einer Befreiung des Menschen aus funktionalen und gesellschaftlichen Zwängen beizutragen.

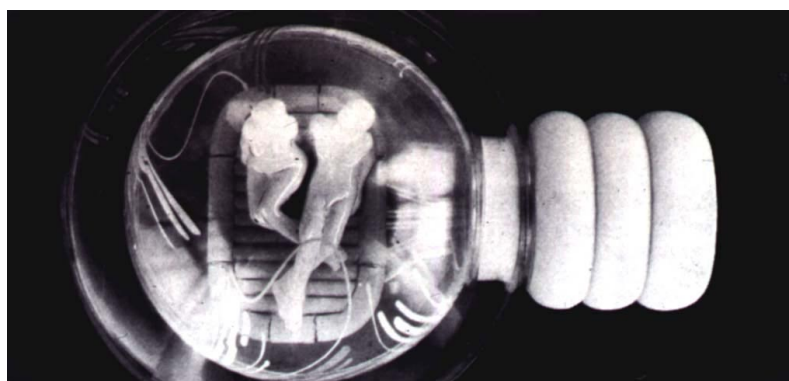


Abbildung 26: HAUS-RUCKER-CO.: „Gelbes Herz“ – Pneumatische Konstruktion für die Flucht ins Überirdische“, 1968

Im darauffolgenden Jahr konstruierten HAUS-RUCKER das sogenannte „Gelbe Herz“ (Abb. 26 und 27), eine pneumatische Konstruktion aus durchsichtiger und aufblasbarer Plastikfolie. Die Architekten-Gruppe ergänzte nun die einfache seifenblasenförmige Raumhülle durch kompliziertere „Pneu-Zellen“, die von einer

Schleuse erschlossen wurden. Charakteristischerweise verweigert sich dieser „Kunst-Raum“ einer einfachen gattungsspezifischen Zuordnung. Die Konstrukteure beschrieben ihr be- und erlebbares Plastikherz wie folgt:

¹⁹⁹ Haus-Rucker-Co: The Love-Protector. Zit. n. Bogner, Dieter: Haus-Rucker-Co. Denkräume – Stadträume 1967-1992. (Kat.), Klagenfurt 1992, S. 17.

²⁰⁰ Ebenda.

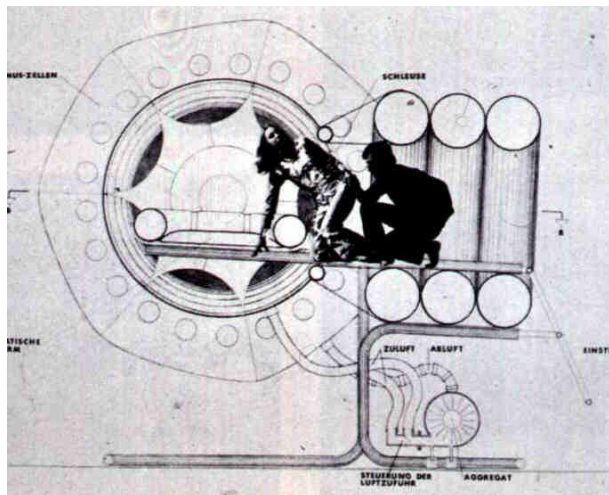


Abbildung 27: HAUS-RUCKER-CO.: „Gelbes Herz“, 1968

„Die pneumatische Konstruktion besteht aus einer fix aufblasbaren Schleuse und der Raumhülle, in die sogenannte Plus-Minus-Zellen eingebaut sind – kleine blasenförmige Gebilde, die untereinander in Verbindung stehen. Ballon und Zellen werden durch ein Gebläse ständig mit Luftdruck versorgt, und zwar in zwei Phasen. In der ersten Phase saugt das Gebläse Luft an und füllt die Zellen. Sie vergrößern sich und wachsen ins Innere des Raumes, dessen Volumen kleiner wird. In der zweiten Phase wird die Luft aus den Zellen herausgesaugt und durch das Gebläse ins Innere des Gelben Herzens gedrückt. Die Zellen verflachen, das Volumen des Herzens wird größer. In der nun wieder folgenden Phase 1 entweicht die

überschüssige Luft aus dem Innenraum über ein Ventil. Durch die ständige Aufeinanderfolge der Phasen entsteht eine rhythmische Bewegung ähnlich eines Herzens. Hülle und eingebaute Zellen sind mit Punktrastern beklebt. Durch die Bewegung der zweischichtigen Raumwände verschieben sich äußere und innere Punktraster ständig gegeneinander und verstärken den fließenden Raumeindruck.“²⁰¹

Als Sinnbild des Lebens schlechthin ahmte die organisch-pneumatische Konstruktion mit technischen Hilfsmitteln den biologischen Vorgang nach. Der fließende Raumeindruck, der durch das An- und Absaugen der Luft entsteht, findet sein Vorbild im Fließen des Blutes, erzeugt durch den pumpenden Herzschlag. Dennoch war nicht allein die Nachahmung biologisch-organischer Vorgänge bezweckt. Intendiert war ein fließendes, flexibles und weiches Raumgebilde, das sich gegen die starre Geometrie der überkommenen Lebens- und Wohnraumgestaltung wendet. Ebenso wie die Form richtete sich auch die Funktion dieses neuen Lebensraumes gegen althergebrachte Lebensvorstellungen. Die Abkapselung sollte eine Flucht aus der als unwirtlich empfundenen Realität in die Intimität ermöglichen:

„Das Gelbe Herz gibt die Möglichkeit, die reale Umwelt für bestimmte Zeiten zu verlassen. Die optischen und akustischen Eindrücke verhelfen zu einer neuen Art der Entspannung, die weichen pulsierenden Bewegungen zu einer allgemeinen Auflockerung des Befindens. Gelöst und locker kehrt man in den Alltag zurück.“²⁰²

Gemeint war also nicht eine „Flucht ins Überirdische“, wie es die *form* in ihrem Untertitel unterstellte.²⁰³ Nicht eine ungewisse Expedition ins Weltall, sondern vielmehr das Gegenteil, ein Rückzug in sich selbst, ins eigene Innere, verbunden mit der Konzentration auf die eigene Körperlichkeit und die Erlebnisfähigkeit der eigenen Sinne, war mit der künstlichen Abkapselung von der Realität angestrebt. Eine künstlich-künstlerische Gegenwelt wurde geschaffen, bei der die geschlossene Raumhülle als Mittel verstanden wurde, zeitweilig und selbstbestimmt in den Bereich der Imagination, der Phantasie

²⁰¹ [Haus-Rucker-Co]: Blow-up im Wohnzimmer (1968), S. 18.

²⁰² Ebenda.

²⁰³ Vgl. Untertitel „Gelbes Herz – Pneumatische Konstruktion für die Flucht ins Überirdische“, in: *form* (Opladen), Nr. 42, Juni 1968, S. 18. – Dieser Haltung entsprechend wird in der Literatur auf die „Weltraum-Euphorie“ und den Fortschrittsoptimismus dieser Zeit hingewiesen, der vor allem durch die 1969 geglückte Mondlandung ausgelöst worden sei; vgl. exemplarisch: Caspers, Markus: Utopie und Alltag. In: ders.: 70er. Einmal Zukunft und zurück. Utopie und Alltag 1969-1977. Köln 1997, S. 20-45.

und in einen psychischen Zustand der frei schwebenden und damit befreiten Bewußtseinsweiterung einzudringen.

Das neue Plastikmaterial ermöglichte demnach die Schaffung völlig neuer Raum- und Lebenswelten. Die Transparenz und die Leichtigkeit, vor allem aber die Aufblasbarkeit des Materials gewährte eine weitgehende Lösung von materiellen und funktionellen Bedingtheiten. Obwohl eine radikale Negation der Materie, wie sie Breuer oder Klein vorgedacht hatten, nicht vollkommen realisiert werden konnte, fand doch eine deutliche Weiterentwicklung dieser gestalterischen Utopien statt. In der Tradition von Kleins „Architecture de l'Air“ verdeutlichen sowohl der „Ballon für Zwei“ als auch das „Gelbe Herz“ den Versuch, eine paradiesisch-elegische Gegenwelt zu schaffen; einen Ort, der sich mit Intimität, Individualität, Bewußtseinsweiterung und Entspannung gegen die reale Außenwelt abkapselt.

Die Experimente von HAUS-RUCKER verdeutlichen eine frühe, tatsächlich vollzogene Ablösung von einem „engen“ funktionalen Designverständnis. Die Betonung von Sinnlichkeit und individueller Erlebnisfähigkeit in den durchsichtigen und organisch-plastischen Plastikgebilden weist auf eine veränderte Gestaltungs- und Raumauffassung hin, die sich deutlich am Happening- und Environment-Charakter der Zeit orientierte. Die organischen Plastikhüllen hoben die Grenzen zwischen Kunst, Architektur und Design ebenso fließend auf wie zwischen Privatheit und Öffentlichkeit. Ein Bezug zu funktionaler Zweckerfüllung war nicht mehr gegeben, da die Architekten-Gruppe, orientiert an emotionalen Bedürfnissen, eine neue Formensprache entwickelte und exemplarisch umsetzte. Diese konzentrierte sich nicht länger auf singuläre Produkte oder auf die Funktionstrennung einzelner Wohnräume, sondern an einer umfassenden Lebens- und Lebensraumgestaltung. Hatten Breuer und Klein noch eine Befreiung von der Materie intendiert, in der die Ablösung von der Schwerkraft im idealistischen Sinne einer Befreiung des Menschen aus materiellen Zwängen meinte, wurde das Plastikmaterial nun als Befreiung wie auch als Rückzugsmöglichkeit aus der Gesellschaft verstanden. Der Rückzug in sich selbst findet sein Äquivalent paradoxerweise in der Transparenz des Materials. So ist die Abkapselung von der Welt gleichzeitig als eine öffentliche Stellungnahme, als ein Plädoyer für mehr Sinnlichkeit zu verstehen.

Solche Materialexperimente schlugen sich auch im kommerziellen Möbel-Design nieder. Ganze Räume wurden mit dem neuen transparenten Plastikmaterial ausgestattet. Quasar Khan etwa gestaltete 1968 ein etwa sechs Quadratmeter großes pneumatisches Apartment (Abb. 28). Auch hier sind die räumlichen Grenzen fließend und transparent geworden; Wände, Sessel und sogar Lampen waren aufblasbar. Das Appartement scheint wie bei HAUS-RUCKER einer bewusst für die Öffentlichkeit inszenierten Intimität geschuldet. Obwohl Khans Raumgestaltung das neue transparente Material konsequent einsetzte, beinhaltet sie im Vergleich zu HAUS-RUCKER jedoch wenig Innovationsreichtum im Sinne einer veränderten Raumnutzung. Die Möbel bleiben trotz ihrer Transparenz und Aufblasbarkeit den tradierten Vorstellungen eines Wohnzimmers verpflichtet. Sofa, Lampen und der aufblasbare Hocker waren einem überkommenen repräsentativen Lebens- und Wohnstil verhaftet, der von der

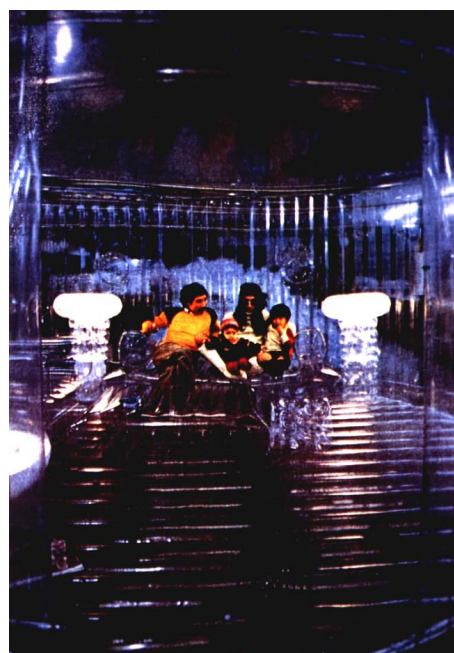


Abbildung 28: Quasar Khan:
 „Pneumatic Apartment with inflatable walls, chairs and lamps“, 1968

üblichen Funktionstrennung der einzelnen Gegenstände und Räume ausgeht. Entsprechend bildete die traditionelle Kleinfamilie auf dem Sofa den Mittelpunkt. Bei näherer Betrachtung fällt also auf, daß diese vermeintlich fortschrittlichen Möbel- und Wohnkonzepte konservative Vorstellungen lediglich auf das neue Material übertrugen.

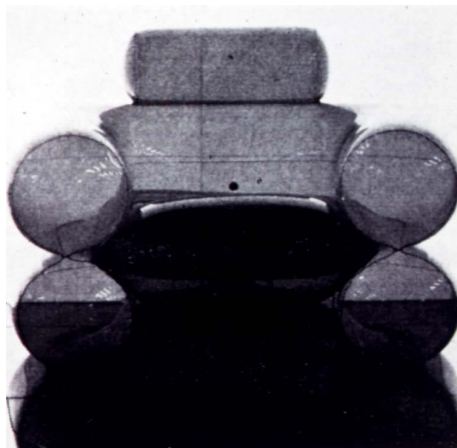


Abbildung 29: Jonathan De Pas, Donato D'Urbino, Paolo Lomazzi und Carla Scolari: „Blow“, Sessel, 1967

Ähnliches gilt für die reiche Palette der „Blow-up-Möbel“, die in den späten sechziger Jahren vor allem in Italien entstanden sind. Es handelte sich dabei hauptsächlich um Einzelmöbel, die Altbekanntes in das neue Material transformierten, ohne im wesentlichen eine neue Funktionsbestimmung vorzunehmen. Der Sessel „Blow“ (Abb. 29), den Jonathan De Pas, Donato D'Urbino, Paolo Lomazzi und Carla Scolari 1967 entwickelten, kann das Vorbild des althergebrachten Armlehnstuhls nicht verleugnen, und auch andere „Pneu-Möbel“ verweisen deutlich auf ihre nichttransparenten Vorbilder aus der traditionellen Wohnungseinrichtung. So präsentierte die *form* ihren Lesern beispielsweise 1968 aufblasbare Sitzgelegenheiten, die in Form und Anordnung an die traditionelle Wohnzimmer-Couch-ecke denken lassen. Bilduntertitel wie „Blow up‘ – für boden-

tiefe Geselligkeit in der Wohnung und im Freien“ (Abb. 31) oder „Aufblasbare Möbel: aus Luft gewordene Stabilität“²⁰⁴ (Abb. 30) zeigen, welche große Faszination das aufblasbare Material ausübte; sie machen aber auch deutlich, daß es als Chance verstanden wurde, die Möbel flexibler einzusetzen, indem sie beispielsweise drinnen und draußen benutzt werden können.

Obwohl kultursoziologische Komponenten tradiert wurden, ist der Bruch mit dem Vergangenen dennoch beachtlich. Der Variationsreichtum der pneumatischen Formen, die verhältnismäßig billige Herstellung, der leichte Transport und die unkomplizierte Handhabung ermöglichten universelle Gebrauchsmöglichkeiten nicht nur der Dinge, sondern ganzer Räume. Die „Pneus“ schafften Aktionsräume auf Zeit, die sich den wandelnden Wohnbedürfnissen der Bewohner flexibel anpassen konnten. Nicht mehr Beständigkeit und ästhetische Dauerhaftigkeit waren angestrebt, sondern der Gebrauch des Augenblicks war gefragt. Demnach können die aufblasbaren Plastikmöbel nicht nur ihrer Form, sondern auch ihrer Inhalte nach als anti-funktionalistische Statements verstanden werden. Sie folgten nicht länger den Funktionen greifbarer Materialien, sondern verschrieben sich der Gestaltung des Immateriellen. In diesem Sinne wurde der Leitsatz des Funktionalismus „form follows function“ durch ein „form follows air“ ersetzt. Obwohl die Möbel also ideell als Weiterentwicklung gestalterischer Utopien der Vergangenheit auf-

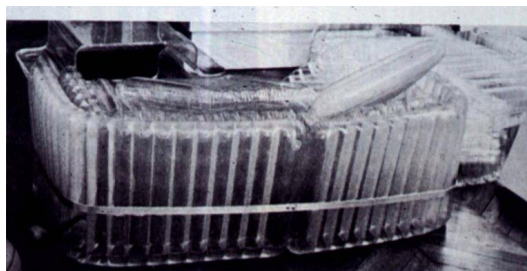


Abbildung 30: „Aufblasbare Möbel: aus Luft gewordene Stabilität“, 1968



Abbildung 31: „Blow up“ – für bodentiefe Geselligkeiten in der Wohnung und im Freien, 1968

²⁰⁴ Vgl. *form* (Opladen), Nr. 42, Juni 1968, S. 16 u. 17.

gefaßt werden können, gaben sie doch den zeitgenössischen Ansichten und Inhalten Ausdruck. Trotz der Kontinuität von visionären gestalterischen Qualitäten, verdeutlichen sie einen Bruch mit den traditionellen Vorstellungen von Haltbarkeit und ästhetischer Dauerhaftigkeit.

4.3. Rauminstallation und Environment: Kunst-Objekte oder Design-Gegenstand?

In den späten sechziger Jahren tendierte die Wohnraumgestaltung weg von Einzelmöbeln hin zur Inszenierung von Raumerlebnissen. Diese Entwicklung setzte sich in den siebziger Jahren auf breiter Basis durch.²⁰⁵ Die Tendenz zur „Verräumlichung“, die auch Nehls in seinem anti-funktionalistischen Pamphlet ansprach, basierte unter anderem auch auf künstlerischen Auseinandersetzungen mit Räumlichkeit und Wohnen, wie sie Claes Oldenburg Anfang der sechziger Jahre umgesetzt hatte.



Abbildung 32: Claes Oldenburg: „Bedroom Ensemble, Replica I“, 1969 Museum für Moderne Kunst Frankfurt a.M.

1963 verscrieb er sich in seinem „Bedroom Ensemble“ der Schaffung eines künstlichen Wohnambientes, in dem er nicht nur die Funktionalität einzelner Gebrauchsgegenstände, sondern die des ganzen Raumes ad absurdum führte (Abb. 32).

In ihrer Besprechung dazu unter dem Titel „Nur ein anderer Raum“ verwies Coosje van Bruggen darauf, Oldenburg habe in dieser Zeit Möbelanzeigen aus den Zeitungen von Los Angeles ausgeschnitten und in sein Notizbuch geklebt. Für ihn sei es um „die Beschreibung der unpersönlichen Attribute des `US-HEIMS`“ gegangen.²⁰⁶

Oldenburg selbst äußerte sich dazu wie folgt:

„Ich wollte [...] Kunststoffe ausprobieren. Modelle bauen, serienmäßig herstellen, [...] wie ein Architekt sein und meine Entwürfe ausführen lassen, die Möbel und Dinge machen, die ich in Motels sah.“²⁰⁷

Oldenburg beschäftigte sich als Künstler also ausdrücklich mit der Rolle eines Designers und Innenarchitekten. Seine Vorgehensweise bei der Realisierung dieser Raum-Installation entsprach der Anonymität der Motels. Er ließ in Anlehnung an die industrielle Produktion die Einzelobjekte serienmäßig nach Plan herstellen. Auch die synthetischen Materialien folgten der Anonymität, denn ganz bewusst setzte Oldenburg marmoriertes Resopal ein, das er in Restaurants und Kneipen entdeckt

²⁰⁵ Erinnert sei an die „Visiona“-Entwürfe für Bayer-Leverkusen von Verner Panton („Visiona 0“) und Joe Colombo („Visiona I“), insbesondere an Pantons höhlenartige Wohnlandschaft „Visiona II“, die er 1970 auf dem Rheinschiff „Loreley“ anlässlich der Kölner Möbelmesse präsentierte, aber auch an die raumgreifenden und gut gepolsterten „Couchlandschaften“, die sich im Verlauf der siebziger Jahre steigender Beliebtheit erfreuten.

²⁰⁶ Van Bruggen, Coosje: Claes Oldenburg. Nur ein anderer Raum. Hrsg. vom Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, (Kat.), Frankfurt a.M. 1991, S. 36-37.

²⁰⁷ Oldenburg zit. n. ebenda, S. 39.

hatte: „In der Resopaloberfläche wird Textur zur fotografischen Textur. Nichts ‚Wirkliches‘ oder ‚Menschliches‘.“²⁰⁸ Oldenburg ersetzte die Sinnlichkeit natürlicher Materialien wie Marmor oder Fell bewußt durch künstliche, industriell hergestellte Imitationen. Damit entwickelte er bereits eine Methode, die von der italienischen Design-Avantgarde in den späten siebziger Jahren aufgegriffen wurde und die bis heute als genuine Leistung der MEMPHIS-Designer gefeiert wird. Insbesondere Ettore Sottsass gilt als der Entdecker des grafischen Potentials und als Befreier des Laminats aus dem tristen „Küchen-Dasein“, und so übergeht die Einschätzung von Barbara Radice, daß Sottsass mit seiner Entdeckung von bunt bedrucktem Resopal „vielleicht den größten Umbruch im zeitgenössischen Möbel“ bewirkt habe, die Dependenz zur amerikanischen Pop-Art.²⁰⁹

Der „Kunst-Raum“ löst mannigfache Assoziationen aus und kann durch Doppelbett, Nachttischchen und Schminkkommode als intim-privater Lebensbereich identifiziert werden. Trotzdem handelt es sich um eine nicht benutzbare, funktionslose Rauminstallation. Der Betrachter erkennt zwar die vermeintliche Funktion als Schlafzimmer; auch weiß er um Bedeutung und Handhabung der einzelnen Objekte. Doch Oldenburg verweigert die Benutzbarkeit: Die Jalousien schützen keine Fenster vor Lichteinfall, die Tür kann nicht geöffnet, die Steckdose nicht benutzt werden. Diesem Prinzip der „Disfunktionalität“ folgen auch die vermeintlichen Gebrauchsgegenstände: Das zurückgeschlagene Bettlaken lädt zwar zur sofortigen Benutzung ein, es ist jedoch mit dem darunterliegenden Laken fest vernäht und verweigert seine Brauchbarkeit. Dieser Methode folgen auch die anderen Artefakte: Die Handtasche läßt sich nicht öffnen, der Leopardmantel nicht anziehen, in den Lampen sind keine Glühbirnen, das Radio ist eine Attrappe. Die Puderdosen auf dem Schminktisch sind massiv. Sie haben leicht geöffnete Deckel und imaginieren damit lediglich ihre Handhabung und Funktion. Die einzelnen Kunstgegenstände des „Bedroom Ensembles“ versinnbildlichen damit einen Zwiespalt zwischen dem Wissen um die Möglichkeit und der tatsächlichen Unmöglichkeit des Gebrauchs. Nicht zuletzt führt der künstliche Schlafzimmerraum selbst nicht allein die Unbrauchbarkeit der einzelnen Dinge, sondern ganzer Lebenszusammenhänge drastisch vor Augen.

Gleichzeitig steht die Funktionslosigkeit in einem merkwürdigen Gegensatz zu den plüschig-amourösen Utensilien wie Lacktasche und Leopardmantel. Ebenso wie die verschobenen Deckel der Puderdosen verweisen sie auf die potentielle Anwesenheit einer Frau. Auch evozieren die Kissen und der weiße Flauschteppich eine potentielle „Gemütlichkeit“. Obwohl der Betrachter die einzelnen Objekte also ihrer äußeren Erscheinung nach als Gebrauchsgegenstände identifizieren und ihnen bestimmte Funktionen zuschreiben kann, handelt es sich um künstliche Objekte. Als Attrappen erfüllen sie keinen praktischen Zweck. Ohne Duplikat zu sein, nehmen sie die reale Objektwelt zum Anlaß der Variation.

Mit seiner künstlerischen Raumin szenierung verurteilte Oldenburg den Benutzer zum Betrachter. Die Verschiebung der Perspektive verdeutlicht diesen Aspekt. Die vermeintlichen Möbel sind rhomboid verzerrt und ergeben erst aus einem bestimmten Betrachterstandpunkt ein dreidimensionales Bild. Es geht also keineswegs um das reale Verhältnis von Ding und Mensch, sondern um das Verhältnis von Raum und Betrachter, von Realität und Imagination. Diese Erfahrung wird dadurch unterstützt, daß der „künstlerische Raum“ nicht betreten werden darf. Obwohl zum Greifen nahe, dürfen die Dinge nicht haptisch erlebt werden. Damit zwingt Oldenburg in den Betrachterstandpunkt. Die verflachte Per-

²⁰⁸ Oldenburg, zit. n. ebenda, S. 41.

²⁰⁹ Vgl. Radice, Barbara: Memphis. Gesicht und Geschichte eines neuen Stils. München 1988, S. 35-36. – Zur weiteren Rezeption dieser Thesen vgl. Thiem, Wolf-Dieter: Plastic makes the World go round. In: Vegesack, Alexander von (Hrsg.): Möbel aus Kunststoff. (Kat.), Weil am Rhein 1990, S. 4.

spektive und die Unfunktionalität der Gegenstände verstärken diesen Aspekt. Aus dem „Kunst-Raum“ wird ein kafkaesker disjunktiver „Traum-Raum“. Zugunsten des Raumerlebens treten die Funktionen des Raumes wie auch der Gegenstände in den Hintergrund und lassen eine dingliche und räumliche Verunsicherung beim Betrachter zurück.

Oldenburg setzte also die künstlichen Materialien und serienmäßige Herstellung seines „Bedrooms“ als Chiffren ein, um Anonymität und Künstlichkeit zu thematisieren. Er verdeutlichte damit die enorme Differenz zwischen der Künstlichkeit der Produktwelt und der Widersprüchlichkeit des Lebens mit all seinen assoziativen und emotionalen Aspekten. Seine verfremdeten disfunktionalen Möbelstücke verdeutlichen als eine Art Alltagsplastik das gestörte Verhältnis zwischen Menschen und Umwelt. Das gesamte Environment versinnbildlicht den Verlust alltäglicher Sinn- und Lebenszusammenhänge, wobei die selbstverständlich vorausgesetzte Funktionalität der Alltagsgegenstände bezweifelt und als tatsächlich untauglich und unfunktional entlarvt wird.

Als deutscher Beitrag zu diesem Problem ist Wewerkas Kinderzimmer „Ludwig van“ von 1969 anzusehen (Abb. 33). Es handelt sich hier um eine grasgrün lackierte Rauminstallation, die anlässlich des 200-jährigen Geburtstags Ludwig van Beethovens entstanden war.²¹⁰ Wie Oldenburg setzte auch Wewerka perspektivische Verschiebungen ein. Die einzelnen Gegenstände in diesem „Kinderzimmer“ widersetzen sich scheinbar den Gesetzen der Schwerkraft. Im 45°-Winkel verzogen neigen sich nicht nur die Möbel als Parallelogramm, sondern



Abbildung 33: Stefan Wewerka: Kinderzimmer „Ludwig van“, 1969, Holz, Glas, Stahl

auch einzelne Gebrauchsgegenstände wie Schuhe, Becher und Waschtischutensilien.

Die Gegenstände scheinen aus der Konstruktion eines Schattenwurfs entstanden zu sein. Der nicht greifbare Schatten wird jedoch selbst zum Gegenstand, er wird „verräumlicht“. Wewerka materialisierte in seiner Installation dieses optische Phänomen und zeigte einen neuen Umgang mit dem Raum. Die Dinge folgen nicht länger fertigungstechnischen Gesetzen, sondern den zeichnerischen Gesetzen der Parallelperspektive. Unsichtbare Eigenschaften werden sichtbar und in einem neuen Sinn faßbar. Zusammen mit der einheitlich grünen Farbgebung wird der Eindruck einer unwirklichen, fast traumhaften Szenerie entworfen, deren Einzelteile keinesfalls für den Gebrauch bestimmt sein können. Damit stellte Wewerka die Sehgewohnheiten in Frage.

Im Gegensatz zu Oldenburg verzichtete Wewerka auf eine klar definierte räumliche Begrenzung durch Wände. Einzig Farbe und Neigung der Objekte verweisen auf eine Zusammengehörigkeit und markieren den künstlichen Raum. Gleich einem imaginären Tortenstück wird er zwar als Ausschnitt

²¹⁰ Zum 200-jährigen Geburtstag von Ludwig van Beethoven (17.12.1770) ließ die Neue Galerie in Aachen mehrere Rauminstallationen anfertigen. Dazu stellte der Kölner Musiker Mauricio Kagel für das Deutsche Fernsehen einen Film her. Er sollte zeigen, wie Beethoven in sein Geburtshaus zurückkommt. Für dieses „Beethoven-Haus“ entwickelten unterschiedliche Künstler einzelne Räume: Neben Wewerka, der das beschriebene Kinderzimmer entwarf, entwickelte Beuys die Küche, Dieter Rot das Badezimmer, Robert Fillou den mit Noten gefüllten Speicher, Bazon Brock den Garten, Kagel nach Ideen von Jiri Kolar das Musikzimmer und Ursula Burghardt das Wohnzimmer; vgl.: Neue Galerie Aachen (Hrsg.): 7. Beethoven 1770-1827. (Kat.), Aachen 1970; Neue Galerie Aachen (Hrsg.): Klischee und Antiklischee. Bildformen der Gegenwart. (Kat.), Aachen 1970.

aus der Realität interpretiert, doch historische Bezüge und die einheitliche Farb- und Formgebung verweisen in eine surreal anmutende Traumwelt. Der Widerspruch zwischen Alltagstauglichkeit und Kunststück wird eklatant. Ungewohnt und sich gegen gewöhnliche Gebrauchsmöglichkeit sperrend, erscheint es selbstverständlich, daß die Dinge „außer Funktion“ sind, d.h. daß sie nicht zur puren Zweckmäßigkeit existieren. Ebenso wie Oldenburgs Objekte eröffnen sie einen Bereich jenseits des Gebrauchtwerdens, indem sie nicht den Benutzer, sondern den Betrachter mit all seiner Vorstellungskraft ansprechen.

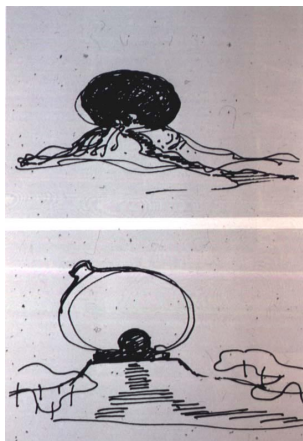


Abbildung 34: Stefan Wewerka: „Skizzen zur Erdarchitektur“, 1955-1958

Mit der bewußten Dekonstruktion der alltäglichen Objektwelt setzte Wewerka seine funktionalismuskritische Haltung um, die bereits seine vorangegangenen Aktivitäten als Architekt gekennzeichnet hatte. Seit den fünfziger Jahren hatte er sich an einer undogmatischen Auffassung von Moderne orientiert.²¹¹ Bereits zwischen 1955 und 1958 hatte er sich intensiv mit einem Ideenzyklus zur „Erdarchitektur“ beschäftigt (Abb. 34). Seine Entwürfe für grasbewachsene, der landschaftlichen Topografie angepaßte Hausorganismen verstand er „als `Protestaktion´ gegenüber den gnadenlos vervielfältigten rechtwinkligen Einheitskisten der 50er Jahre“.²¹² In den folgenden Jahrzehnten wandte sich Wewerka verstärkt den Möbeln zu. Für eine Ausstellung im Stuttgarter Kunstverein entstand 1971 der sogenannte „Classroom“, eine Rauminstallation, die das Thema „Klassenzimmer“ zum Anlaß nahm, um sich kritisch mit der Domination von Schülern auseinanderzusetzen. Hier verneigten sich 42 identisch

gekrümmte Stühle in Reih und Glied vor einer ebenfalls gekrümmten Wandkarte (Abb. 35). Wie bei „Ludwig van“ stehen diese Multiples als Chiffren für eine rätselhafte Traumwelt, die den funktionalen Anforderungen der Realität nicht länger unterworfen ist. Fischer ist der Meinung, diese

„anti-funktionale, avantgardistische Stuhlplastik gewinnt ihren Reiz [...] aus Inkongruenz von Form, Inhalt und Material. Denn trotz aller stilistischen Varianten und überschaubarer Formenvielfalt über die Jahrhunderte hinweg hat das Bedeutungsfeld `Stuhl´ die funktionale Grundvorstellung, Sitzmöbel zu sein, bewahrt. Wewerka dupliert diesen Bedeutungsgehalt, gerade weil er die Materialität und die Konstruktionsteile eines `normalen´ Stuhles verwendet.“²¹³

Er sieht in den „Classroom-Stühlen“ gesellschafts- und institutionskritische Absichten und verweist dabei auf „preußische oder wilhelminische Schul(un)tugenden“. Sicherlich sind auch derartige Implikationen intendiert. Wenn Fischer jedoch festhält, daß „jener aufklärerische Impuls, den Wewerkas künstlerische Objekte [...] haben,



Abbildung 35: Stefan Wewerka: „Classroom“, 1971

²¹¹ 1953 nahm Wewerka beispielsweise am CIAM-Congreß in Aix-en-Provence teil, bei dem ein neuer, vielschichtiger Funktionalismusbegriff diskutiert wurde.

²¹² Vgl. Gleiniger, Andrea: Das Möbel als Haus, das Haus als Möbel. In: Fischer, Volker / Gleiniger, Andrea: Stefan Wewerka. Architekt, Designer, Objektkünstler. (Kat.), Stuttgart / London 1998, S. 21.

²¹³ Fischer, Volker: Interieur der Zweiten Moderne. Ein Überblick. In: Jahrbuch für Architektur (Braunschweig / Wiesbaden), 1983, S. 195.



Abbildung 36: Stefan Wewerka: „Schiefer Stuhl“, 1980

oft nur verharmlosend wahrgenommen wurden und werden“ und er hierzu anführt, daß sie zu sehr als „allenfalls belächelbares ‚Bürgerschreck‘-Vokabular und -Instrumentarium verstanden“ werden, „nicht zuletzt auch gefördert und befördert vom Habitus ihrer Protagonisten, die für schräge Späße und burleske Selbstdarstellungen durchaus – und verständlicherweise – einen hochentwickelten Sensus haben“,²¹⁴ verweist er auf den weiteren „Werdegang“ der Multiples. Das genannte Stuhl-Multiple aus der Classroom-Installation, später auch als „Vertreterstuhl“ oder „schiefer Stuhl“ bezeichnet, leitete eine intensive Zusammenarbeit mit der Firma „Tecta“ ein, die bis heute besteht (Abb. 36). Der „Classroom-Chair“ hatte den Firmenchef Axel Bruchhäuser dazu angeregt,

Wewerka als Möbel-Designer zu gewinnen. Ab 1977 fand eine engere Zusammenarbeit zwischen Wewerka und „Tecta“ statt, so daß der Künstler in den folgenden Jahren für die Firma eine ganze Möbelkollektion entwickelte.²¹⁵ Diese war schließlich 1979 serienreif und wurde im Januar 1980 auf der Kölner Möbelmesse vorgestellt.

So wurde im Verlauf der siebziger Jahre ein wichtiger Prozeß in Gang gesetzt, nämlich die im künstlerischen Umfeld experimentell erprobten „unfunktionalen“ Kunst-Objekte in die industrielle Produktion zu überführen. Indem sich Wewerka von fertigungstechnischen oder designtheoretischen Vorgaben löste, konnten neue Formen erprobt werden, die als eine Art Zwitterwesen zwischen Kunst- und Design-Objekt Eingang in die Serienproduktion fanden. Je nach Vorstellung des Käufers konnten diese als Gebrauchsgegenstand genutzt oder als Kunst-Objekt präsentiert werden. Diese Haltung verdeutlicht eine selbstverständlich gewordene Verschmelzung von Kunst und Gestaltung, und entsprechend bewertete Wewerka die Spaltung in „freie“ und „angewandte“ Kunst als „wichtig-tuerische Überspitzung einer individuellen Bewertung.“²¹⁶

In Wewerkas künstlerischer Entwicklung manifestiert sich also beispielhaft eine Abkehr von ausschließlich zweckorientierter Gestaltungsarbeit, indem er formal-ästhetische über funktionale Überlegungen stellte. Er untersuchte Objekte und Gegenstände auf einer experimentellen Ebene unabhängig von funktionalen Erfordernissen, um dann, auf diesen Erfahrungen aufbauend, eine Art „pragmatisches Mobiliar“ zu entwerfen.²¹⁷ Dabei handelte sich um eine bewußte Entscheidung Wewerkas, einen Weg zu beschreiten, der weg vom Einzelobjekt und über die begrenzte Vervielfältigung der Multiples hin zur Serienproduktion führte. Wewerka nutzte die Mechanismen der Serienproduktion, um durch industrielle Vervielfältigung kulturelles Bewußtsein zu verändern.

²¹⁴ Fischer, Volker: Dekonstruktion der Rekonstruktion. In: Fischer / Gleiniger (1998), S. 49.

²¹⁵ Dazu gehörten Schränke, Sideboards, Tische, Beistelltische, Sofas, Sessel, Lampen und Aschenbecher.

²¹⁶ Wewerka (1984), zit. n. Kulturreferat der Landeshauptstadt München (1987), S. 187.

²¹⁷ Vgl. Volker Fischer / Gleiniger (1998), S. 81.

4.4. Zusammenfassung

Im Kontext der Pop-Art beschäftigten sich die Künstler mit industriell hergestellten Gegenständen, wobei sie sich im Gegensatz zu den Industrie-Designern nicht für den Gebrauchswert oder die funktionalen Eigenschaften der Produkte, sondern für ganz andere, vermeintlich abwegige Aspekte interessierten. Künstlerische Interpretationen führten nun „unfunktionale“ Aspekte vor Augen, die darauf aufmerksam machten, daß selbst die angeblich nur zweckbegründeten Gegenstände eine enorme Vielschichtigkeit besitzen. Gleichzeitig richteten die künstlerischen Überarbeitungen das Interesse auf die Rezeption von Gestaltung, und erst über diesen Umweg fand sozusagen eine Rückkopplung statt. Für die Designer verstärkten sie die Distanz zu ihrer Arbeit als Industrie-Designer. Indem die Gegenstände nun nicht mehr in erster Linie als Gebrauchsgegenstände aufgefaßt wurden, wurde klar, daß sie über einen rein funktionalen Wert hinaus „unsichtbare“ Emotions- und Assoziationsfelder transportieren, die der Interpretation bedürfen.

Dies verdeutlichte, daß auch sinnliche und emotionale Funktionen erfüllt werden, die über rein praktische Funktionen hinausgehen. Infolgedessen distanzieren sich die Designer sukzessive von einem „engen“ funktionalen Designverständnis und berücksichtigten zunehmend individuelle Bedürfnisse. Entsprechend dieser Annäherungstendenzen verlor die Frage nach einem Unterschied zwischen „freier“ Kunst und einem rein anwendungsbezogenen Gestalten an Bedeutung. Stattdessen interessierte Gestaltung als kreativer Vorgang, der, changierend zwischen Kunst und Design, mit Bedeutungen und Wertigkeiten spielte. Wie weit sich diese Haltung im Verlauf der siebziger Jahre festigte, zeigte die „Bofinger-Kunstaktion“, bei der die Plastikstühle mit künstlerischen Mitteln interpretiert und in einem Möbelhaus präsentiert wurden, und vor allem Wewerkas „Möbel-Kunst-Objekte“, die ab 1980 industriell produziert wurden.

Auch ließen die synthetischen Kunststoffe die bis dato gültigen additiven Regeln des Metall- oder Holzmöbelbaus und die damit verbundenen funktionalen Aspekte obsolet werden. Die neuen Materialeigenschaften reizten die Designer, Künstler und Architekten gleichermaßen zu gestalterischen Experimenten, bei denen sie sich einem plastischen „Bilden“ und einer organischen Formensprache verschrieben, die sinnlich-emotionalen Belangen nachkam. Diese Materialexperimente forcierten auch die Erprobung neuer Raumvorstellungen, bei denen die bislang übliche Funktionstrennung zugunsten eines „fließenden“ Raumerlebens verabschiedet wurde. Wie es die Experimente von HAUS-RUCKER verdeutlichen, wurden die Visionen von einer Entmaterialisierung der Gegenstände rezipiert, die Transparenz der biomorph-organischen Formen befreite nun aber auch von in der starren Materie verhafteten Regeln und forcierte subjektives Erleben. Als kommerzielle Variante dieser Experimente verdeutlichten die „Blow-up-Möbel“, wie stark das Interesse an den preiswerten und unkomplizierten Möbeln wuchs, mit denen die eigene Wohnung schnell und flexibel eingerichtet werden konnte. Hier manifestierte sich ein neues Selbstbewußtsein, die bis dato gültigen Vorstellungen von einer auf ästhetische Langlebigkeit bauenden Gestaltung zu verabschieden.

5. Design-Alternativen und Alternativ-Design: Umweltgestaltung als Leitbild

In der Designforschung herrschte bislang die Meinung, die späten sechziger, vor allem aber die siebziger Jahre könnten aufgrund eines gestalterischen Vakuums vernachlässigt werden. Einhergehend mit der Infragestellung des gesamten gesellschaftlichen Systems hätten die Designer die Entwurfsarbeit verweigert. Das Ende aller Fortschrittsgläubigkeit habe insbesondere in den siebziger Jahren zu einem lähmenden Fatalismus geführt. Aufgrund dieser Tatsachen seien neue gestalterische Impulse nicht von der Bundesrepublik ausgegangen.²¹⁸ In Anlehnung an diese Behauptungen spricht Ruth Pinzger sogar pauschalisierend von einer „Ideenlosigkeit der Designer in Deutschland“.²¹⁹ Entsprechend wird die Designentwicklung dieser Zeit ignoriert oder oberflächlich zwischen den beiden Polen eines meßbar gewordenen Industrie-Design und eines antiautoritären „Alternativ-Design“ eingeordnet, wobei letzteres von diffusen Vorstellungen durchdrungen ist. Derartige Einschätzungen übersehen bis heute das Leitthema „Umweltgestaltung“, das diese Zeit entscheidend geprägt hat und die vermeintliche „tabula rasa“ erklären kann, auf die insistiert wird.

Dabei handelte es sich um nichts weniger als um eine Ideenlosigkeit der Designer. Vielmehr löste der Wertewandel, der sich immer stärker gegen die spätkapitalistische Gesellschaft und ihre Wirtschaftsformen richtete, eine Verschiebung der Interessen aus. Auch versagten sich die Designer mitnichten dem Design schlechthin, sondern wehrten sich gegen eine Rolle als Industrie-Designer. Dagegen setzten sie eine eher subversive Auffassung von Design als „Umweltgestaltung“, die sich einem wirtschaftlich orientierten Profitdenken entzog und sich konsumkritisch motiviert stattdessen „unsichtbaren“ Aspekten zuwandte.²²⁰

5.1. Umweltgestaltung als öffentliches Thema

Vorbereitet wurde die Beschäftigung mit dem Thema „Umweltgestaltung“ bereits seit den fünfziger Jahren, als der Deutsche Werkbund im Oktober 1959 im westfälischen Marl eine Tagung zum Thema „Die grosse Landzerstörung“ veranstaltet und breitenwirksam auf die Umweltproblematik aufmerksam gemacht hatte.²²¹ In den sechziger Jahren verfolgte der DWB das Thema als „Chronik der grossen Landzerstörung“ in zahlreichen Artikeln und Artikelserien weiter. Das Aufzeigen akuter regionalplanerischer und städtebaulicher, aber auch ökologischer Mißstände führte die Kehrseite einer

²¹⁸ Vgl. exemplarisch Borngräber, Christian: Rezeptionsästhetik der beweglichen Güter. In: Kunstforum International (Köln), Bd. 99 (März/April), 1989, S. 60; ders.: Berliner Wege – Prototypen der Designwerkstatt. Berlin 1988, S. 44; Selle (1978), S. 201.

²¹⁹ Pinzger (1994/95), S. 63.

²²⁰ Bereits früh brachte Brock diese Haltung, die den Einfluß materieller Bestandteile der Umwelt auf das menschliche Verhalten berücksichtigte, auf den Nenner „Sozio-Design“, und vor allem Lucius Burckhardt hat diesen Wandel treffend als „unsichtbares Design“ beschrieben. Er wies darauf hin, „daß das Design eine unsichtbare Komponente hat, nämlich eine institutionell-organisatorische, über welche der Designer ständig mitbestimmt, die aber durch die gängige Einteilung unserer Umwelt im Verborgenen bleibt“; vgl. : Brock, Bazon: Umwelt und Sozio-Design. In: Format 36 (Karlsruhe), 1972, S. 49-50; Burckhardt, Lucius: Design = unsichtbar. Hrsg. von Hans Höger für den Rat für Formgebung anlässlich der Auszeichnung „Bundespreis für Förderer des Designs“, Ostfildern 1995, S. 19.

²²¹ Vgl. „Die grosse Landzerstörung“. In: werk und zeit (Frankfurt a.M.), Jg. 8, Dezember 1959, H. 12, S. 1-14; „Der Werkbund und die grosse Landzerstörung“. In: Der Architekt (Köln), Jg. II, 1959, Nr. 8, S. 335-337; „Der Werkbund und die grosse Landzerstörung“. In: Baukunst und Werkform (Nürnberg), 1959, Nr. 1, S. 40ff.; Fischer, Wend: Zwischen Kunst und Industrie. Der Deutsche Werkbund. (Kat.), München 1975, S. 445-453.

Industriegesellschaft drastisch vor Augen, die vorrangig auf Verbrauch und Verschleiß ausgerichtet ist. Der Werkbund kritisierte die ungebremste Produktion und Konsumtion vor allem von Industriegütern. Im Verlauf der folgenden Jahre verfestigte sich eine Verflechtung dieser Themen. Funktionalität in der Architektur, aber auch im Design wurde immer stärker mit der Zerstörung menschlicher Lebensumwelt gleichgesetzt. Dabei wurde die Umweltzerstörung nicht nur in einem ökologischen Sinne verstanden; auch die Überschaubarkeit menschlicher Lebenswelt, in der das Individuum Sinnzusammenhänge erkennen und sich in einer immer komplexer und komplizierter werdenden Welt orientieren kann, wurde zunehmend als gestört empfunden. Alle gestalterischen Bereiche, der Städte- oder Wohnungsbau ebenso wie das Industrie-Design, wurden immer stärker mit einer reaktionären und ideenhemmenden Gesellschaft gleichgesetzt, gegen die es sich zu wehren galt.

Parallel zur wachsenden Funktionalismus-Kritik nahm Ende der sechziger Jahre auch die Beschäftigung mit dem Thema „Umweltgestaltung“ zu. Auf der Jahrestagung des Werkbundes Bayern setzte sich Roland Rainer 1967 beispielsweise ausführlich mit dem Thema „Umweltgestaltung als gesellschaftliche Notwendigkeit“ auseinander. Er forderte eine neue Form der Umweltgestaltung, die sich nicht länger auf verkehrstechnische und technologische, sondern zuallererst auf psychologische, soziologische und wirtschaftliche Fragen beziehen sollte. Vom Standpunkt des Benutzers aus sei zu fragen, wie Umwelt beschaffen sein müsse.²²² In Anlehnung an Mitscherlichs Architekturkritik setzte sich Rainer mit den aktuellen soziologischen Erkenntnissen der Zeit auseinander, die deutlich gemacht hatten, „daß Gestalt und Form an sich, unabhängig von technischen Eigenschaften, wichtige funktionelle Auswirkungen haben.“ Er fragte, wo Vorstellungen wie Geborgenheit, Wohnlichkeit, Kontrast zwischen privater und öffentlicher Sphäre, maßstäbliche Unterschiede zwischen Wohnbereich und öffentlichem Bereich berücksichtigt würden und forderte eine stärkere Berücksichtigung dieser Aspekte durch „Umweltgestaltung“.²²³

Im folgenden Sommer beschäftigte sich die Jahrestagung des Werkbundes in Baden-Württemberg mit dem Thema „Macht und Umwelt“. Diese Auseinandersetzung mit der direkten Einflußnahme von Politik und Wirtschaft auf Umweltgestaltung war deutlich den damaligen Studentenunruhen geschuldet. Auch der Werkbund fragte sich, welchen gezielten Einfluß er auf die Gestaltung von Umwelt nehmen könnte. Nachdem sich am ersten Tag drei Gesprächskreise dem Tagungsthema unter politischen, wirtschaftlichen und wissenschaftlichen Aspekten angenähert hatten, wurde am zweiten Tag eine öffentliche Podiumsdiskussion zum Thema „Manipulierte Umwelt“ veranstaltet. Ohne eine nähere Begriffsdefinition anzubieten, trafen einmal mehr verhärtete Positionen aufeinander: Ein konservatives Gesellschafts- und Wirtschaftssystem, das auf den Erhalt tradierter Überzeugungen beharrte und auf quantitative Steigerung abzielte, wurde gegen das kreative Potential des Einzelnen gesetzt, der eine qualitative Veränderung einklagt.²²⁴

Im September 1968 wurde Julius Posener zum Vorsitzenden des Berliner Werkbundes gewählt, was ihn dazu veranlaßte, sich mit dem brisanten Thema auseinanderzusetzen und ein Programm zu er-

²²² [Rainer, Roland]: Umweltgestaltung als gesellschaftliche Notwendigkeit. Vortrag von Professor Dr. Roland Rainer, Wien, auf der Jahrestagung des Deutschen Werkbundes Bayern am 9. Juni 1967 in München. In: *werk und zeit* (Frankfurt a.M.), 16. Jg. Sept. 1967, H. 9, S. 1. – Roland Rainer hatte sich seit den frühen vierziger Jahren zusammen mit Hubert Hoffmann und Johannes Göderitz mit „organischem Städtebau“ auseinandergesetzt. 1957 veröffentlichten sie ihre Thesen als „Die gegliederte und die aufgelockerte Stadt“; vgl. Göderitz, Johannes / Rainer, Roland / Hoffmann, Hubert: *Die gegliederte und die aufgelockerte Stadt*. Tübingen 1957.

²²³ Roland (1967), S. 2.

²²⁴ Vgl. Andritzky, Michael: „Macht und Umwelt“. Jahrestagung des Werkbundes Baden-Württemberg. In: *werk und zeit* (Frankfurt a.M.), 17. Jg., Juli 1968, H. 7, S. 1-2.

arbeiten, das die Aufgaben des Deutschen Werkbundes in einem umweltgestalterischen Sinne neu definierte. Er forderte dazu auf, der Werkbund solle sich von seinem althergebrachten Verständnis von Umweltgestaltung endgültig verabschieden, schließlich handele es sich dabei „nicht [um] die Form der Tasse; nicht um gute Industrieform, aber auch nicht um Städtebau als Raumkunst.“ Vielmehr gehe es darum „zu erfahren, wie die Leute leben, um zu prüfen, ob die Stadtteile, zum Beispiel, die gegenwärtig an den Rändern von Berlin entstehen, mit der Art, wie die Leute leben, etwas zu tun haben.“²²⁵ Posener distanzierte sich also im Namen des Werkbundes von der Umsetzung idealer Gestaltungsvorstellungen am Einzelprodukt, aber auch von einem „Bauwirtschaftlichkeitsfunktionalismus“, der insbesondere im sozialen Wohnungsbau – etwa dem Märkischen Viertel in Berlin – zu riesigen anonymen Satellitenstädten geführt hatte. Stattdessen wollte er von den tatsächlichen Lebensbedingungen sowie den Wünschen und Bedürfnissen der Menschen ausgehen, um den realen Gegebenheiten durch eine sozial- und gesellschaftskritisch orientierte Gestaltung besser entsprechen zu können.

Nicht nur die Monatszeitung des Werkbundes *werk und zeit* maß dem Thema „Umweltgestaltung“ einen großen Stellenwert bei.²²⁶ Auch die letzte Ausgabe der *ulm* widmete sich engagiert dem Themengebiet, und die *form* stellte im Herbst 1968 neben Nehls' anti-funktionalistischen Thesen gleich mehrere Beiträge zum Thema „Umweltgestaltung“ von verschiedenen Autoren vor:

Ernst Reichl eröffnete die Diskussion um das Verhältnis zwischen Umwelt und Design mit der rhetorischen Frage: „Umweltgestaltung – was ist das?“²²⁷ Anschließend wies Bonsiepe darauf hin, europaweit könne einzig die HfG in Ulm „programmatisch und praktisch eine Ausbildung in einigen Disziplinen oder Fachbereichen der Umweltgestaltung“ bieten. Diese unterteilte er in Regional- und Stadtplanung, Landschaftsgestaltung, Architektur und Industrial Design, wobei er großen Wert darauf legte, „diese gegenständliche Seite der menschlichen Umwelt [...] durch die Zeichenumwelt, das heißt durch die Kommunikation zu ergänzen.“²²⁸ Nach dieser semantisch ausgerichteten Darstellung der HfG unternahm Müller-Krauspe den „Versuch einer Deutung“, indem sie „Umweltgestaltung“ mit „Environmental design“ gleichsetzte. Ihre Auffassung ging über die bisherige Bezeichnung „Design für die Öffentlichkeit“ hinaus. Durch die Komplexität der „Makroobjekte der Umweltgestaltung“ wie Regional- und Stadtplanung, Städtebau oder Versorgungssysteme bedingt, müssten die Aufgabenstellungen dieses Gestaltungsbereichs – anders als im Industrial Design – zwingend interdisziplinär im Team erarbeitet werden.²²⁹ Im Jahr darauf sah sie sich aufgrund der Tatsache, daß der Begriff „Umweltgestaltung“ häufig mißbraucht werde, zu folgender Definition veranlaßt, die den abstrakten Begriff mit konkreten Inhalten füllen sollte:

„Unter Umweltgestaltung ist primär die Gestaltung der Teile unserer Umwelt zu verstehen, die zur allgemeinen Nutzung oder Benutzung bestimmt sind beziehungsweise für spezielle Benutzergruppen zur Verfügung stehen und auf deren Auswahl und Beschaffenheit sie keinen nennenswerten Einfluß hat. Damit ist ein Objektbereich umrissen, der von der Regionalplanung bis hin zum öffentlichen Papierkorb, von der

²²⁵ Ausgehend von der Geschichte des DWB widmete sich Posener 1968 den zukünftigen Aufgaben des Werkbundes. Anfang 1969 wurden diese Überlegungen auszugsweise in der *Zeit* publiziert. Erst im Mai 1970 wurde der gesamte Text veröffentlicht; vgl. Posener, Julius: Der Deutsche Werkbund. In: *werk und zeit* (Frankfurt a.M.), Jg. 19 (Beilage / Texte), Mai 1970, H. 5, S. 4.

²²⁶ Die *werk und zeit* war seit diesem Jahr auch offizielles Organ des RfF.

²²⁷ Reichl, Ernst. *gugelot design gmbh: Umweltgestaltung – was ist das?* In: *form* (Opladen), Nr. 43, Sept. 1968, S. 40.

²²⁸ Bonsiepe, Gui: Zur Abgrenzung eines Begriffs. In: *form* (Opladen), Nr. 43, Sept. 1968, S. 40.

²²⁹ Müller-Krauspe, Gerda: Versuch einer Deutung. In: *form* (Opladen), Nr. 43, Sept. 1968, S. 41-42.

kompletten Industrieanlage bis hin zum einzelnen Arbeitsplatz reicht und eine Fülle ineinandergreifender Systeme und Subsysteme umfaßt.²³⁰

Zeitgleich zur Funktionalismus-Diskussion wurde also auch über eine umfassende Neuorientierung des Design als „Umweltgestaltung“ nachgedacht. Die starke Ausrichtung auf den klassischen Designbereich im Sinne eines klar abgrenzbaren Tätigkeitsfeldes oder Berufsbildes, das sich vorrangig mit der Lösung gestalterischer Einzelaspekte oder Detailfragen beschäftigte, wurde zugunsten umfassender und damit aber auch sehr komplexer Planungsaufgaben aufgegeben. Diese Komplexität wiederum erforderte die interdisziplinäre Zusammenarbeit unterschiedlicher Berufsgruppen, wobei Erfahrungen aus dem alltäglichen Leben in den Vordergrund rückten. Soziologische und psychologische Aspekte wurden verstärkt in die Gestaltungstheorie integriert. Zugunsten einer umfassenden Analyse der Gestaltungsrezeption traten isolierte Probleme der Gestaltungskonzeption in den Hintergrund.

Unterstützt wurde diese selbstkritische Stimmung der Designer von Wolfgang Fritz Haugs „Kritik der Warenästhetik“,²³¹ die als charakteristisches, wenn auch extremes Stimmungsbarometer dieser Zeit zu verstehen ist. In seiner theoretischen Design-Kritik stellte er in Anlehnung an Marx dem tatsächlichen Gebrauchswert einen übertriebenen Gebrauchswertschein der Ware gegenüber.²³² Damit kritisierte er die Rolle des Designers als bloßen Ästheten, der fremdbestimmt von seinen Auftraggebern zur Erhöhung des Tauschwertes instrumentalisiert wird. Haug griff die Designer entschieden an, indem er ihnen vorwarf, als Handlanger der Industrie lediglich Gewinnoptimierung zu betreiben und an den wahren Bedürfnissen des Menschen vorbei zu arbeiten.

Seine Thesen fanden an Designschulen große Verbreitung und wurden unter den Studierenden heftig diskutiert. Dabei wurde an das kritische Bewußtsein appelliert, sich mit gestalterischer Arbeit gegen oberflächliche Warengestaltung einzusetzen. Derart unterstützt durch konsumkritische oder sogar konsumverweigernde Haltungen, führten die Designer die Funktionalismus-Kritik weiter, die sich wie aufgezeigt bis dahin vorrangig auf das Industrie-Design bezogen hatte. Sie erschlossen sich neue Arbeitsgebiete, die sich den Anforderungen der Industrie und den Vorstellungen der Konsumgesellschaft entzogen. Als Ausdruck dieses veränderten Selbstverständnisses konzentrierte man sich auf „Environmental design“ oder „public design“. Diese Auffassung von Design sollte die Verantwortung der Designer gegenüber individuellen Bedürfnissen, aber auch gegenüber der Gesellschaft als Ganzem oder sogar einer Weltengemeinschaft ausdrücken. Insbesondere nachdem eine Studie für den Club of Rome „die Grenzen des Wachstums“ drastisch vor Augen geführt hatte,²³³ strebten die Protagonisten zudem weg von ökonomischen Interessen, so daß globale ökologische Aspekte verstärkt in den Vordergrund traten.

²³⁰ Müller-Krauspe, Gerda: Industrial Design morgen – Alternativen. (1969), S. 12.

²³¹ Bereits 1963 gelangten Haugs Thesen durch einen Radiovortrag im III. Programm des SFBs an die Öffentlichkeit. Daraufhin wurden sie 1970 im *kursbuch* veröffentlicht. Erst 1971 erschienen sie als eigenständige Publikation; vgl. Haug, Wolfgang Fritz: Kritik der Warenästhetik. Frankfurt a.M. 1971.

²³² Vgl. Marx, Karl: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. 8. Aufl. Hamburg 1919.

²³³ Meadows, Dennis / Meadows, Donella / Zahn, Erich / Milling, Peter: Die Grenzen des Wachstums. Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit. Stuttgart 1972. – Es handelte sich dabei um den ersten Bericht an den „Club of Rome“, der 1968 von dreißig Wirtschaftsführern und Wissenschaftlern zum Gedankenaustausch über globale Probleme gegründet worden war. Ziel des „Club of Rome“ war es, die Wechselbeziehungen zwischen den komplexen politischen, kulturellen, wirtschaftlichen und ökologischen Problemen zu analysieren unter der Prämisse, daß die Zukunft der Menschheit von der Schaffung sozialer Gerechtigkeit, Gewährleistung der Menschenrechte und der Harmonie zwischen Mensch und Umwelt abhängig sei.

5.2. Institutionalisierte Umweltgestaltung

Dieses veränderte Designverständnis übte großen Einfluß auf die Neugründung von Design-Institutionen aus. 1969 wurde in Darmstadt über ein „Institut für Umweltgestaltung, Bauen und Wohnen“ nachgedacht.²³⁴ In Ulm arbeitete man an der Weiterführung der HfG, die sich vorrangig dem Thema „Umweltgestaltung“ widmen sollte. Auch die Berliner Wirtschaft regte die Gründung eines international ausgerichteten Design-Zentrums an. 1970 fanden diese Überlegungen ihren Niederschlag in der Eröffnung des Instituts für Umweltplanung in Ulm und des Internationalen Design Zentrums in Berlin. Im selben Jahr wurde in Offenbach die Hochschule für Gestaltung ins Leben gerufen, die sich ebenfalls schwerpunktmäßig dem Umweltthema widmete.²³⁵

Im folgenden werden zwei dieser neu gegründeten Design-Institutionen vorgestellt, die sich aus der Funktionalismus-Kritik der sechziger Jahre heraus von althergebrachten Vorstellungen verabschiedeten. Am Beispiel des Ulmer Instituts für Umweltplanung wird die Konzeption und Artikulation des neuen Gestaltungsverständnisses für die Designausbildung aufgezeigt.²³⁶ Wie das Internationale Design Zentrum die Funktionalismus-Kritik der sechziger Jahre weiterentwickelte und das neue Umweltbewußtsein in öffentlichkeitswirksamen Veranstaltungen umsetzte, wird anschließend anhand charakteristischer Veranstaltungen vornehmlich der siebziger Jahre dargestellt.²³⁷ Auch werden konkrete Projekte der Design-Initiative DES-IN und der Kölner Gruppe DREISTÄDTER behandelt, die aus dem privaten Engagement einzelner Designer entstanden sind. Sie verdeutlichen das Bedürfnis, unabhängig von institutionellen Anbindungen eigenständige Vorstellungen umzusetzen.

²³⁴ Das „Institut für Umweltgestaltung, Bauen und Wohnen“ sollte zum Wintersemester 1970/71 in Darmstadt eröffnet werden und ein starkes Gewicht auf den Wohnungsbau legen. Es wurde vom Hessischen Ministerpräsident Osswald geplant. Dem Gründungsausschuß gehörten unter anderem Alexander Mitscherlich und Egon Eiermann an. Es sollte der Bauwelt ähnliche Impulse geben wie das historische Bauhaus; vgl. Neues Institut für Umweltgestaltung. In: *form* (Opladen), Nr. 49, März 1970, S. 56; Steinacker, P.: „Institut Wohnen und Umwelt“. In: *form* (Opladen), Nr. 53, I/1971, S. 58; „Institut Wohnen und Umwelt“. In: *werk und zeit* (Frankfurt a.M.), Jg. 19, Dez. 1970, H. 12, S. 8.

²³⁵ Als Nachfolge der Offenbacher Werkkunstschule wurde 1969 eine Satzung für die neue Hochschule für Gestaltung beschlossen, die 1970 als Kunsthochschule des Landes Hessen gegründet wurde. Sie gliederte sich in die Bereiche Architektur, Grafik und Produktgestaltung. Seit 1974 lehrte dort Jochen Gros; vgl. Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main. Kunsthochschule des Landes Hessen. Hrsg. vom Rektor der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main, Offenbach am Main 1991, S. 12-13.

²³⁶ Dieses Kapitel stützt sich auf zeitgenössische Zeitungsberichte und Deposita beziehungsweise Schenkungen ehemaliger IUPl'er, die sich im Ulmer HfG-Archiv befinden; vgl. dazu die Quellen- und Archivangaben im Literaturverzeichnis.

²³⁷ Bedauerlicherweise müssen sich diese Ausführungen ausschließlich auf bereits publizierte Quellen stützen, da die gesamten Originalunterlagen und internen Dokumentationen zu den weitreichenden Aktivitäten des IDZ vernichtet wurden. Diese Auskunft erteilte Frau Schnackenberg (IDZ Berlin) der Autorin im Januar 1998. Sie erklärte, die Vernichtung der Unterlagen habe aufgrund mangelnder personeller und räumlicher Kapazitäten erfolgen müssen. – Einen allgemeinen Überblick bietet zwar eine Synopse, die anlässlich des 20jährigen Bestehens angefertigt wurde. Sie wurde auf der Grundlage der damals noch zur Verfügung stehenden Unterlagen erstellt, nimmt jedoch keine inhaltliche Analyse vor; vgl. Posterbeilage zu: IDZ Berlin (Hrsg.): *Design ist Plan. 20 Jahre Internationales Design Zentrum Berlin e.V.* Berlin 1990.

5.2.1. Für eine bedürfnisorientierte Umweltgestaltung: Das Institut für Umweltplanung Ulm

„Wir wollen etwas Neues machen und dazu bedarf es der Liquidation des Alten“, mit diesen wenig einfühlsamen Worten begründete Hans Filbinger im Dezember 1968 die Schließung der Ulmer Hochschule für Gestaltung.²³⁸ Was bislang als sarkastisches Statement interpretiert wurde, mit dem das Ende der HfG endgültig besiegelt wurde, weist im Kern aber doch auf den politischen Willen hin, die Ulmer Hochschule weiterzuführen. Tatsächlich wurde schon im folgenden Jahr in der ehemaligen HfG auf dem Ulmer Kuhberg das Institut für Umweltplanung (IUP) ins Leben gerufen, an dem die ehemaligen HfG-Studenten die Möglichkeit erhielten, ihr Studium abzuschließen und zu vertiefen.²³⁹ Zusammen mit Absolventen anderer Fachrichtungen praktizierten sie hier eine interdisziplinäre Teamarbeit, die isoliertes Fächerdenken verabschiedete.

Bislang fand das IUP jedoch kaum Beachtung. Weder seine Geschichte noch seine inhaltliche Konzeption wurde eingehend untersucht, so daß eine designhistorische und designtheoretische Bewertung bis heute aussteht. Die einzige Arbeit, die sich etwas ausführlicher mit dem Institut befaßte, stellt eine Diplomarbeit der beiden IUPler Joachim Heimbucher und Peter Michels von 1971 dar.²⁴⁰ Zu einem Zeitpunkt, als die Zukunft des IUP bereits in Frage gestellt war, bemühten sich die beiden engagierten Studenten darum, eine designhistorische Einbindung des Instituts vorzunehmen, indem sie es in die Tradition des Bauhauses und der HfG stellten. So diente diese Abschlußarbeit offensichtlich dazu, die Wichtigkeit des Instituts zu unterstreichen und sie als Argumentationshilfe in Bezug auf die drohende Schließung heranzuziehen. Aufgrund dieser Involviertheit bleibt diese Arbeit eine objektive designhistorische ebenso wie eine designtheoretische Bewertung schuldig. Auch nach der Schließung des Instituts konzentrierte sich die Designforschung vorrangig auf die Geschichte und Konzeption der HfG, während das IUP größtenteils ignoriert wurde. Allenfalls wurde es als Nachfolgeinstitut der HfG kurz erwähnt. Diese Bewertung folgte Aichers „Phasenmodell“, in dem er das IUP als „neunte Phase“ historisch und organisatorisch der Ulmer HfG zuordnete.²⁴¹

Derart als staatlich institutionalisierte Weiterführung der HfG verkürzt, wurde das IUP bislang als nunmehr endgültiges Ende der HfG verstanden, aber keinesfalls als möglicher innovationsreicher Ausgangspunkt. Die Ignoranz gegenüber diesem Institut stützte sich auf den gängigen Vorwurf, das

²³⁸ Zit. n. Lindinger, Herbert: Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Hrsg. v. Institut für Industrial Design Universität Hannover. 2. veränd. Aufl., Berlin 1987, S. 25.

²³⁹ Am IUP studierten circa 34 ehemalige HfG-Studenten. Bezüglich der genauen Zahl herrscht allerdings Unklarheit. Bürdek berichtete von 35 Studenten, während die Studentenliste im 2. Institutsbericht 34 verzeichnete; vgl. Bürdek, Bernhard E.: Studenten antworten: Institut für Umweltplanung Ulm. Zunächst das Arbeitsfeld eingrenzen. In: form (Opladen), Nr. 50, Juni 1970, S. 40; IUP (Hrsg.): Institutsbericht 2. Diskussionspapier zu einer längerfristigen Konzeption des Aufbaustudiums am Institut für Umweltplanung, Ulm. Dem Senatsausschuß der Universität Stuttgart für das IUP, Ulm, vorgelegt im September 1970, o.O. [Ulm] o.J. [1970], S. 31.

²⁴⁰ Heimbucher, Joachim / Michels, Peter: Bauhaus – HfG – IUP. Dokumentation und Analyse von drei Bildungsinstitutionen im Bereich der Umweltgestaltung. Diplomarbeit am Institut für Umweltplanung Ulm der Universität Stuttgart. Vorgelegt am 15. April 1971. 3 Bde. Stuttgart 1971 – Heimbucher war als Vertreter der ehemaligen HfGler in die Sachverständigenkommission zur Konzeption des Instituts berufen worden.

²⁴¹ Vgl. Aicher, Otl: die hochschule für gestaltung. neun stufen ihrer entwicklung. In: archithese (Niederteufen), Nr. 15, 1975, S. 16. – Auch Korrek erwähnte lediglich rudimentäre Fakten zur Institutsgeschichte, ohne eine Bewertung vorzunehmen. Des weiteren stellte die HfG-Synopse das IUP unter der Rubrik „Nachgeschichte“ nur kurz vor. Diese Einschätzung rezipierte in jüngster Zeit auch Selle, wenn er in seiner Designgeschichte auf das Institut verweist, das nach der Schließung der HfG vorübergehend die Nachfolge angetreten habe; vgl.: Korrek, Norbert: Die Hochschule für Gestaltung Ulm. Dokumentation und Wertung der institutionellen und pädagogischen Entwicklung der Hochschule für Gestaltung unter besonderer Beachtung der zeitbezogenen politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen in der Bundesrepublik Deutschland. Dissertation an der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar 1985, S. 170-172; Roericht, N[jick] H[ans] (Hrsg.): HfG-Synopse. Eine synchroptische Darstellung der Hochschule für Gestaltung Ulm. Ulm 1982, [o.Pg.]; Selle (1994), S. 291.

IUP habe letztendlich keinen nennenswerten Impuls leisten können. Zur Begründung dienten die tatsächlich kurze historische Existenz sowie der Vorwurf mangelnder Kreativität, wie ihn vor allem Aicher vorbrachte.²⁴² Bislang widersprach allein Bürdek, ehemals Student beider Ulmer Schulen und heute Professor an der Offenbacher HfG, dieser Bewertung. Ohne detaillierte Begründung behauptete er, das IUP habe durchaus eine Neuorientierung im Designbereich geschaffen. Dazu führte er Gros' Publikation „Dialektik der Gestaltung“ an, die er als „erste Grundlage für eine Neuorientierung der Designtheorie“ bewertete.²⁴³ Mit diesem Hinweis wollte er das IUP nicht länger als unrühmlichen Endpunkt der HfG, sondern vielmehr als Mittler zwischen den Hochschulen in Ulm und Offenbach verstanden wissen.²⁴⁴

Bereits im Vorfeld der HfG-Schließung stellten Politiker Überlegungen für eine mögliche Neugründung an. Nachdem noch im November 1968 ganz allgemein „die Chance eines Neubeginns“ gesehen wurde,²⁴⁵ konkretisierten sich diese Gedanken dahingehend, daß der Landtagsabgeordnete Lorensen im Dezember zur Weiterführung der HfG ein Aufbaustudium vorschlug, an dem „beruflich bereits qualifizierte Leute, die ein abgeschlossenes Hochschulstudium nachweisen können, [...] eine Vertiefung ihres Wissens erfahren können.“²⁴⁶ Während die Ulmer Studierenden ihren Wunsch bekräftigten, daß sie das begonnene Studium fortsetzen wollten,²⁴⁷ beschäftigten sich die Dozenten konkret mit Überlegungen zu einem „Postgraduate-Programm für Umweltgestaltung“.²⁴⁸ Bonsiepe etwa vertrat in der letzten Ausgabe der *ulm* die Meinung, angesichts der gesellschaftlichen Probleme könne man sich nicht auf die Universitäten oder gar auf die Industrie verlassen. Für Probleme beispielsweise des öffentlichen Gebrauchs müßten flexible Organisationsformen gefunden werden,

„innerhalb derer auf breiter und interdisziplinärer Ebene an der Gestaltung der Umwelt gearbeitet wird. [...] Neue didaktische Erfahrungen könnten erprobt werden, nach denen nicht mehr jeder Student des anderen Konkurrent ist. [...] Vorlesungen könnten wegfallen und durch Lehrprogramme ersetzt werden, in denen bestehendes Wissen konzentriert ist. Anstelle des heuristikorientierten Unterrichts könnte problemorientierter Unterricht treten. Die Mitglieder der Arbeitsgruppe könnten sich aufgrund ihrer Motivationen und Interessen zusammenfinden, statt nach dem zufälligen Kriterium des Datums der Immatrikulation. Der Lernprozeß würde ein produktiver statt ein reproduktiver Prozeß.“²⁴⁹

Mit diesen Überlegungen wies Bonsiepe auf Ausbildungsalternativen für die Zukunft hin, und tatsächlich orientierte sich die Sachverständigenkommission, die von der Stuttgarter Landesregierung berufen wurde, an der Idee selbstbestimmter Teamarbeit. Im Februar hieß es zu den Zielsetzungen des zukünftigen Instituts:

²⁴² Aicher warf dem IUP Mangel an kreativem Zugriff vor. Am IUP habe es nur Formulierer, aber keine Planer und Macher gegeben. So sei die Praxis lediglich als „Theorielieferant“ verstanden worden; vgl. Aicher (1975), S. 16. – Dieser Auffassung folgte Selle, der das IUP als eine vom Theorie-Übergewicht belastete Nachfolgeinstitution der HfG verstand; vgl. Selle (1978), S. 197.

²⁴³ Vgl. Bürdek (1991), S. 42.

²⁴⁴ Ebenda, S. 42-43.

²⁴⁵ „HfG-Zukunft ungewisser denn je. Am Abend kam die Liquidation – Neubeginn nicht vor Herbst 1969“. In: *Neu-Ulmer Zeitung* (Augsburg), 30.11.1968.

²⁴⁶ Dr. Lorensen: Die alte HfG ist tot. In: *Neu-Ulmer Zeitung* (Augsburg), 02.12.1968.

²⁴⁷ Vgl. Max Bill: Ich weiß von nichts. HfG-Studenten wollen weitermachen. In: *Stuttgarter Nachrichten* (Stuttgart), Nr. 300, 19.12.1968.

²⁴⁸ Vgl. „Baden-Württemberg spart. Die Hochschule für Gestaltung soll neue Form erhalten“. In: *Das Handelsblatt* (Düsseldorf / Frankfurt a.M.), 06.12.1968. – Zur Erarbeitung eines Postgraduate-Studiums beachte bes. die Arbeit der sogenannten „Neunergruppe“ an der HfG; vgl. Seeling (1985), S. 128-129.

²⁴⁹ Bonsiepe, Gui: „Über die Lage der HfG“. In: *ulm* (Ulm), Nr. 21, 1968, S. 13.

„Umweltgestaltung auf wissenschaftlicher Grundlage (in Teamarbeit) soll auch in der künftigen Hochschule Vorrang haben. [...] Theorie und Praxis sollen sich auch in einer neuen HfG eng verbinden. Bauen, Kommunikation, Produktgestaltung, dazu `Humanwissenschaften', technische und methodologische Wissenschaften stehen [...] im Mittelpunkt.“²⁵⁰

Beabsichtigt war also, die Arbeitsgebiete der ehemaligen HfG beizubehalten und zu ergänzen. Die Lehrinhalte sollten jedoch neben den üblichen Seminaren und Übungen stärker in Teams erarbeitet werden. Die Studierenden sollten in eigenverantwortlichen Arbeitsgruppen selbst die Inhalte bestimmen und pädagogische Aufgaben übernehmen.

Im Mai legte die Experten-Kommission ihr Konzept für den Aufbaustudiengang vor, an dem Ingenieure, Architekten, Soziologen, Physiologen, Psychologen und Arbeitsmediziner ihre Ausbildung vertiefen können, und empfahl den Ulmer Standort aufgrund der hier zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten.²⁵¹ Die Verwaltung der neuen Hochschule sollte der Universität Ulm angegliedert werden.²⁵²

Als Organe waren der Rektor und der Senat vorgesehen, der zur Hälfte aus Dozenten, zur Hälfte aus Studenten bestehen sollte.²⁵³ Die Gutachter gingen davon aus, die Kapazität von circa 150 Studierenden und 15 hauptamtlichen Dozenten zu erreichen, deren Lehrverträge befristet sein sollten, um die Flexibilität in der Lehre zu erhöhen. Außerdem sollte auf ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Gestaltern und Wissenschaftlern geachtet werden. Damit orientierten sich die organisatorischen Vorgaben an einem Idealzustand im Betreuungsverhältnis von Lehrenden und Studierende, der an der HfG nicht hatte verwirklicht werden können. Das Studium sollte zwei, in Ausnahmefällen drei Jahre dauern. Voraussetzung für die Zulassung zum Aufbaustudiengang war ein abgeschlossenes berufsqualifizierendes Studium an Universitäten, Kunsthochschulen, Ingenieurschulen, Designschulen, Werkkunstschulen oder anderen gleichwertigen Ausbildungsstätten.²⁵⁴ Für den Wiederbeginn des Studienbetriebes waren zwei sogenannte Aufbaustufen vorgesehen:

„Im Oktober 1969 soll zunächst mit sechs Dozenten und 20 Neubewerbern begonnen werden, dazu kämen 60 Studenten der alten HfG, die ihr abgebrochenes Studium fortsetzen sollen. Erst im Oktober 1970 würde dann in einer zweiten Betriebsstufe der volle Betrieb erreicht.“²⁵⁵

Entsprechend der interdisziplinär ausgerichteten Team- und Projektarbeit sollte es keine Prüfungen im herkömmlichen Sinn mehr geben. Vielmehr sollte „die Mitarbeit von Studierenden an Projekten oder Lehrveranstaltungen [...] in Tätigkeitsberichten festgehalten werden.“ Dafür sollte der Senat „dem

²⁵⁰ „Keine Zeit zu verlieren. Gründung der neuen Hochschule für Gestaltung steht bevor. In: Süddeutsche Zeitung (München), 08.02.1969, S. 12.

²⁵¹ „Aufbaustudium an HfG nützlich. Kommission von Sachverständigen über mögliche Lösungen.“ In: Stuttgarter Nachrichten (Stuttgart), 18.03.1969. – Heftig diskutiert wurde über die Standorte Ulm und Stuttgart. Letztendlich sprachen sich fünf Kommissionsmitglieder für Ulm aus, drei für Stuttgart, weitere fünf enthielten sich der Stimme.

²⁵² Vgl. „Kultusministerium will neue HfG ins Leben rufen.“ In: Schwäbische Zeitung (Friedrichshafen / Ulm), 07.05.1969.

²⁵³ Weiterhin sprach sich die Kommission dafür aus, das Land Baden-Württemberg als Auftragnehmer für Aufträge, die von außen an die Hochschule herangetragen würden, einzusetzen. Die Erlöse sollten an das Land gehen. – Diese Vorgaben berücksichtigten die Kritik der HfG-Studentenschaft an der damaligen Praxis, daß die Institute für die Dozenten in erster Linie die Funktion hätten, mit den Namen der Schule auf dem Briefkopf Aufträge zu kassieren; vgl. Offener Brief der Studentenschaft. In: Seeling (1985), S. 131.

²⁵⁴ Mit dem Schwergewicht auf Teamarbeit und interdisziplinärer Projektarbeit sollte der Kritik der Studierenden an der Unterrichtspraxis der HfG Rechnung getragen werden. 1961/62 hatte sich eine deutliche Mehrheit der Studierenden der Grundlehreabteilung gegen eine Überbetonung methodologischer Aspekte gewandt und unter anderem die schulmäßige Reglementierung des Studiums sowie die Prüfungen „nach Volksschulmanier“ bemängelt; vgl. Seeling (1985), S. 245.

²⁵⁵ „HfG-Kommission macht Vorschläge. Eigenständige staatliche Gestalterhochschule – Standort Ulm noch umstritten – Beschränkung auf das Aufbaustudium.“ In: Schwäbisches Tagblatt (Tübingen), 06.05.1969.

Absolventen den Abschluß seiner Studien in Form einer zusammenfassenden Beschreibung seiner Tätigkeit" bestätigen.²⁵⁶

Zur inhaltlichen Konzeption wurde wenig verlautbart. Die *Stuttgarter Zeitung* meldete lediglich, daß sich die Schule die Aufgabe stelle, die vielseitig miteinander verflochtenen Probleme der Umweltgestaltung im Team von Gestaltern und Wissenschaftlern zu erkennen, zu formulieren und zu lösen.²⁵⁷ Ende Juli beschloß der Landtag einstimmig, zum Wintersemester an der Universität Stuttgart ein Institut für Gestaltung mit dem Sitz in Ulm unter der Bezeichnung „Universität Stuttgart – Institut für Gestaltung in Ulm“ zu errichten.²⁵⁸ Parallel dazu erfolgten die Stellenausschreibungen. Für das Fachgebiet „Grundlagenforschung“ wurde Siegfried Maser berufen, der am Institut für Philosophie und Wissenschaftstheorie der Universität Stuttgart gearbeitet hatte, für das Fach „Modernes Bauen“ fiel die Wahl auf Gernot Minke vom Institut für leichte Flächentragwerke, ebenfalls von der Stuttgarter Universität. Der Architekt und ehemalige HfGler Gerhard Curdes übernahm das Fach „Städtebau und Planung“. Das Institut wurde fristgemäß am 14. Oktober 1969 in den Räumlichkeiten der ehemaligen HfG mit starkem Rückbezug auf „Bauhaus“ und „HfG“ eröffnet.²⁵⁹ Anschließend schlug die Stuttgarter Wahlkommission drei weitere Dozenten vor: Für das Fachgebiet „Kommunikation“ die ehemalige HfGlerin Gudrun Otto, den Tübinger Rhetoriker Joseph Kopperschmidt, für das Fach „Produktgestaltung“ den polnischen Designer Milos Hrbas.²⁶⁰

Obwohl die Hochschule bereits offiziell eröffnet war, konnte der praktische Lehrbetrieb jedoch noch nicht aufgenommen werden. In eigens organisierten Kolloquien wurde die inhaltliche Konzeption erarbeitet,²⁶¹ die ihren Niederschlag auch in der Darstellung des Instituts nach außen fand. Im Februar 1970 verschickte das IUP an circa 500 in- und ausländische Institutionen Informationsmaterial in Form von Konzeptpapieren, Broschüren und Plakaten, um für die neue Hochschule zu werben.²⁶² Auf dem Plakat „Praxis- und projektorientiertes Aufbaustudium am Institut für Umweltgestaltung in den Räumen der ehem. Hochschule für Gestaltung (HfG)“ wurden die umfangreichen Ziele folgendermaßen vorgestellt:

„Die Studierenden der ehemaligen hfg haben zusammen mit 6 neu berufenen Dozenten und Referenten aus dem Bereich Umweltgestaltung, -forschung und -gestaltung Fragen zur Konzeption des neuen

²⁵⁶ Die *Südwest Presse* konkretisierte diese sogenannte zweite Stufe wie folgt: „die zweite Stufe ab Oktober 1970 sieht bei einem vollständigen Lehrkörper 70 Studenten der Aufbaustufe und 60 'Ehemalige' vor. Im dritten Jahr schließlich erreichen die letzten 'Ehemaligen' ihren Abschluß, der ihnen voraussichtlich mit einem Diplom der Geschwister-Scholl-Stiftung bestätigt wird“; vgl. *Gestaltungs-Aufbaustudium in Ulm*. In: *Südwest Presse (Ulm)*, 07.05.1969.

²⁵⁷ „Eine Modellschule für Gestaltung.“ In: *Stuttgarter Zeitung (Stuttgart)*, Nr. 105, 08.05.1969.

²⁵⁸ „Endgültig: Neue HfG beginnt am 15. Oktober.“ In: *Schwäbische Zeitung (Friedrichshafen / Ulm)*, 17.07.1969.

²⁵⁹ Die Senatskommission der Universität Stuttgart einigte sich noch am Tag vor der offiziellen Eröffnung auf die Bezeichnung „Institut für Gestaltung“ als Arbeitstitel, sah jedoch künftig die Bezeichnung „Institut für Umweltgestaltung“ vor; vgl. „Ein neuer Beginn in alten Räumen auf anderer Basis.“ In: *Schwäbische Zeitung (Friedrichshafen / Ulm)*, 15.10.1969.

²⁶⁰ Die *Südwest Presse* nannte am 14. Oktober noch Otto, Kopperschmidt und Stephan Lengyl (Folkwangschule Essen); vgl. „Drei weitere Dozenten vorgeschlagen.“ In: *Südwest Presse (Ulm)*, 14.10.1969. – Einen Tag später wurden Otto, Kopperschmidt und Hrbas genannt, der dann auch angenommen wurde; vgl. „Neues Leben auf dem Kuhberg.“ In: *Südwest Presse (Ulm)*, Mittwoch, 15.10.1969.

²⁶¹ An den Diskussionen waren beteiligt: Mitglieder der ehemaligen HfG Ulm, die Sachverständigenkommission des Kultusministeriums, die Senatskommission der Universität Stuttgart sowie fünf im November und Dezember am Institut durchgeführte Kolloquien mit Studenten, Dozenten, Soziologen, Psychologen, Designern, Architekten. Das erste der Kolloquien zum Thema „Aufbaustudium Umweltplanung“ wurde 19.11., das zweite am 26.11., das dritte am 01.12., das vierte am 02.12. und das fünfte am 08.12. 1969 veranstaltet. – Zu den einzelnen Referenten vgl. Roericht (1982), zu den einzelnen Kolloquien und Inhalten der Diskussion vgl.: Kuppel, Walter: Die Chance kein Konzept zu haben. In: *Südwest Presse (Ulm)*, 08.11.1969, S. 25; Labinsch, Bodo: Beginn des praxis- und projektorientierten Aufbaustudiums in den Räumen der ehemaligen Hochschule für Gestaltung. In: *Arch+ (Aachen)*, Jg. 3, 1970, H. 9, S. 74-78.

²⁶² Nachdem das Informationsmaterial zwischen dem 10. und 17. Februar verschickt worden war, fanden bereits am 28. Februar und 21. März Kontaktgespräche mit je 25 Studienbewerbern statt.

Instituts diskutiert. Dabei hat sich die Bearbeitung von bestimmten Problemen und Aufgaben als dringlich herausgestellt: Analyse der Motivation für Umweltplanung / gesellschaftspolitische Implikationen des Umweltbegriffs / Reflexion der wissenschafts- und erkenntnistheoretischen Voraussetzungen für Projektarbeit / Kritik der bestehenden Designpraxis / Theorie des Alltagslebens, Bedürfnisforschung / Einbeziehung des Planungsbetroffenen / Realisierungschancen von Arbeitsergebnissen.²⁶³

Zu den Zielsetzungen des neuen Instituts erklärte der Student Bodo Labinsch, man wolle bewußt „auf ein sonst übliches abgerundetes Konzept“ verzichten. Stattdessen seien „Grundsatzdiskussionen angedeutet, die permanenter Bestandteil der Institutsarbeit werden sollen.“ Die Aufforderung an die neu Hinzukommenden, den Inhalt selbst zu bestimmen, solle auf die Misere der HfG antworten, der Labinsch vorwarf,

„eine verbal anspruchsvolle, akademisch-autoritär geschlossene Wortfassade anzubieten, an die sich sowieso kein Mensch halten kann und will, und hinter der sich karriere-neurotische Erfolgsmenschen um so leichter ein warmes Nest aus industrieorientierten Projekten bauen können!“²⁶⁴

Der Student Heimbucher erklärte, es gehe im Gegensatz zur Arbeit an der HfG weniger um Produktgestaltung als um bedürfnisorientierte Umweltgestaltung. Dementsprechend hätte das „Institut für Umweltgestaltung“ eine Namensänderung in „Institut für Umweltplanung“ beim Senat der Universität Stuttgart angeregt, die auch angenommen worden sei.²⁶⁵

Obwohl diese Umbenennung als Abgrenzung gegenüber der Gestaltungsauffassung der HfG verstanden werden kann, sollte, so ist dem zweiten Institutsbericht vom September 1970 zu entnehmen, der Begriff „Planung“ nicht als Anti-These zum Begriff „Gestaltung“ aufgefaßt werden. Vielmehr solle „durch den Begriff `Planung` angezeigt werden, daß Gestaltungsprobleme nicht verselbständigt, sondern nur im funktionalen Zusammenhang des umfassenden Planungsprozesses thematisiert werden sollen.“²⁶⁶ Ziel sei „die Vermittlung von problembezogenen Kenntnissen, die grundsätzlich für jede Art der Planung konstitutiv sind.“ Der Aufbaustudiengang wolle „die Studenten zusätzlich zu ihren Fachkenntnissen mit Begriffen und Methoden vertraut“ machen.²⁶⁷

Auch die Definition von „Umwelt“ verdeutlicht die starke theoretische Ausrichtung des neuen Instituts. Seine Konzeption verstehe

„Umwelt als einen Begriff, der Wirklichkeit nicht inhaltlich beschreibt, sondern strukturell bestimmt als die Komplexität des Beziehungsgefüges, in dem der Mensch lebt. Umwelt beschreibt so gesehen kein definites Objekt der Planung, sondern gibt den Bezugshorizont von Planung an, in dem jedes einzelne Planungsobjekt gesehen werden muß.“²⁶⁸

Damit meinte „Planung“ am IUP die theoretische Grundlage für die praktische Ausführung. Entsprechend berichtete Jochen Gros rückblickend, das IUP sei nicht bereit gewesen, den Begriff „Umwelt“ auf einen bestimmten Objektbereich einzuschränken.²⁶⁹ Die Gestaltung eines haptisch erfahrbaren Objektes rückte zugunsten der Erarbeitung von Planungsgrundlagen „zur Verbesserung der

²⁶³ „Praxis- und projektorientiertes Aufbaustudium am Institut für Umweltplanung“ [Plakat].

²⁶⁴ Labinsch (1970), S. 74.

²⁶⁵ „Ulm ist ein eigenes Zentrum. Erste Zwischenbilanz des Instituts für Umweltgestaltung.“ In: Südwest Presse (Ulm), 10.02.1970, S. 10.

²⁶⁶ Institutsbericht 2 (1970), S. 4.

²⁶⁷ Ebenda, S. 11-12.

²⁶⁸ Ebenda, S. 13.

²⁶⁹ Gros, Jochen: Erweiterter Funktionalismus und „Empirische Ästhetik“ (Gestaltung und Konsumtion der Umwelt. Über die unterschiedliche Bedeutung der praktischen, symbolischen und ästhetischen Funktionen unter besonderer Berücksichtigung des Industrie-Design). [Masch.-schr.] Diplom-Arbeit an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste, Abteilung für Experimentelle Umweltgestaltung, Fachrichtung Industrie-Design. Braunschweig, [März] 1973, S. 11.

Lebensbedingungen in einer industriellen Umwelt" in den Hintergrund.²⁷⁰ Intendiert war also eine planungstheoretische Ebene, die sich an abstrakten Beschreibungen und Analysen ausrichtete. Weniger die konkrete Gestaltung von Produkten, sondern vielmehr eine detaillierte Analyse des komplexen Beziehungsgefüges zwischen Mensch und Umwelt sollte am IUP geleistet werden.

Entsprechend hieß es im Februar 1970, es gelte die Lebensbedingungen der Menschen in der industriellen Welt zu verbessern. Dazu müßten zuerst die Bedürfnisse erforscht werden. Insgesamt sei die inhaltliche Konzeption auf „gesellschaftliche Relevanz“ hin ausgerichtet. Das Arbeiten solle auf der Erkenntnis basieren, daß aktuelle gesellschaftliche Probleme komplexe Strukturen widerspiegeln, die sowohl die Trennung von Theorie und Praxis als auch ein fachdisziplinäres Arbeiten aufheben.²⁷¹ Deshalb sollten die Studierenden lernen, möglichst alle ökonomischen und materiellen, insbesondere aber gesellschaftliche und soziale Planungsaspekte in ihrer interdisziplinären Gruppenarbeit zu berücksichtigen. Die Projekte sollten gesellschaftliche Aktualität besitzen und ökonomische und materielle Gesichtspunkte untersuchen, „um an ihnen die Wechselwirkungen, die Umwelt konstituieren, exemplarisch zu erkennen.“²⁷²

Eine selbstbestimmte interdisziplinäre Teamarbeit als Studienform war damals neu. Am IUP war die Unterteilung von großen Arbeitsgruppen in kleinere Untergruppen mit drei bis sieben Personen vorgesehen, die nach einem „Phasenplan“ ihre Ergebnisse der „Großgruppe“ mitteilen sollten. In Intensivseminaren sollten diese dann gemeinsam diskutiert und danach in Form von Arbeitsberichten als Semesterarbeit dokumentiert werden.²⁷³

Im ersten Studiensemester betreuten die sechs Dozenten circa 60 Studierende.²⁷⁴ Zu den Gruppen „Bedürfnisforschung“ und „Institutsordnung“, die bereits aus den Kolloquien zur inhaltlichen Konzeption entstanden waren,²⁷⁵ kamen jetzt Arbeitsgruppen zu den Themen „Dichtes Wohnen“, „Freizeit“, „Kinderbuch“, „Arbeitsplatz“, „Planungsmethodik“ und „Planungstheorie“ hinzu.²⁷⁶

Wie komplex sich die selbstgewählten Aufgabenfelder darstellten, verdeutlicht die Arbeitsgruppe „Dichtes Wohnen“. Die 14 Mitglieder²⁷⁷ wollten „die Situation der Gesellschaft im Mensch-Umwelt-System `Dichtes Wohnen` [...] nach allen problemrelevanten Aspekten“ untersuchen und „nach den Motivationen bei Politikern, Planern, Bauträgern, Bauunternehmern und Nutzern, die dichtes Wohnen propagieren und ablehnen,“ fragen.²⁷⁸ Aufgezeigt werden sollte, daß sich psychologische, sozio-

²⁷⁰ „Zur Sache: Umweltplanung.“ In: Südwest Presse (Ulm), 10.02.1970, S. 10.

²⁷¹ Vgl. Andritzky, Michael: Was ist aus der HfG geworden? Die Konzeption des „Instituts für Umweltplanung.“ In: werk und zeit (Frankfurt a.M.), Jg. 19, Februar 1970, H. 2, S. 1.

²⁷² Arbeitspapier des IUP zit. n.: „Aufbaustudium beginnt am 15. April. Institut für Umweltgestaltung in Ulm entwickelt neuartiges Studienkonzept.“ In: Stuttgarter Zeitung (Stuttgart), 10.02.1970.

²⁷³ Vgl. „Gruppenarbeit auf dem Kuhberg. Projektthemen stellen sich Dozenten und Studenten selber.“ In: Stuttgarter Nachrichten (Stuttgart), 10.02.1970.

²⁷⁴ Neben den circa 33 ehemaligen HfGlern waren 24 Neustudenten immatrikuliert; vgl. Bürdek (1970), S. 40; „Ulm beginnt am 15. April.“ In: form (Opladen), Nr. 49, März 1970, S. 56.

²⁷⁵ Die Gruppe „Bedürfnisforschung“ wurde am 13. Februar, die Gruppe „Institutsordnung“ am 19. März ins Leben gerufen.

²⁷⁶ Zur Konzeption der einzelnen Arbeitsgruppen vgl. Staatsministerium Baden-Württemberg / Ministerpräsident: Schreiben des Staatsministeriums auf den Beschluß des Landtags vom 16. Juli 1970 – Drucksache 2701. Drucksache des Landtags von Baden-Württemberg, 5. Wahlperiode, Drucksache V – 3359, ausgegeben am 21. Oktober 1970, S. 2.

²⁷⁷ Mitglieder dieser AG waren: Heinrich Bachmann, Robert Burri, Valentin Coderch, Gerhard Curdes, Fredy Grazioli, Pierre Grosjean, Martin Krampen (Gast), Bodo Labinsch, Daniel Meister, Franz Merk, Ekkehard Merz, Gernot Minke, Wolfgang Schäfer und Albert Schrameyer.

²⁷⁸ Institut für Umweltplanung (IUP) Ulm (Hrsg.): Institutsbericht 1. Zusammengestellt von G. Curdes, J. Heimbucher, J. Kopperschmidt, S. Maser, G. Minke, Ulm [Mai] 1970, S. 22.

logische, ökologische, ökonomische und technische Anforderungen an städtische Wohnformen aus den gesellschaftlichen Umständen ergeben:

„Es ist zu prüfen, wie weit sich die Wechselbeziehungen innerhalb der Subsysteme Mensch, Gesellschaft, Objektwelt und Natur sowie zwischen deren möglichen Kombinationen in dem Mensch-Umwelt-System dichtes Wohnen bewerten lassen. Daraus ergibt sich die Frage, ob sich aus der Kenntnis der Bewertung dieser Wechselbeziehungen normative Ansätze für die Planung ableiten lassen.“²⁷⁹

Diese AG widmete sich also auf einer abstrakten Ebene gesellschaftskritischen Fragen und wollte anhand ihrer theoretischen Untersuchungen klarmachen, daß Gestaltung und Planung durch Gesellschaft beeinflußt werden und nicht umgekehrt.

Auch die Arbeitsgruppe „Kinderbuch“ war an theoretischer Reflexion interessiert, obwohl die Namensgebung auf ein konkretes, stärker praxisorientiertes Projekt hinweist. Sie verstand das Kinderbuch als ein Medium, das gesellschaftliche Wertvorstellungen impliziert und so die Entwicklung des Kindes beeinflußt. Dem sollte entgegengewirkt werden, indem die Gruppe Beziehungen zwischen Kinderbuch und Kinderumwelt kritisch untersuchte und bewertete „mit dem Ziel, adäquate Formen des Kinderbuches zu schaffen, bzw. anzuregen.“²⁸⁰

Heinrich Bachmann und Daniel P. Meister, die beiden Mitglieder der Arbeitsgruppe „Planungsmethodik“, wollten der chaotischen eine bewußte Planung gegenüberstellen. Dazu entwickelten sie methodische Vorgehensweisen, wobei „die verständliche Strukturierung der Planungsmethoden mit den dazugehörigen Operationen und Regeln“ einen wesentlichen Bestandteil darstellte. Jedoch sollten nicht allgemeingültige Operationen entwickelt werden, „sondern Operationen, Regeln und Techniken der jeweiligen Zielvorstellung angepaßt werden.“²⁸¹

Demgegenüber arbeiteten die vier Mitglieder der Arbeitsgruppe „Planungstheorie“ gemeinsam an einer Diplomarbeit zum Thema „Design-Problem als Systemhierarchie“, die sie bereits an der HfG begonnen hatten.²⁸² Sie untersuchten die bestehenden Design-Modelle und wollten das gesellschaftliche Verständnis von Planungstheorie explizit machen. Dabei stellten sie sich einerseits die Aufgabe, eine neue Strukturierungsmethode zur Lösung komplexer Designaufgaben zu entwickeln, andererseits sollte das Problembewußtsein bestehender Planungstheorien untersucht werden.²⁸³ Bereits im September 1970 faßte diese Arbeitsgruppe ihre Ergebnisse im ersten Arbeitsbericht des IUP zusammen, und so bleibt zu betonen, daß diese frühen Arbeitsergebnisse auf Vorarbeiten basierten, die an der HfG geleistet wurden.²⁸⁴

²⁷⁹ Ebenda.

²⁸⁰ Ebenda, S. 26.

²⁸¹ Ebenda, S. 28.

²⁸² Biéler, Eric / Grazioli, Fredy / Grosjean, Pierre / Ruffieux, Michel: Design-Probleme als Systemhierarchie. [Masch.-schr.] Diplomarbeit an der HfG Ulm, fertiggestellt am IUP Ulm, der Universität Stuttgart. Ulm [Juli] 1970.

²⁸³ Institutsbericht 1, S. 30.

²⁸⁴ Biéler, Eric / Grazioli, Fredy / Grosjean, Pierre / Ruffieux, Michel: Planungstheorie. Ein Beitrag zur hierarchischen Strukturierung komplexer Probleme. Arbeitsberichte des Instituts für Umweltplanung Ulm (iup 1). Hrsg. vom Institut für Umweltplanung (IUP) Ulm der Universität Stuttgart, Ulm [September] 1970. – Dieser Arbeitsbericht stellte eine Ergänzung und Weiterentwicklung damals aktueller designmethodischer Überlegungen von Christopher Alexander dar. Dieser hatte sich in seinen Publikationen gegen die „Glas- und Betonkisten“ und die damit verbundene Rationalisierung in Architektur und Design eingesetzt, indem er komplexe Probleme als Summe von Einzelproblemen erkannte, die er wiederum in einzelne nicht-hierarchisch geordnete Subprobleme unterteilte; vgl. dazu: Alexander, Christopher: Die Stadt ist kein Baum. In: Bauen und Wohnen (München), H. 7, 1967, S. 283. Zu Alexander vgl. ferner: Notes on the Synthesis of Form. Cambridge/Mass. 1964.

Auch der zweite Arbeitsbericht stellte die überarbeitete Fassung einer an der HfG begonnenen Diplomarbeit dar.²⁸⁵ Dieser beschäftigte sich eingehend mit der „institutionalisierten Wohnungsnot“, der Burri vorwarf, weder elementare noch sekundäre Bedürfnisse der Bevölkerung zu berücksichtigen, obwohl dies durch den gesellschaftlichen Reichtum möglich wäre. Anhand einer Faktorenanalyse zeigte der Autor die Widersprüche zwischen den tatsächlichen Wohnbedingungen und den eigentlichen Wohnbedürfnissen auf. Dabei kam er zu dem Schluß, daß

„unzulängliche Wohnverhältnisse aufgrund geringerer Beteiligung am gesellschaftlichen Reichtum [...] mit erhöhten Bedürfnis nach Sicherheit und Besitz [korrelieren], während befriedigendere Wohnverhältnisse [...] mit Bedürfnis nach sozialem Kontakt und Macht einhergehen.“²⁸⁶

Aus diesen Feststellungen leitet Krampen im Vorwort des Arbeitsberichts die Folgerung ab,

„dass die Wunschvorstellungen dieser relativ benachteiligten Bevölkerungsschicht in Bezug auf das Wohnen wahrscheinlich von den tatsächlichen Wohnverhältnissen der einkommensstarken Schichten beeinflusst sind. Letztere Wohnverhältnisse sind [...] so etwas wie die ‚aufgelockerte‘, durchgrünte Stadt. Damit werden einige Illusionen zerstört.“²⁸⁷

Damit wollte der zweite Arbeitsbericht nachweisen, daß der aufklärerische und erzieherische Anspruch der Moderne ebenso ins Leere gelaufen sei wie der rationalisierte Massenwohnungsbau, da er den Bedürfnissen breiter Bevölkerungsschichten geradezu entgegenläuft, diese also nicht befriedigen kann.

Gleichzeitig formierte sich im Sommersemester 1970 die Arbeitsgruppe „Freizeit“, die für die designtheoretische Entwicklung in der Bundesrepublik von großer Bedeutung ist.²⁸⁸ Innerhalb dieser Arbeitsgruppe entwickelte Jochen Gros, ehemaliger Psychologiestudent und ausgebildeter Maschinenbauingenieur, seine „Dialektik der Gestaltung“, mit der er zur Überwindung der funktionalistischen Designtheorie beitrug. Zum Ausgleich gegensätzlicher Extreme verfolgte er ein dialektisches Prinzip, das sich an den beiden Polen „Funktionalismus / Gestaltreinheit“ und „Emotionalismus / Gestalthöhe“ orientierte.²⁸⁹ Indem er diese beiden konträren Gestaltungsvorstellungen relativierte, erweiterte er die funktionalistische Gestaltungstheorie zugunsten emotional-sinnlicher Aspekte.

In der Einleitung zum zweiten Zwischenbericht der Arbeitsgruppe stellte Gros 1970 die These auf, jeder ästhetische Zustand repräsentiere – bewußt oder unbewußt – symbolisch artikulierbare Bedeutungen. Die ästhetische Wertung sei nicht nur formal zu definieren, sondern umfasse das gesamte Wertverhalten. Entsprechend bemängelte er, daß psychische und emotionale Komponenten von der funktionalistischen Theorie bislang verleugnet worden seien, weshalb als Ergebnis dieser Verdrängung pathologische Erscheinungen nicht ausblieben. Wenn Gestaltung auch weiterhin an den elementaren psychischen Bedürfnissen vorbei ziele, sei sie gesundheitsgefährdend.²⁹⁰ Von solchen

²⁸⁵ Vgl. Burri, Robert: Wohnbedingungen und Wohnbedürfnisse. Theoretische Arbeit zur Erlangung des Diploms, als Abschluß des 9-semesterigen Planungs- und Architekturstudiums an der Hochschule für Gestaltung Ulm, fertiggestellt an der Universität Stuttgart, Institut für Umweltplanung, Ulm. Ulm [30. Januar] 1970; ders.: Wohnbedingungen und Wohnbedürfnisse. Ergebnisse einer empirischen Analyse. Arbeitsberichte des Instituts für Umweltplanung Ulm (iup 2). Hrsg. vom Institut für Umweltplanung (IUP) Ulm der Universität Stuttgart, Ulm [September] 1971.

²⁸⁶ Zit. n. Burri (1971), S. 4.

²⁸⁷ Zit. n. ebenda.

²⁸⁸ Mitglieder der Arbeitsgruppe „Freizeit“ waren: Fredy Baumgarten, Hans-Jörg Eggerschwiler, Hanno Ehse, Joachim Gros, Jo Küttel, Siegfried Maser, Kjell Wang, Gerhard Wiesenfarth und Ekkehard Merz; vgl.: Institutsbericht 1 (1970), S. 25.

²⁸⁹ Die Vorstellungen von „Gestaltreinheit“ und „Gestalthöhe“ bezogen sich wiederum auf George David Birkhoff, der einen Ansatz zur Quantifizierung des ästhetischen Gefallens entwickelt hatte. Zu Birkhoffs Formel, die für die Informationsästhetik von großer Bedeutung war, vgl. Birkhoff, George David: *Collected Mathematical Papers*, 3 Bde., New York 1967.

²⁹⁰ Gros, Jochen: Dialektik der Gestaltung. Zwischenbericht 2 der Arbeitsgruppe Freizeit WS 70/71 Universität Stuttgart Institut für Umweltplanung Ulm [1970/1971], S. 4.

funktionalismuskritischen Überlegungen ausgehend, diagnostizierte Gros, daß die Addition funktionalistischer Produkte zum Trauma werden könne. Ganz im Sinne seines dialektischen Prinzips wollte er technische und psychische Funktionen als gleichwertig verstanden wissen.²⁹¹ Damit relativierte er die „Gestaltreinheit“ des Funktionalismus, die seiner Meinung nach eine Tendenz zur Monotonie beinhalte, jedoch Bedürfnisse nach Ordnung und Sicherheit befriedige, durch „Gestalthöhe“, die zur Komplexität neige, jedoch das Bedürfnis nach geistig-kognitiver Aktivität erfülle.²⁹² Er plädierte also keineswegs für das eine oder das andere Extrem, sondern forderte einen „dialektischen Funktionalismus“, der sich weniger an ideologischen An- und Absichten orientieren solle. Vielmehr solle er sich an den faktischen Anforderungen ausrichten und sinnlich-emotionale ebenso wie funktional-technische Aspekte berücksichtigen dürfen:

„Die objektiven Widersprüche zwischen Funktionalismus und `Emotionalismus` können nicht erfaßt werden, wenn wir abwechselnd für die eine oder die andere Seite Partei ergreifen. Unser Verständnis dieser zentralen Gestaltungsproblematik läßt sich nur dann erweitern, wenn wir vorhandene Widersprüche bewußt machen, sie notfalls ertragen; die Synthese dieser Gestaltungsdiagnostik kann daher nicht vorgegeben werden: sie bestimmt sich am Entwurf.“²⁹³

Indem er den Alleinvertretungsanspruch des funktionalistischen Konzepts ablehnte und auf emotionale und sinnliche Aspekte insistierte, lehnte er sich zwar deutlich an die Funktionalismus-Kritik seiner Zeit, insbesondere an Mitscherlich und Adorno, an. Dennoch gelang es ihm, aus dieser Kritik heraus eine eigenständige designtheoretische Position zu entwickeln. Mit Hilfe tiefenpsychologischer Verfahren zeigte er emotionale Aspekte in der Gestaltung auf und wies psychische Bedürfnisse auf wissenschaftlicher Grundlage nach. Damit durchbrach er eine bloße „Negativ-Kritik“ und pauschalisierende „Anti-Ismen“, wie sie etwa Nehls vorgebracht hatte, zugunsten einer auf Ausgleich bedachten Designtheorie.

Der dritte Institutsbericht faßte im April 1971 die bisherige Arbeit der Gruppe zusammen. Als Richtlinie für die weitere Arbeit sei eine allgemeine Wertkonzeption formuliert worden, die auf das Gebiet der Psychologie bezogen und weiter vertieft werden müsse. Dazu werde die isolierte Betrachtung einzelner technischer Probleme ausgeschlossen. Beispielsweise sei die psychische Funktion von Produkten zu hinterfragen und ihre Symbolfunktion zu analysieren:

„Ebenso wie die vom Funktionalismus praktizierte Verleugnung psychischer Bedürfnisse nur als gesellschaftliches Geschehen zu begreifen ist, muß Ästhetik die Symbolbedeutungen und deren Materialisierungen erfassen. Da vermutet wird, daß die gegenwärtige, funktionalistische Gestaltung überwiegend Werthaltungen der Arbeitswelt repräsentiert, muß die Möglichkeit untersucht werden, ob deren zweckrationale Verhaltensweisen auch durch Gestaltung in die Privatsphäre hineingetragen werden können.“²⁹⁴

Hatte sich die Theorie eines „Erweiterten Funktionalismus“ unter Berücksichtigung neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse um eine zeitgemäße Weiterentwicklung funktionalistischer Gestaltungstheorie bemüht, fand nun eine neue Gewichtung statt. Gros ging von der Prämisse aus, daß Produkte als „multifunktional“ anzusehen seien, da Objekte sowohl praktische als auch symbolische und ästhetische Funktionen erfüllen.

²⁹¹ Gros, Jochen: Dialektik der Gestaltung. Diskussionspapier 3. Hrsg. vom IUP Ulm der Universität Stuttgart, Ulm [Oktober] 1971, S. 7.

²⁹² Ebenda, S. 63.

²⁹³ Ebenda, S. 62. [Hervorhebung im Original]

²⁹⁴ Ebenda, S. 37.

Mit Beginn des Wintersemesters 1970/71 meldete die *Schwäbische Zeitung*, von den 34 ehemaligen HfG-Studenten hätten erst vier ihr Diplom erworben. Demgegenüber hätten sich zum Semesterbeginn 23 neue Studenten eingeschrieben, die hauptsächlich aus den technischen Berufen kämen. Momentan seien also 73 Studierende auf dem Kuhberg.²⁹⁵ Im diesem Semester existierten insgesamt zehn Arbeitsgruppen. Zu den schon bestehenden sechs waren weitere vier Arbeitsgruppen zum Thema „Arbeitsplatz für computerunterstütztes Lernen“, „Faktorenanalyse“, „Fernsehspot“ und „Innovationsplanung“ hinzugekommen.²⁹⁶ Von nun an wurde die Unterteilung in ein Grundlagen- und ein Projektstudium eingeführt, wobei in der Kombination beider Bereiche ein gewisser Spielraum bestand, so daß daraus de facto drei unterschiedliche Studiengänge resultierten.²⁹⁷ Schwerpunkte des neuen Grundlagenstudiums, das die Basis für die Arbeit des Umweltplaners schaffen sollte, waren Fragen der Kommunikation, der Methodik und der Planung.²⁹⁸ Das Projektstudium hingegen wurde als Antithese zum klassischen, weitgehend von Vorlesungen und Seminaren gekennzeichneten Hochschulstudium entwickelt:

„Die Idee war, daß sich Lehrveranstaltungen aus den Bedürfnissen eines konkreten Projektes heraus entwickeln sollten, um so eine Verzahnung zwischen Theorie und Praxis schon während des Studiums sicherzustellen.“²⁹⁹

Ende des Semesters flammten Auseinandersetzungen um die Hochschulzugehörigkeit des IUP auf. Zur Alternative stand entweder eine Integration in die Universität Stuttgart oder eine Kooperation mit der zukünftigen Gesamthochschule Ost-Württemberg.³⁰⁰ Im darauffolgenden Semester meldete die *Südwest Presse*, der Umzug nach Stuttgart werde immer wahrscheinlicher, eine endgültige Entscheidung falle jedoch erst Ende des Jahres.³⁰¹ Trotz Intervention der Geschwister-Scholl-Stiftung und der Stadt Ulm war zum Endes des Sommersemesters klar, daß es in Ulm kein Wintersemester mehr geben würde. Am 16. August meldete die *Schwäbische Zeitung*:

„Jedermann weiß nun, daß bei einer räumlichen Verlagerung nach Stuttgart das IUP zum Tode verurteilt ist. Deshalb ist es nicht erstaunlich, wenn drei der sechs Dozenten zu Beginn des Wintersemesters an anderen Universitäten lehren werden. Von den 52 Studenten haben 20 vor Beginn der Ferien ihr Diplom abgelegt und von den verbleibenden 32 wollen nur noch zehn weitermachen. Es kann also mit Fug und Recht schon jetzt von einer Auflösung des IUP gesprochen werden.“³⁰²

Dessen ungeachtet schrieben sich zum Wintersemester 1971/72 50 neue Studenten ein, und die drohende Schließung führte zu einer wahren Publikationsflut: 1971 legte Bürdek seine Diplomarbeit zur

²⁹⁵ Vgl. Clauss, Marianne: Institut für Gestaltung auf der Suche nach neuen Zielen. Noch fehlen Dozenten-Unterschriften. In: *Schwäbische Zeitung* (Friedrichshafen / Ulm), 14.10.1970.

²⁹⁶ Vgl. Institut für Umweltplanung Universität Stuttgart: Institutsbericht 3. Ulm [April], 1971, S. 23-40.

²⁹⁷ Gewählt werden konnte zwischen zwei Semester Grundlagenstudium und vier Semester Projektstudium, vier Semester Projektstudium ohne vorhergehendes Grundlagenstudium oder Grundlagenstudium in zwei Semestern, danach zwei Semester Projektvorbereitung.

²⁹⁸ „Neues Konzept auf dem Kuhberg. Drei Studiengänge angeboten – Gastdozenten von Universität und Ingenieurschule?“ In: *Südwest Presse* (Ulm), 17.10.1970.

²⁹⁹ IUP: Institutsbericht 2 (1970), S. 6.

³⁰⁰ Während die Dozenten eher zur Stuttgarter Einbindung neigten, wollten sich die Studierenden an der Zusammenarbeit mit der Universität und der Ingenieurschule Ulm sowie der Werkkunstsschule und PH Schwäbisch Gmünd orientieren; vgl. „Ungeklärte Situation im Institut für Umweltplanung. Kommt Exodus nach Stuttgart?“ In: *Südwest Presse* (Ulm), 20.03.1971.

³⁰¹ „Der Umzug nach Stuttgart wird immer wahrscheinlicher. Institut für Umweltplanung in baufälligem Zustand.“ In: *Südwest Presse* (Ulm), 04.06.1971.

³⁰² „Die logische Folge einer totalen Fehlplanung des Landtages: Studenten im Institut für Umweltplanung haben endgültig die Koffer gepackt.“ In: *Schwäbische Zeitung* (Friedrichshafen / Ulm), 16.08.1971.

„Design-Theorie“ vor,³⁰³ die er an der HfG begonnen hatte und die schon bald als „Designer-Bibel“ für den deutschsprachigen Raum gefeiert wurde.³⁰⁴ Diese Arbeit gibt einen Überblick über die design-theoretischen Erkenntnisse Anfang der siebziger Jahre. Hier faßte Bürdek die methodischen Leistungen der HfG zusammen und ergänzte sie durch neuere Erkenntnisse aus den verschiedenen Diskussionen, Kolloquien und Arbeitsgruppen des IUP.³⁰⁵ Voraussetzung bildete die Überzeugung, daß Wissenschaftlichkeit die Grundlage für Gestaltungsarbeit bilden müsse. Entsprechend beruhte Bürdeks Design-Methodologie auf quantifizierbaren Methoden, die er durch „social sciences“ ergänzte. Die Erweiterung um sozialwissenschaftliche, eher qualitative Methoden ist besonders hervorzuheben. In Anlehnung an die konsum- und gesellschaftskritischen Überlegungen der „Neuen Linken“ legte er in seinen Ausführungen auf den Aspekt der „Bedürfnisforschung“ in Bezug auf die Produktplanung großen Wert.³⁰⁶

Als greifbares Ergebnis des Wintersemesters 1970/71 legte Kopperschmidt im fünften Arbeitsbericht seine Gedanken zum Thema „Rhetorik“ dar, wie er sie für das Seminar „Rhetorik. Einführung in die persuasive Kommunikation“ ausgearbeitet hatte. Ziel war es, „Schritt für Schritt die Struktur der persuasiven Kommunikation aufzuhellen und ihre Bedeutung besonders für praktisch-politisches Handeln in der Gesellschaft freizulegen.“³⁰⁷ Auch die Arbeitsgruppen legten erste Ergebnisse vor, so das „Diskussionspapier 5“, in dem die Arbeitsgruppe „Produktkritik“ gezielt verbraucherorientierte Designbereiche wie Warentest, Verbraucher-Arbeit (Verbraucher-Zentralen) analysierte und Medienanalysen zu Konsum-Rubriken in Zeitschriften erarbeitete.³⁰⁸ Anhand wissenschaftlicher Methoden wurden objektive Bewertungskriterien für den Gebrauchswert einzelner Produkte entwickelt.³⁰⁹ Damit bezog sich die Gruppe auf die damals neue Disziplin der Produktforschung. In Anlehnung an Haugs „Kritik der Warenästhetik“ widmete sie sich also weniger dem Produktionsbereich als vielmehr den Rezeptionsmechanismen der Waren und wollte für den Verbraucher Produkte mit hohem Gebrauchswert anzeigen.³¹⁰ Gleichzeitig eröffnete sie den Designern damit ein neues Berufsfeld außerhalb der unmittelbaren Warenproduktion, das sich jenseits ästhetischer Wertvorstellungen bewegte und sich dem klassischen Aufgabenfeld als Industrie-Designer entzog.

Trotz dieser Ergebnisse beantragte der Finanzausschuß des Baden-württembergischen Landtags am 18. November 1971, „das Institut für Gestaltung der Universität Stuttgart in Ulm mit Ende des Sommer-

³⁰³ Bürdek, Bernhard E.: Design-Theorie. Methodische und systematische Verfahren im Industrial Design. Diplomarbeit an der Hochschule für Gestaltung Ulm, fertiggestellt am Institut für Umweltplanung Ulm der Universität Stuttgart. Ulm 1971, S. 20.

³⁰⁴ Dawo, Thomas: Eine Designer-Bibel? In: werk und zeit (Frankfurt a.M.), Jg. 20, Dezember 1971, H. 12, S. 6.

³⁰⁵ Bürdek bezog sich hauptsächlich auf die Arbeitsgruppen „Bedürfnisforschung“ und „Produktkritik“.

³⁰⁶ Er unterschied zwischen Gebrauchs- und Tauschwert, bzw. zwischen Produkt- und Warengestaltung und definierte Produktgestaltung als Gebrauchsgutgestaltung, die dazu beitragen soll, den Gebrauchswert eines Produktes für den Benutzer zu erhöhen; vgl. Bürdek (1971), S. 51.

³⁰⁷ Kopperschmidt, Joseph: Rhetorik. Einführung in die persuasive Kommunikation. Arbeitsberichte des Instituts für Umweltplanung Ulm (iup 5). Hrsg. vom IUP Ulm der Universität Stuttgart, Ulm [November] 1971, S. 0.

³⁰⁸ Merz, Ekkehard / Rusinat, Thilo / Zorn, Manfred: Produktkritik. Entwicklungen und Tendenzen in der BRD. Diskussionspapier 5. Hrsg. vom IUP, Ulm der Universität Stuttgart, o.O. [Ulm] [Dezember] 1971.

³⁰⁹ 1962 war das „DM-Test-Institut“ gegründet worden, das ausschließlich für die Zeitschrift *DM* vergleichende Warenprüfungen durchführte. 1967 wurde das „ifw“ (Institut für Warenprüfung) ins Leben gerufen, das wissenschaftlich-mathematische Grundlagen für die objektive Ermittlung der Gebrauchstauglichkeit und damit des Gebrauchswerts von Produkten entwickelte. Ab 1969 begann es weltweit als erstes Wareninstitut seine Untersuchungsergebnisse elektronisch auf Computer auszuwerten; vgl. ifw [Institut für Warenprüfung]: info 1. Fellbach b. Stuttgart 1970.

³¹⁰ Haug hatte vom 21.-23.07 einen Kompaktkurs am IUP abgehalten, der sicherlich die Arbeitsgruppe „Produktkritik“ beeinflusst hat; vgl.: Auflistung des Lehrangebots und der Projekte am IUP. In: Institut für Umweltplanung: Dokumentation IUP. Zur Diskussion über Konzept und Zukunft des IUP, Ulm. [Ulm], [Januar] 1972 mit drei vorbereitenden Manuskripten.

semesters 1972 aufzulösen."³¹¹ Am 26. Januar 1972 stimmte der Landtag diesem Antrag zu.³¹² Im März meldete die *Schwäbische Zeitung*, auf dem Ulmer Kuhberg sei es ruhig geworden, die Nachricht, das Institut für Umweltplanung sterbe nach einem kurzen Leben demnächst ab, schrecke kaum jemanden auf.³¹³

Dennoch veröffentlichte das IUP noch im selben Monat einen Seminarbericht über Pneumatische Konstruktionen,³¹⁴ und die Dozenten Beahr und Krampen legten eine Zusammenfassung von Seminarmanuskripten vor.³¹⁵ Im April publizierten Hanno Eheses und Gerhard Wiesenfarth noch ein Diskussionspapier zum Thema „Gestaltreinheit und Gestalthöhe“, in dem sie Überlegungen von Christian von Ehrenfels mit Masers makroästhetischen Analyse verbanden.³¹⁶ Und nachdem sich Krampen intensiv mit der „Gliederung von Design-Aufgaben“³¹⁷ beschäftigt hatte, wobei er an die Diplomarbeit zur „Planungstheorie“ angeschlossen, legten Heinrich Bachmann und Daniel P. Meister ihre Diplomarbeit „Zur Ganzheitstheorie der Umweltplanung“ vor, in denen sie evolutionstheoretische Ansätze integrierten.³¹⁸

Hervorzuheben ist abschließend besonders das „Diskussionspapier 6“ zum Thema „Bilderbuch“,³¹⁹ dem im Februar eine Ausstellung am IUP und an verschiedenen Ulmer Schulen vorangegangen war. In Zusammenarbeit mit Grafik-Designern der Gesamthochschule Kassel hatte das Seminar für Rhetorik ein „Bilderbuch für Erwachsene“ gestaltet, das visuell-verbale „Antithesen“ vermitteln sollte. 22 Zeitschriftenanzeigen wurden Dokumentationsfotos oder kritische Zeitschriftenartikel beispielsweise aus dem *Spiegel* gegenübergestellt. So konfrontierte man eine Werbeanzeige mit dem Text „So wenig Kalorien hat ein Wasa-Knäckebrot“ mit der Fotografie eines hungernden Kindes. Die Werbeanzeige für „Le Tartare“, auf dem ein Dandy im Jugendstilambiente mit dem Motto „Genieße, was das Leben bietet“ an einem mit Luxusgütern überquellenden Tisch sitzt, erhielt als Gegenüber ein ärmlich

³¹¹ Vgl. „Antrag des Finanzausschusses zu dem Schreiben des Staatsministeriums vom 6. Oktober 1970 – Drucksache 3359“.

³¹² Wirth, Gunther: Ulmer Institut für Umweltplanung. Das zweite Todesurteil. Zur ersatzlosen Schließung. In: Stuttgarter Zeitung (Stuttgart), 28.01.1972. – Unmittelbar vor diesem Beschluß hatte der Bund Deutscher Grafik-Designer in Stuttgart zu einer Informationsveranstaltung eingeladen, bei der die unterschiedlichen Standpunkte diskutiert wurden; vgl. Knepper, Ernst: Das endgültige Ende der Ulmer Schule. Das IUP wird ersatzlos gestrichen. Bericht über eine letzte Diskussion. In: form (Opladen), Nr. 57, I - 1972, S. 35-38.

³¹³ Bader, Gerhard: Das Ende des Instituts für Umweltplanung. Ein Service-Institut für Stuttgart soll entstehen, eine „Idee ohne Etat“ bleibt. In: Schwäbische Zeitung (Friedrichshafen / Ulm), 11.03.1972.

³¹⁴ IUP Ulm der Universität Stuttgart (Hrsg.): Pneumatische Konstruktionen. Systeme, Typen und Formen pneumatisch stabilisierter Membrantragwerke. Arbeitsberichte des IUP Ulm (iup 7), zusammengestellt von Gernot Minke, Marcel Kalberer, Hartmut Kurschat, Ekkehard Merz. Ulm [März] 1972. – Im Juli setzte die Arbeitsgruppe ihre Ergebnisse als aufblasbares IUP-Spielhaus um; vgl. „Sieben kleine Testpersonen im letzten IUP-Produkt.“ In: Südwest Presse (Ulm), 22.7.1972; „Aufblasbarer Kindergarten – ein letzter Test des Instituts für Umweltplanung.“ In: Schwäbische Zeitung (Friedrichshafen / Ulm), 22.07.1972.

³¹⁵ Diese waren im Sommersemester 1971 entstanden und wurden unter dem Titel „Gesellschaft – Bedürfnis – Design“ publiziert. Neben der Definition und Untersuchung primärer und sekundärer Bedürfnisse berücksichtigte diese Publikation auch emotionale Bedürfnisse, die einem „Zwiterrraum zwischen Bewußtem und Unbewußtem“ entspringen; vgl. Kotik, Jan / Baehr, Volker: Gesellschaft – Bedürfnis – Design. Arbeitsberichte des IUP Ulm (iup 4). Hrsg. vom Institut für Umweltplanung (IUP) Ulm der Universität Stuttgart, Ulm [April] 1972, S. 8.

³¹⁶ Eheses, Hanno / Wiesenfarth, Gerhard: Gestaltreinheit und Gestalthöhe. Überlegungen zu G[eorge] D[avid] Birkhoff und Chr[istian] v[on] Ehrenfels innerhalb einer exakten Ästhetik. Diskussionspapier 4. Hrsg. vom IUP, Ulm, der Universität Stuttgart, o.O. [Ulm] [Juni] 1972.

³¹⁷ Vgl. Krampen, Martin: Gliederung von Design-Aufgaben. Ein Beispiel programmierter Unterweisung. Arbeitsberichte des IUP Ulm (iup 8). Hrsg. vom IUP Ulm der Universität Stuttgart, Ulm [Juli] 1972.

³¹⁸ Bachmann, Heinrich / Meister, Daniel P.: Zur Ganzheitstheorie der Umweltplanung. Arbeitsberichte des IUP Ulm (iup 6). Hrsg. vom IUP Ulm der Universität Stuttgart, Ulm [Juli] 1972.

³¹⁹ IUP, Ulm der Universität Stuttgart (Hrsg.): Ein Bilderbuch. Studie zur visuellen Antithese. Diskussionspapier 6. O.O. [Ulm] [August] 1972.

gekleidetes Kind, das seinen Brei mit den Fingern ißt.³²⁰ Durch diese unterschiedlichen visuellen Eindrücke zu ein und demselben Thema sollten widersprüchliche Assoziationen geweckt werden, um „die Aktualisierbarkeit einer klassischen Figur [i.e. der Antithese] zu testen und zugleich zu versuchen, den ästhetischen Rahmen dieser Figur insofern zu sprengen, als sie funktional für die Beeinflussung von Gesellschaft eingesetzt wird. [...] Dieses Projekt geht davon aus, daß diese Widersprüche in unserer Gegenwart nicht nur genügend vorhanden sind, sondern zum großen Teil überhaupt nicht mehr als solche rezipiert werden, d.h. daß die Widersprüchlichkeit schon zur dynamischen Komponente einer fragwürdigen Harmonie entschärft ist.“³²¹

Im Juli verließen die letzten Studierenden das IUP; im August faßte Kopperschmidt die Mißverständnisse, die seiner Meinung nach zur Schließung beigetragen hatten, folgendermaßen zusammen:

„Die Politiker haben verkannt, daß das IUP kein Design-Grundstudium wie an der früheren HfG praktiziert, sondern ein Aufbaustudium, das sich mit komplexen Themen der Umweltgestaltung befaßt.“³²²

In einer Art Nachruf auf die HfG und das IUP führte Wolf Schön zwei Gründe für das Scheitern an:

„Einmal ist wohl in der bundesdeutschen Hochschullandschaft, in der nach wie vor `Fachidioten` herangezüchtet werden, mit einem interdisziplinären `Postgraduate`-Studium nach amerikanischem Muster vorerst kein Staat zu machen. [...] Zum anderen [...] war die Basis eines einzelnen Instituts zu schmal, um im Alleingang Probleme zu bewältigen, für deren Lösung die Gesellschaft einen weit größeren Rahmen bereitstellen müßte.“³²³

Das Institut für Umweltplanung bestand also de facto nur vier Studiensemester, vom Wintersemester 1969/70 bis zum Ende des Sommersemesters 1972. Trotz dieser in der Tat kurzen Existenz entstanden hier zahlreiche Projektgruppen und theoretische Arbeiten, die Aichers eingangs angeführten Vorwurf der fehlenden Impulse entkräften.

Die Arbeit des IUP basierte auf der Erkenntnis, daß „Umwelt“ ein facettenreiches und damit äußerst komplexes Thema darstellt. Dabei wurde „Umwelt“ insofern in einem sozialen Sinn interpretiert, als das IUP „Umweltgestaltung“ an den tatsächlichen Bedürfnissen ausrichten wollte. Zugunsten dieser bedürfnisorientierten Umweltgestaltung nahm es Abschied von einem Gestaltungsanspruch, der auf vorbildhafte Einzellösungen wie etwa im Industrie-Design abzielte. Dahinter stand die Erkenntnis, daß es keine endgültige, „richtige“ Gestaltung geben kann, da sich menschliche Bedürfnisse in einer sich stets wandelnden Welt ebenfalls ständig verändern. Mit dieser Ausrichtung rückte die Gestaltung eines haptisch erfahrbaren Objektes in den Hintergrund.

Aus diesen Prämissen ergaben sich für das Institut, das sich als „Institut für Umweltplanung“ dieser Komplexität stellen wollte, zwei wichtige Aspekte. Einerseits mußten für die junge Disziplin erst einmal die wissenschaftlichen Grundlagen erarbeitet werden. Dabei wurde „Umwelt“ als abstraktes Planungsobjekt verstanden, und so zielte das IUP auf eine theoretisch ausgerichtete und allgemeingültige Planungstheorie ab. Zwar basierte die Arbeit der Gestalter und Wissenschaftler auf der konsum- und funktionalismuskritischen Haltung der Zeit. Sie wollte aber gleichzeitig darüber hinausgehen, da „Umweltgestaltung“ am IUP nicht lediglich das Aufzeigen und Anprangern von Mißständen

³²⁰ Vgl. ebenda, Test-Bild Nr. 1 und 5 [Bildanhang].

³²¹ Ebenda, S. 105-106.

³²² Ohm, Eduard: Die Weltgeltung der HfG starb mit dem Ende des IUP. Das Institut für Umweltplanung überdauerte nur zwei Jahre. In: Neu-Ulmer-Zeitung (Augsburg), Nr. 178, 05.08.1972, S. 27.

³²³ Schön, Wolf: Aus Ulm und aus Ulm heraus. An Stelle eines Nachrufs auf die Hochschule für Gestaltung. In: Deutsche Zeitung (Düsseldorf), 14.07.1972.

meinte. Vielmehr sollten die wissenschaftlichen Bedürfnisanalysen diese Mißstände bewerten und beheben helfen. Dementsprechend wurden die negativen Auswirkungen funktionaler Planung auf den Menschen beschrieben und analysiert. Auf wissenschaftlicher Basis sollten so Planungsalternativen aufgezeigt werden, die zu einer Verbesserung der menschlichen Lebensumwelt verhelfen sollten. Andererseits entsprach der Aufbaustudiengang dem breiten Spektrum von „Umweltgestaltung“, indem er neuartige didaktische Ideen und pädagogische Methoden umsetzte. Mit den Arbeitsgruppen etablierte es eine interdisziplinäre Zusammenarbeit von Gestaltern und Wissenschaftlern, wobei die Studierenden des Postgraduate-Studiums in Gruppenarbeit selbst pädagogische Aufgaben übernahmen und ihrem gemeinsamen Erkenntnisinteresse nachgehen konnten. Dabei ist ein deutlicher Ablösungsprozeß von der HfG festzustellen: Während die ersten IUP-Arbeitsberichte noch aus HfG-Diplomarbeiten resultierten, faßte Bürdeks Diplomarbeit bereits designtheoretische Überlegungen beider Ulmer Institute zusammen. Schließlich führte die Teamarbeit in der Arbeitsgruppe „Freizeit“ den „Nicht-HfGler“ Gros zu seiner „Dialektik der Gestaltung“, in der er wissenschaftlich nachwies, daß emotionale Aspekte für die Gestaltungsarbeit ebenso wichtig seien wie technische. Diese neue Designtheorie eines „Dialektischen Funktionalismus“ berücksichtigte also psychologische und soziologische Erkenntnisse und bemühte sich um einen Ausgleich zwischen Funktionalismus und Anti-Funktionalismus. Diese Theorie trug entschieden zur Relation und Überwindung des „engen“ Funktionalismus bei und setzte einen für die postmoderne Entwicklung wesentlichen Prozeß in Gang, indem jetzt nachgewiesen wurde, daß auch sinnliche Aspekte in die Gestaltungsarbeit integriert werden sollten, wenn die Entwurfsaufgabe dies verlangt.

5.2.2. Auf dem Weg zu einer humaneren Umwelt: Das Internationale Design Zentrum Berlin zwischen „Guter Form“ und Umweltgestaltung

Ende der sechziger Jahre klagten wirtschaftliche Interessengruppen eine stärkere Designförderung von politischer Seite ein. Niederschlag fanden diese Forderungen einerseits in der Gründung des Internationalen Design-Zentrums in Berlin, andererseits in der Auslobung des Bundespreises „Gute Form“.³²⁴

Die Idee zur Einrichtung einer Design-Institution, die auf nationaler Ebene Impulse sammeln und international ausgerichtet sein sollte, ging ursprünglich von der Berliner Wirtschaft aus. Als gemeinnütziger Verein wurde das IDZ allerdings offiziell vom Berliner Senat, dem Rat für Formgebung (RfF) und dem Gestaltkreis des Bundesverbandes der Deutschen Industrie am 10.12.1968 gegründet. Welch große Lobby wirtschaftspolitische Interessen an dieser neuen Design-Institution hatten, verdeutlichen nicht nur die Gründungsmitglieder. Auch der Vorstand setzte sich aus prominenten Persönlichkeiten aus Politik und Wirtschaft zusammen.³²⁵ Zudem waren die Schlüsselpositionen vom RfF besetzt.³²⁶ Demgegenüber war die Präsenz des Werkbundes verhältnismäßig schwach, da einzig Walter Rossow in den IDZ-Vorstand berufen worden war.³²⁷ Den großen Einfluß des RfF und die starken Verflechtungen zwischen RfF, BDI und IDZ verdeutlicht auch die weitere Personalpolitik. Stein, bereits Hauptgeschäftsführer des RfF und des BDI, wurde mit der Hauptgeschäftsführung des IDZ betraut, ebenso wurde Gutmann, bereits fachlicher Berater des RfF, für das IDZ als fachlich-künstlerischer Berater bestellt.³²⁸ Zudem offenbart die finanzielle Unterstützung die politische Bedeutung des Design-Zentrums: Bis Ende 1970 bewilligte der Berliner Senat eine Grundfinanzierung von 1.750.000,00 DM, wobei für die direkte Arbeit des IDZ 847.418,00 DM zur Verfügung standen.³²⁹

Das IDZ war satzungsgemäß wie folgt organisiert: Neben dem Vorstand, den Mitgliedern und der Geschäftsführung sollte ein „Forum“ sowie ein „Arbeitsrat“ eingerichtet werden. Der Vorstand sollte das „Forum“ zur Bearbeitung spezieller Themen einberufen. Dieses wiederum sollte als „Forumkongreß“ den „Arbeitsrat“ wählen, der zusammen mit dem fachlichen Leiter die Programmplanung des gesamten Jahres festlegen sollte.

Obwohl diese neue basisdemokratische, jedoch äußerst komplexe Organisationsform schon mit der Gründung des Vereins festgelegt war, konnte sie nicht direkt umgesetzt werden. Vorläufig wurde ein sogenannter Themakreis eingerichtet, der die ersten Aktivitäten sowie den „Forumkongreß“ konzipieren sollte. Fast alle Mitglieder dieser elfköpfigen Arbeitsgruppe gehörten dem Berliner Werkbund an, jedoch befanden sich keine Designer darunter. So vermerkte Eckstein, es sei gelungen,

³²⁴ Das Berliner Design-Zentrum wurde vor dem Bundespreis „Gute Form“ ins Leben gerufen, um deutsches Design auf dem internationalen Markt besser repräsentieren zu können. Während im Dezember 1968 das IDZ bereits Konturen annahm, sprach der damalige Berliner Wirtschaftsminister Schiller noch vage von einem „Bundespreis für Produktgestaltung“; vgl. „Design wird in Berlin erst schön. Design-Zentrum in Berlin? Schiller kritisiert Designer“. In: form (Opladen), Dez. 1968, Nr. 44, S. 56.

³²⁵ Neben zwei Vertretern des Berliner Senats bildeten 1968 Alfred Arndt, MdB, ein Hauptgeschäftsführer und der Präsident der Berliner IHK sowie ein Berliner Rechtsanwalt den Vorstand.

³²⁶ So hatte RfF-Präsident Ernst Schneider beim IDZ den Vorstandsposten inne. Weiterhin waren wichtige RfF-Mitglieder wie Philip Rosenthal, Gustav Stein und Robert Gutmann im IDZ-Vorstand vertreten.

³²⁷ Vgl. IDZ (1990), S. 45-46.

³²⁸ Vgl. „Design-Zentrum Berlin – ohne Konzept, aber reich.“ In: form (Opladen), Nr. 46, Mai 1969, S. 51.

³²⁹ Vgl. IDZ (Hrsg.): IDZ Jahresbericht '70. Berlin o. J. [1971], S. 3.

„der neu gegründeten Institution einen Floh in den Pelz zu setzen in Gestalt eines `Themakreises`, dem drei Architekten [...], eine Innenarchitektin, vier Publizisten, ein Kunstpädagoge, eine Medizinerin und eine Design-Beraterin angehören, aber – zunächst? – kein Designer.“³³⁰

Diesem provisorischen Gremium oblag die gesamte inhaltliche Arbeit von der Ideenkonzeption bis hin zu deren Umsetzung in den einzelnen Veranstaltungen. 1969 faßte der „Themakreis“ seine inhaltlichen Vorstellungen erstmals zusammen. Er hob hervor, das IDZ wolle im Gegensatz zu anderen Design-Zentren keine Leistungsschau und keine Messe für preisgekrönte oder preiswürdige Produkte anstreben:

„Es wird vielmehr die übernationalen, die menschliche Probleme der Umweltgestaltung aufzeigen müssen und die verschiedenen bisher bekannten Lösungsvorschläge für diese Probleme zur Diskussion stellen. Das kann von der Präsentation vorbildlicher Objekte (als beispielhafte Lösungsmöglichkeiten für spezielle Funktionen) bis hin zur Formulierung und Verdeutlichung von Fragen gehen, für die im Produktbereich überhaupt noch keine Entsprechungen vorliegen.“³³¹

Diese Thesen deuten auf ein großes inhärentes Konfliktpotential hin. Der „Themakreis“ machte keinen Hehl daraus, daß er nationale Leistungsschauen abzulehnen gedachte. Mit dieser Haltung wandte er sich entschieden gegen die wirtschaftspolitischen Interessen des RfF und der deutschen Industrie, die sich vom IDZ ebenso wie vom Bundespreis „Gute Form“ eine Stärkung internationaler Konkurrenzfähigkeit und eine Förderung der Berliner Wirtschaft erhofften.

Demgegenüber stellte die Vereinssatzung einen Kompromiß zwischen diesen konträren Auffassungen dar. Hier war zur Aufgabenstellung allgemein vermerkt, mit dem IDZ solle

„ein Mittelpunkt geschaffen werden für die Förderung der guten Gestaltung von Erzeugnissen, die Aufklärung über die ästhetischen, soziologischen, technischen und ökonomischen Zusammenhänge des Design, eine internationale Aussprache über alle Probleme der Umweltgestaltung im Gedankenaustausch mit Wissenschaft und Kunst sowie Wirtschaft und Verbraucherschaft.“³³²

Die ursprüngliche Konzeption zeichnete sich also noch durch ein eher konventionelles Designverständnis aus. Sie fußte auf der damals üblichen Haltung, die mit Design selbstverständlich Industrie-Design meinte und mit moralisch-erzieherischen Ansprüchen auf eine Aufklärung des Konsumenten über „gut“ gestaltete Industrieprodukte abzielte. Dennoch manifestierte sich ein interdisziplinärer Anspruch, der sich mit den unterschiedlichen Aspekten der „Umweltgestaltung“ auseinandersetzen wollte und der sich zur Internationalität ebenso wie zur Interdisziplinarität bekannte.³³³

Derart unkonkrete und widersprüchliche Aussagen forderten die Kritik heraus. Die *form* etwa bemängelte 1969, es gäbe über das Konzept nur Mutmaßungen, aber keinerlei offizielle Informationen. Kritisiert wurde vor allem

„das tönende, aber ebenso anspruchsvolle wie fragwürdige Rahmenprogramm, mit dem man das Vorhaben in der Öffentlichkeit propagiert: das Design-Zentrum werde der Stadt neue Funktionen von internationaler Bedeutung verschaffen; Berlin übernehme Pionierfunktion; es werde die Aufgabe haben, die

³³⁰ Eckstein, Hans: Formgebung. Internationales Design Zentrum Berlin. In: Bauen und Wohnen (München), Juni 1970, Nr. 6, S. VI - 1.

³³¹ Kerbs, Diethart: „Thesen zur Arbeit des IDZ“. In: Internationales Design Zentrum Berlin: design? Umwelt wird in Frage gestellt (Paperback 1). Hrsg. v. Diethart Kerbs, (Kat.), Berlin [im April] 1970, S. 3.

³³² § 2 der Satzung des Internationalen Design Zentrums Berlin e.V. vom 17.08.1970.

³³³ Auch das offizielle Informationsblatt, das vor der Eröffnung publiziert wurde, bietet nicht mehr Aufschluß zur inhaltlichen Konzeption. Hier wurde lediglich verlautbart: „Es liegt dem IDZ daran, das Industrieprodukt und seine Relevanz für die Bedürfnisse der industriellen Gesellschaft in die generelle – oder eine spezielle – Umweltproblematik einzubeziehen.“ Zit. n. Eckstein (1970), S. VI -1.

Lücke zu schließen, die sich aus der Bauhaus-Tradition und dem jetzigen `Nachhinken` der Bundesrepublik auf dem Gebiete der internationalen Formgebung ergebe.“³³⁴

Auch der Werkbund diskutierte über Sinn, Ziele und Aufgaben dieser neuen Institution und bemühte sich darum, an den inhaltlichen Grundlagen konstruktiv mitzuarbeiten. Seitens des Werkbundes wurde insbesondere befürchtet,

„das Design-Zentrum könne allzusehr zu einem Schaufenster der Industrie gemacht werden, wenn auch der um `gute Form` bemühten.“³³⁵

Diese Aussagen machen klar, daß sich der Werkbund den wirtschaftlich ausgerichteten Zielsetzungen der deutschen Industrie und des RfF widersetzte. Er beließ es jedoch nicht bei einer bloßen Negativ-Kritik, sondern arbeitete auch Gegenvorschläge aus. Statt einer Beschränkung auf das Industrie-Design solle das Designverständnis ausgeweitet werden und im Sinne einer umfassenden Umweltgestaltung alles beinhalten,

„was auf dem Reißbrett, in der Fabrik, was planend und bauend, exekutiv und administrativ für eine biologisch und psychisch dem Menschen zuträgliche Umwelt getan werden kann.“³³⁶

Ebenso wie der „Themakreis“ sprach sich also der Werkbund für eine Erweiterung des herkömmlichen Designverständnisses aus und wandte sich gegen die wirtschaftlich ausgerichteten Intentionen seitens des RfF.

Offiziell wurde das Internationale Design Zentrum am 17. April 1970 im „Eden-Appartmenthaus“ in der Budapester Straße in unmittelbarer Nähe des Europa-Centers eröffnet.³³⁷ Welch hoher Anspruch mit der neu gegründeten Design-Institution verbunden war, verdeutlicht nicht nur die beste Citylage, sondern auch die Größe und Ausstattung der angemieteten Räumlichkeiten: Auf zwei Etagen standen insgesamt 1000 qm zur Verfügung. Im Erdgeschoß waren eine Bibliothek, ein Schauraum sowie ein Beratungszimmer eingerichtet. Im Obergeschoß befanden sich neben den einzelnen Arbeitszimmern ein großer Ausstellungsraum sowie ein Raum für Vorträge und Filmvorführungen. Dabei blieb jedoch etwa die Hälfte der Fläche der Verwaltung vorbehalten, da das IDZ neben der konkreten Arbeit vor Ort auch auf Bundesebene als Koordinationsstelle für einzelne Design-Initiativen fungierte.

Trotz dieser repräsentativen Ausstattung und einer starken Präsenz der deutschen Industrieverbände im institutionellen Bereich, gelang es dem „Themakreis“, bei den Eröffnungsveranstaltungen einen neuen Anspruch umzusetzen und „das ganze Unternehmen auf Gleise zu lenken, die in den weiten Bereich einer alles umfassenden Umweltgestaltung führen.“³³⁸

Dazu veranstaltete er im Untergeschoß die Ausstellung „Design – Produzenten bewerten ihr Produkt“, die bewußt auf eine offizielle Jurierung verzichtete. Stattdessen bot sie 106 bundesdeutschen Firmen die Gelegenheit, diejenigen Produkte auszuwählen und zu präsentieren, die sie selbst für die besten hielten. Einzige Auflage war es, die Produktauswahl zu begründen, und auch das Publikum war zur Stimmabgabe aufgefordert. Obwohl die nationale Gewichtung dieser Veranstaltung dem postulierten internationalen Anspruch des Design-Zentrums zunächst entgegenlief, bezog der „Themakreis“ mit dieser Ausstellungskonzeption eine eigenständige Position zur nationalen Designpolitik. Insbesondere

³³⁴ „Design-Zentrum Berlin – ohne Konzept, aber reich.“ (1969), S. 51.

³³⁵ Eckstein (1970), S. VI - 1.

³³⁶ Zit. n. ebenda.

³³⁷ Zur Eröffnung vgl. bes.: „Berliner Design-Zentrum eröffnet“. In: form (Opladen), Nr. 49, März 1970, S. 56; Giachi, Arianna: Internationales Design Zentrum eröffnet. In: werk und zeit (Frankfurt a.M.), 19. J., Mai 1970, H. 5, S. 1-2; [Rossow, Walter]: Ansprache von Walter Rossow zur Eröffnung des Internationalen Design-Zentrums. In: werk und zeit (Frankfurt a.M.), 19. J., Mai 1970, H. 5, S. 2.

³³⁸ Zur Intention des „Themakreises“ vgl. Eckstein (1970), S. VI - 1.

grenzte er sich erneut vom RfF ab, der die diesjährigen Preisträger des Bundespreises „Gute Form“ ebenfalls im Berliner Design-Zentrum präsentierten wollte.³³⁹

Interessanterweise war dieser Designpreis mit denselben Intentionen ins Leben gerufen worden wie das IDZ. Vom Bundeswirtschaftsministerium gestiftet, sollte er ebenfalls auf Bundesebene zur Designförderung dienen und vom RfF organisiert werden.³⁴⁰ Hier waren dieselben Argumente ins Feld geführt worden, die zur Gründung des IDZ geführt hatten, nämlich der immer größer werdenden Konkurrenz auf dem Weltmarkt standhalten zu müssen. Entsprechend war es erklärtes Wettbewerbsziel, Design „Made in Germany“ im Vergleich mit internationalen Serienerzeugnissen als ernstzunehmende Konkurrenz zu etablieren.³⁴¹ Mit dieser Zielsetzung bezog sich der Bundespreis ausschließlich auf das Industrie-Design. Zu den jährlich wechselnden Themenstellungen des Bundespreises „Gute Form“ waren Gestaltungsentwürfe und Serienerzeugnisse zugelassen, die sich auf dem deutschen Markt befanden und somit für potentielle Käufer zur Disposition standen. Zudem wurden die Preisträger in einer nichtöffentlichen Sitzung von einer Fachjury ausgewählt.

Im Gegensatz zu dieser Jurierungspraktik setzten sich die Firmen bei der IDZ-Ausstellung mit ihren Produkten nicht länger der Kritik einer strengen Jury, sondern bewußt der eigenen Urteilsfähigkeit, aber auch dem individuellen Geschmack des Kundens aus. Mit dieser Konzeption ist diese Eröffnungsausstellung also nicht nur als Kritik an der nationalen Designpolitik, sondern auch als Absage an hierarchische und autoritäre Strukturen zu begreifen, die vorbildliche Designlösungen in Form „gut“ gestalteter Produkte normativ festlegt. Dieser kritische Impuls wurde jedoch kaum wahrgenommen. So berichtete Eckstein enttäuscht davon:

„Die Ausstellung, die das IDZ zu seinem Debut veranstaltet hat, löst zunächst nichts von dem großen Versprechen des theoretisierenden Themenkreises ein. [...] Hin und Wieder ist die Argumentation der Hersteller aufschlußreich (weniger beim gut als beim schlecht gestalteten Produkt) und nicht selten befremdend [...]. Auf den die Ausstellung besuchenden und als Besucher doch gewiß erwünschten Konsumenten [...] aber wirkt diese adrett aufgemachte Ausstellung eher verwirrend als aufklärend und kaum `geschmacksbildend`.“³⁴²

Zwei Tage nach der offiziellen Eröffnung veranstaltete das IDZ ein dreitägiges Kolloquium an der Akademie der Künste zu den Themen „Formgebung, Warenästhetik und Konsum“, „Die Beteiligung des Bürgers an den Problemen und Entscheidungsprozessen in Stadtplanung und Stadterneuerung“ und „Umweltgestaltung als Unterrichtsinhalt und Erziehungsaufgabe“. Geschuldet war diese Ver-

³³⁹ Vgl. Giachi, Arianna: Diskussion unerwünscht? Bundespreis „Gute Form“ im IDZ Berlin. In: *werk und zeit* (Frankfurt a.M.), Jg. 19, Okt. 1970, H. 10, S. 2.

³⁴⁰ Vgl. „Zum ersten Mal: Bundespreis `Gute Form`. Achtundzwanzig Staatspreise für Designer und Hersteller.“ In: *form* (Opladen), Nr. 48, Dez. 1969, S. 31-37.

³⁴¹ Zur Stiftung und den Wettbewerbsbedingungen vgl. Bundesministerium für Wirtschaft: Erlaß über die Stiftung des Bundespreises „Gute Form“ vom 20. Mai 1970. In: *Bundesanzeiger* (Köln), Nr. 96, 30.05.1970. – Der Begriff „Gute Form“ verweist auf ein großes Assoziationsfeld, das gleichermaßen ästhetisch überhöhte wie erzieherisch-moralische Aspekte impliziert. Inhaltlicher Bezugspunkt des Wettbewerbs stellten Bills „Richtlinien für die `Gute Form`“ aus den späten vierziger und fünfziger Jahren dar, bei denen Gestaltung von Gebrauchsgegenständen auf „Zweckmäßigkeit“ und „Gebrauchswert“ abzielen sollte, um eine „Formentsprechung“ zwischen Form, Zweck und Material erreichen zu können. Aus diesem Kongruenzverhältnis sollte eine vollkommene ästhetische Einheit, ein harmonisches Ganzes, resultieren; vgl. dazu: Bill, Max: Schönheit aus Funktion und als Funktion. In: *Das Werk* (Winterthur), 1948, Nr. 8, S. 272-274; ders.: *Form. Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des XX. Jahrhundert*. Basel 1952; ders.: *Die gute Form. 6 Jahre Auszeichnung „Die gute Form“ an der Mustermesse Basel*. Hrsg. von der Direktion der Schweizer Mustermesse in Basel und vom Zentralvorstand des Schweizerischen Werkbundes SWB, Winterthur 1957.

³⁴² Eckstein (1970), S. VI - 1.

anstellung der zeitgenössischen Funktionalismus- und Konsumkritik.³⁴³ Auch verdeutlicht sie den Anspruch, den einzelnen Bürger in die Diskussionen um „Umweltgestaltung“ einbeziehen zu wollen, wobei „Umweltgestaltung“ stadtplanerische und soziale Aspekte ebenso beinhaltete wie pädagogische. Daß bei diesen fächerübergreifenden und auch für das „Nicht-Fachpublikum“ offenstehenden Veranstaltungen unterschiedliche und vor allem subjektive Aspekte zur Sprache kamen, liegt nahe. Dementsprechend berichtete Eckstein davon, hier hätten sich mehrere Diskutanten darum bemüht, „mit geradezu hahnebüchener denkerischer Nonchalance die komplizierten Probleme zu simplifizieren.“³⁴⁴ Ähnlich wie die oben erwähnte Ausstellung war also auch mit diesem Kolloquium eine unmittelbare Einbeziehung der Besucher intendiert, wobei man sich weniger auf die von offizieller Seite propagierten Ansichten stützen wollte. Stattdessen wollte man aller Widersprüchlichkeiten zum Trotz einen Beitrag zum Problembewußtsein und zur individuellen Meinungsbildung leisten.

Parallel zu diesen Diskussionsveranstaltungen zeigte das IDZ vom 18.04. bis 29.08.1970 im Obergeschoß die Ausstellung „design? Umwelt wird in Frage gestellt“.³⁴⁵ Sie sollte das breite Meinungsspektrum zum Thema „Umweltgestaltung“ darlegen. Auf Fahnen waren Parolen zu lesen wie „Atmen untersagt“, „Ist die Zukunft noch zu retten?“ oder „Wohin mit dem Müll?“ Im ersten Raum konfrontierten ein Fragenlabyrinth und diverse Großfotos die Ausstellungsbesucher mit Umweltfragen. Im zweiten Raum waren Diareihen eingeblendet, die sich den Themen „Menschliches Wohnen – schwer gemacht“, „Sinn und Unsinn der Verpackung“ und „Mensch, Geräte und Apparat“ widmeten. In einem dritten Raum waren Comic-Strips auf drehbaren Kugeln angebracht, auf denen problematische Umweltsituationen dargestellt wurden. Zudem waren Tonbänder mit Umweltmanifesten des 20. Jahrhunderts installiert; ein Bandgerät sowie große Schreibflächen sollten die Besucher zur Meinungskundgebung animieren.³⁴⁶ Auch diese Veranstaltungen zielte darauf, den Besucher direkt in das Geschehen einzubinden, ihn also nicht nur als Betrachter mit Gestaltungs- und Umweltfragen zu konfrontieren, sondern ihn „multisensuell“ zu berühren und ihn zur Artikulation der eigenen Meinung anzuregen. Die zeitgenössischen medialen Ausdrucksformen der unkonventionellen Ausstellungsgestaltung sollten unmittelbare Reaktionen und Stellungnahmen der Besucher provozieren und integrieren. Damit sollte „Umwelt“ als gesellschaftlicher Zusammenhang nicht nur bewußt gemacht, sondern auch erlebt werden können.

Die Grundlage des dazugehörenden Ausstellungskataloges bildete eine schriftliche Umfrage, bei der das IDZ Designer und Designtheoretiker, aber auch Architekten, Germanisten, Mediziner, Psychotherapeuten, Soziologen, Psychologen, Philosophen, Theologen, Kunstpädagogen und sogar Futurologen aus dem In- und Ausland um ihre Meinung gebeten hatte. Unter anderem bezogen Lucius Burckhardt, Gillo Dorfles, Eugen Gomringer, Wolfgang Fritz Haug, Werner Hoffmann, Alfred Lorenzer und Christian Norberg-Schulz zu folgenden Fragen Stellung: „Wie sollte unsere Umwelt gestaltet werden, damit sie den Namen einer humanen Umwelt verdient?“, „Welche Funktion kommt dabei dem Design zu?“ und „Was vermag Ihrer Ansicht nach die Disziplin, die Sie vertreten, zur Klärung dieser Probleme beizutragen?“³⁴⁷ Diese Fragen verdeutlichen, daß sich das IDZ vorerst im theoretischen Bereich an der Schaffung einer „humanen Umwelt“ beteiligen wollte. Dabei zeigen die vielfältigen

³⁴³ Insbesondere Haugs „Kritik der Warenästhetik“ wurde diskutiert. Zu den Referenten, zu denen neben Haug selbst auch Eugen Gomringer und Gunter Otto gehörten, vgl.: IDZ: Jahresbericht '70. Berlin [1971], S. 14.

³⁴⁴ Eckstein (1970), S. VI - 1.

³⁴⁵ IDZ Berlin: design? Umwelt wird in Frage gestellt (1970).

³⁴⁶ Vgl. dazu IDZ: Jahresbericht '70 [1971], S. 7.

³⁴⁷ Vgl. die ausklappbare Seite in: IDZ Berlin: design? Umwelt wird in Frage gestellt (1970).

Fachgebiete der Befragten, daß man nicht länger allein an der Meinung der Designer, sondern an einem möglichst breit gefächerten Meinungsbild interessiert war. Erreicht werden sollte eine Zusammenarbeit mit all denjenigen Disziplinen, die sich mit Umwelt im weitesten Sinne beschäftigen. Ebenso wie das fachliche Spektrum der Befragten suggerieren die Fragen, daß hierbei einem erweiterten Designverständnis im Sinne einer ganzheitlichen „Umweltgestaltung“ eine wesentliche Rolle zukommen sollte. Analog zu den angesprochenen Disziplinen unterschieden sich die eingereichten Beiträge inhaltlich und methodisch. Als gemeinsames Charakteristikum ist anzusehen, daß sich alle Befragten – dem damaligen „Mainstream“ entsprechend – einem kritischen Umweltbewußtsein verpflichtet sahen. Zudem richteten sie sich gegen die Rolle des Verbrauchers als willenslosen Konsumenten.

Von den 117 Personen, die das IDZ angeschrieben hatte, reichten 56 einen Beitrag ein.³⁴⁸ Bezogen auf den Designbereich erscheinen dabei zwei Beobachtungen hervorhebenswert: Ein verhältnismäßig geringer Anteil der Befragten kann der Berufsgruppe der Designer zugeordnet werden. Zudem handelte es sich mit Ausnahme von Dieter Rams bei denjenigen Designern, die eine Stellungnahme abgaben, ausschließlich um ehemalige HfGler. Im Katalog waren Otl Aicher, Max Bill, Gui Bonsiepe und Tomás Maldonado sowie Gerda Müller-Krauspe vertreten. Sie waren sich darin einig, daß „Umweltgestaltung“ als eine wichtige Designaufgabe anzusehen sei. Obwohl der Einfluß der Designer also insgesamt abgeschwächt wurde, um den Überlegungen anderer Fachdisziplinen mehr Raum zu geben, kam doch den Meinungen der HfGler große Bedeutung zu, weil sie sich um eine Erweiterung des Designverständnisses bemühten. Ebenso wie es sich der „Themakreis“ zur Aufgabe machte, eine erweiterte Designauffassung voranzutreiben, nahmen auch die „Ulmer“ zugunsten eines disziplinübergreifenden Designverständnisses Abschied von isolierten Designaufgaben und der Monokultur des Industrie-Design. Konsens fanden sie zudem in der gesellschaftskritischen Haltung der Zeit, insofern sie gedanken- und kritiklosen Konsum ablehnten. Die Aufforderung zu einer freiwilligen Selbstbeschränkung verbanden sie mit dem Plädoyer für „ehrliches“, qualitativvolles und langlebiges Design.

Nun kamen aber ökologische Aspekte hinzu. Maldonado brachte die Ängste der Zeit auf den Nenner mit seiner Befürchtung, es könne demnächst keine Welt mehr geben. Nicht nur dem anhaltenden Massenkonsum, sondern auch dem ressourcenverschlingenden Industrie-Design gab er Schuld an den ökologischen Problemen. Damit kritisierte er die Rolle der Industrie-Designer und wies selbstkritisch darauf hin, daß sich die Verursacher dieser Situation seit neuestem empörten. Trotz „Boom“ des kritischen Umweltbewußtseins sei man jedoch inzwischen in einer neuen positiven Phase der offenen Information und Diskussion angekommen. Er hoffe, daß dieses Interesse nun auch zu praktischen Ergebnissen führen möge.³⁴⁹

Das Bewußtwerden ökologischer Probleme machte immer deutlicher, daß Umwelt ebenso wie soziale Zusammenhänge ein äußerst kompliziertes und komplexes System darstellt, das nicht mehr von einem einzelnen Gestalter überblickt, geschweige denn in Ursache und Wirkung einfach erklärt werden kann. Jetzt wurden auch Parallelen zwischen sozialen und ökologischen Prozessen gesehen, die untersucht, analysiert und unter anderem von den Designern positiv beeinflusst werden sollten, um

³⁴⁸ Ob sich dies aufgrund der gezielten Anfrage des IDZ so gestaltete oder ob noch weitere Designer befragt wurden, die sich nicht zu Wort meldeten, läßt sich aus heutiger Perspektive nicht mehr klären. Klar ist jedoch, daß es sich nicht um einen öffentlichen Aufruf handelte, sondern das IDZ nach einer „Liste“ vorgegangen ist, also einzelne Personen gezielt angeschrieben hat; vgl. Kerbs, Diethart: Mit dem Rotstift gelesen. Notizen über eine Umfrage des IDZ. In: *werk und zeit* (Frankfurt a.M.), Jg. 19, April 1970, H. 4, S. 1.

³⁴⁹ Vgl.: Maldonado, Tomás: [ohne Titel]. In: IDZ: design? Umwelt wird in Frage gestellt (1970), S. 89.

einen qualitativen Fortschritt anstatt des bislang als äußerst negativ empfundenen quantitativen Fortschritts erreichen zu können. Dazu, so die Meinung der „Ulmer“, sei das interdisziplinäre Zusammenarbeiten verschiedener Wissensgebiete dringend vonnöten. Auch war man der Meinung, von der Theorie her die Praxis analysieren zu müssen, um erst nach einem entsprechenden Wissensstand einen nachhaltig positiven Einfluß auf Umwelt und Gesellschaft ausüben zu können.

Der erste Jahresbericht des IDZ verdeutlicht die umweltgestalterischen Aspekte. Er spiegelt ein Problembewußtsein gegenüber den Auswirkungen der Industriegesellschaft ebenso wider wie einen Wandel in Bezug auf die Rolle des Adressaten. Nicht mehr Aufklärung des Konsumenten über „gut“ gestaltete Produkte, sondern ein gleichberechtigtes Einbeziehen der Besucher war beabsichtigt:

„Das IDZ hat sich zur Aufgabe gestellt, die in der Industriegesellschaft immer deutlicher werdenden Probleme [...] mit allen verfügbaren Mitteln und in engem Zusammenhang mit den verwandten Instituten und Organisationen im In- und Ausland erkennbar zu machen und so die Öffentlichkeit an ihnen und einer möglichen Lösung intensiv zu beteiligen.“³⁵⁰

Vor allem aber wurde ein erweitertes Designverständnis formuliert, das eine umfassende Umweltgestaltung meinte:

„Sie [i.e. die Probleme der gesamten menschlichen Umwelt] lassen sich nicht allein dadurch lösen, daß man e i n e n Bereich – z.B. die Fertigung von Konsum- oder Investitionsgütern – durch `gute Formgebung` (Produkt-Design) zu verbessern sucht, wie es noch in den fünfziger Jahren möglich schien.

Die Umwelt in der Industrie-Gesellschaft ist immer weniger `naturgegeben`. Sie wird in ihrer Gesamtheit immer mehr mit menschlichen – überwiegend industriellen – Mitteln hergestellt. Die Beschaffung dieser Umwelt ist also in wachsendem Maße abhängig von der Handhabung ihrer Mittel, deren Folgen und Wirkungen. Es erscheint daher allen an der Interpretation der Aufgaben des IDZ Beteiligten unumgänglich, diese Interdependenz in das Arbeitskonzept des IDZ aufzunehmen. Der Begriff `Design` mußte folgerichtig aus dem engen Wortgebrauch `Produkt-Design` (oder industrielle Formgebung) gelöst und als `Entwurf einer humanen Umwelt` interpretiert werden.“³⁵¹

Damit distanzierte sich der „Themakreis“ sehr deutlich von der offiziell propagierten Gestaltungsauffassung, die unter Design „gute“ Formgebung von Industrie-Produkten verstand. Stattdessen rückte er die negativen Folgen dieses Designverständnisses in den Vordergrund und setzte ihnen eine umfassende Vorstellung von Design entgegen, die er als ganzheitlichen „Entwurf einer humanen Umwelt“ umschrieb.

Ein knappes Jahr nach der Eröffnung erklärte der provisorisch eingerichtete „Themakreis“ geschlossen seinen Rücktritt. Damit eskalierte am 27. Januar 1971 ein bereits länger schwelender interner Konflikt um die inhaltliche Arbeit, die sich immer weniger mit den Zielen des RfF deckte. Der „Themakreis“ begründete seinen Rücktritt mit organisatorischen und finanziellen Abhängigkeiten von der deutschen Industrie und protestierte gegen Vorstand und Geschäftsführung. Ihnen warf er „fehlende Sachkunde“ und „irreparable Fehlentscheidungen“ vor. Sie hätten die Arbeit des IDZ behindert und seit Herbst 1970 völlig unmöglich gemacht. Vor allem sei die Geschäftsführung nicht in der Lage gewesen, über inhaltliche Vorschläge zu diskutieren, so daß alle Planungen für 1971 verhindert worden seien. Neben der starken finanziellen Abhängigkeit vom BDI bemängelte der „Themakreis“ insbesondere die Personalpolitik. Er insistierte darauf, die noch immer vakante Leiterstelle endlich zu

³⁵⁰ IDZ: Jahresbericht '70 (1971), S. 5.

³⁵¹ Auszug aus: IDZ 1, Paperback, zit. n. ebenda. [Hervorhebung im Original]

besetzen.³⁵² Auf diese Kritik hin, die in mehreren Zeitschriften publik gemacht wurde,³⁵³ beschloß der Vorstand im Februar, die Gelder zu erhöhen. Zudem sollten die finanziellen Zuwendungen der Wirtschaft über die Landesbehörden direkt in den IDZ-Etat fließen.³⁵⁴ Auch sei die Wahl des „Forums“ und des „Arbeitskreises“ durchzuführen, und innerhalb des laufenden Jahres solle der neue Leiter gefunden werden. Im Mai wurde daraufhin der Schweizer Architekt François Burkhardt unter mehreren Bewerbern als IDZ-Leiter ausgewählt. Er begann im September mit seiner Arbeit und übernahm ab 1972 auch die Geschäftsführung. Wie zugesagt, fand auch der „Forum-Wettbewerb“ zum Thema „Kind und Umwelt“ statt, aus dessen Preisträgern sich schon im Mai das „Forum“ formierte. Der erste „Forumkongreß“ wählte im Oktober den „Arbeitsrat“, der bis 1978 das Programm bestimmte. Nach den internen Konflikten der ersten Jahre konnte mit der satzungsgemäßen Konstitution der einzelnen IDZ-Organisationen also de facto erst Ende 1971 eine kontinuierliche Arbeit aufgenommen werden.

Die inhaltliche Arbeit ist charakterisiert durch zwei wichtige Aspekte. Auf der einen Seite führte das IDZ

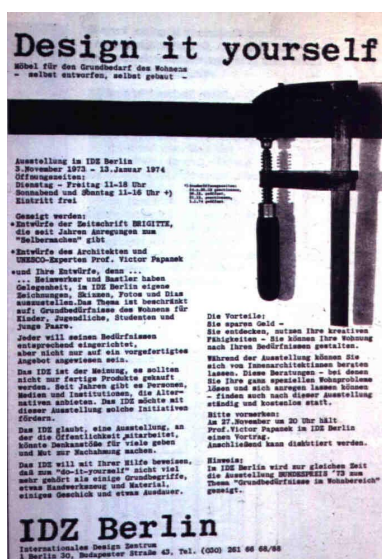


Abbildung 37: IDZ-Plakat „Design it yourself“, 1973

die kritische Auseinandersetzung mit dem Bundespreis „Gute Form“ weiter, wobei es alternative Gestaltungsvorstellungen jenseits der Norm zur Disposition stellte. Auf der anderen Seite strebte es eine stärkere Verflechtung zwischen Design und anderen Disziplinen, insbesondere der Architektur, an und bemühte sich weiterhin um eine Erweiterung des konventionellen Designverständnisses.

1973 gab der Bundespreis „Gute Form“, der in diesem Jahr zum Thema „Grundbedürfnisse im Wohnbereich“ ausgeschrieben worden war, Anlaß zu einer Positionsbestimmung. Während beim Bundespreis nach wie vor „Stabilität“ wichtigstes Bewertungskriterium war und „zweckgerechte, gesunde, modernen Bedürfnissen entsprechende Gebrauchsgegenstände angeboten“ wurden,³⁵⁵ wandte sich das IDZ nun von diesen von oben verordneten Einrichtungsideen ab und propagierte die Eigeninitiative

der Verbraucher. In Zusammenarbeit mit dem amerikanischen Designer Victor Papanek veranstaltete das IDZ vom 03.11.1973 bis 13.01.1974 die Ausstellung „Design it yourself. Möbel für den Grundbedarf des Wohnens – selbst entworfen, selbst gebaut“. Während im Untergeschoß die prämierten Wettbewerbsbeiträge des Bundespreises „Gute Form“ zu sehen waren, wurden im Obergeschoß Wohnvorschläge zum Thema „Grundbedürfnisse des Wohnens für Kinder, Jugendliche, Studenten und junge Paare“ gezeigt, die zum Nachbau anregen sollten. Aus dem Wohnteil der Frauenzeitschrift *Brigitte*, die seit diesem Jahr Anregungen zum Selbermachen gab, wurden Ideen

³⁵² Rücktrittserklärung des Themakreises des IDZ; zit. n.: „Ein Design für die Industrie? Das Design-Zentrum wird in Frage gestellt. Kritik, Vorwürfe, Stellungnahmen zu den Auseinandersetzungen um das IDZ.“ In: *form* (Opladen), Nr. 53 - I - 1971, S. 41.

³⁵³ Die Rücktrittserklärung des Themakreises wurde in der *form* und in der *werk und zeit* publiziert; vgl. „Schwerer Konflikt im IDZ Berlin.“ In: *werk und zeit* (Frankfurt a.M.), Jg. 20, 1971, H. 2, S. 1. Zu den durch den Rücktritt ausgelösten Diskussionen vgl. „Pressestimmen zum Konflikt im IDZ.“ In: *werk und zeit* (Frankfurt a.M.), Jg. 20, März 1971, H. 3, S. 5-6.

³⁵⁴ Beschluß des Vorstandes des IDZ Berlin in der Sitzung am 03.02.1971 in Bonn. Zit. n.: „Ein Design für die Industrie?“ (1971), S. 42.

³⁵⁵ Vgl. Rat für Formgebung Darmstadt (Hrsg.): Bundespreis „Gute Form“ '73. Grundbedürfnisse im Wohnbereich. Darmstadt 1973, S. 3.

aufgegriffen. Zudem waren Exponate zu sehen, die Bastler und Heimwerker zur Verfügung gestellt hatten.

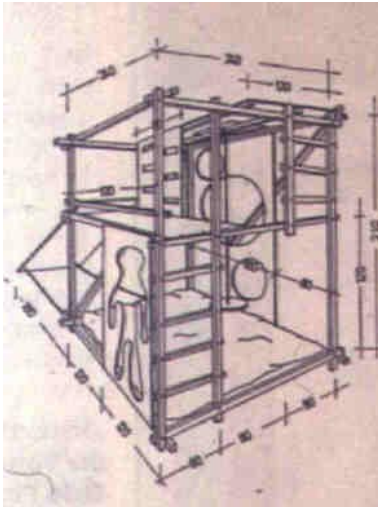


Abbildung 38: Victor Papanek: „Kinderspielturm“, 1973

Ziel der Ausstellung war es, unter unmittelbarer Mitarbeit der Öffentlichkeit Denkanstöße zu geben und individuelle Kreativität zu fördern. Dementsprechend wurde auf dem Ausstellungsplakat vermerkt (Abb. 37):

„Das IDZ will mit ihrer Hilfe beweisen, daß zum `do-it-yourself` nicht viel mehr gehört als einige Grundbegriffe, etwas Handwerkszeug und Material, einiges Geschick und etwas Ausdauer.“³⁵⁶

Demgemäß wurden etwa 40 Entwürfe gezeigt und mit den entsprechenden Anleitungen zum Selbstbau versehen, die von den Besuchern kostenlos mitgenommen werden konnten, so etwa ein Regal oder ein „Kinderspielturm“ von Papanek (Abb. 38).

Vorgestellt wurden auch Vorschläge von Privatpersonen, so die Anleitung zum Bau eines einfachen, zusammensteckbaren Schaukelsessels (Abb. 39) oder die Ideen einer Berlinerin zum Thema „wandelbare Möbel“. Kleine Hocker und Tischchen wurden dabei

durch das Auflegen einer Holzplatte zu einem größeren Tisch „umfunktioniert“. Die Autorin beschrieb ihr „Ad hoc-Design“³⁵⁷ im beigelegten Anleitungsblatt wie folgt:

„Tische kann man nie genug haben. TISCHE – große und kleine – braucht man immer. Nur kann man in einer nicht allzu großen Wohnung nicht für jede Gelegenheit Tische jeder Größe bereithalten. Braucht man mal einen größeren Tisch als gewöhnlich, den man nach dem Fest, dem Besuch, wieder wegräumen möchte und der selbst dann keinen Platz mehr benötigt, kann uns diese Lösung helfen. Und was die Hauptsache ist: Jeder kann diese Tischplatte `nachbauen` – ohne tollen Hobby-Keller – ohne die kleinste Werkstatt. Nur einige wenige Zutaten sind notwendig und Initiative. [...] Der Gartentisch bekommt bei großem Besuch eine größere Platte, die an anderen Tagen an der Kellerwand oder Garagenwand stehen kann. Die Klavierhocker liefert bei einer Party, wo ohnehin Musik vom Band oder Kassette vorherrscht, ein zusätzliches Tischchen.“³⁵⁸

Während der Ausstellung standen zudem Innenarchitekten zur Verfügung, die eine kostenlose Beratung leisteten. Dieses Ausstellungs-konzept war ein voller Erfolg. Dazu war in der *form* zu lesen:

„Noch nie wurde so unbefangen und konstruktiv über das vielzitierte soziale Design diskutiert – mit den als emanzipiert verstandenen Betroffenen.“³⁵⁹

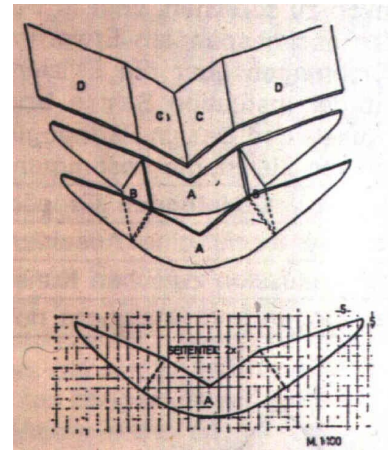


Abbildung 39: „Schaukelsessel zum Nachbauen, Materialpreis ca. 80 Mark (Idee: D. Schoeffler“, 1973

³⁵⁶ Plakat zur Ausstellung erneut abgedruckt in: *form* (Opladen), Nr. 64, -IV -1973, S. 25.

³⁵⁷ Die Bezeichnung „Ad hoc-Design“ bezieht sich auf die von Charles Jencks erstmals 1968 so benannte Methode des „Adhocism“, die sich gegen die funktionalistische Designauffassung wendet, indem diese Methode davon ausgeht, daß Bedürfnis und Zweck „ad hoc“ intuitiv erkannt und unabhängig von bestehenden Konventionen wie etwa des „Guten Geschmacks“ schnell und effizient gelöst werden können; vgl. dazu: Jencks, Charles / Silver, Nathan: *Adhocism. The case of Improvisation*. London 1972.

³⁵⁸ Zit. n. „Design it yourself“. In: *form* (Opladen), Nr. 64 - IV - 1973, S. 27. [Hervorhebung im Original]

³⁵⁹ Ebenda, S. 25.

Mit dieser Gegenausstellung stellte das IDZ erneut die vorgefertigten und standardisierten Ansprüche der Industrie und elitäre Designvorstellungen in Frage. Es stellte eine „Low-Tech-Kultur“ vor, die auf Spontaneität und Eigeninitiative setzt und sich gegen die Perfektion des Industrie-Design richtet. Daß die Besucher dieses Ausstellungskonzept verstanden und begrüßten, gerade weil es Anregungen zum Selbermachen gab, verdeutlicht derselbe *form*-Artikel:

„Im Erdgeschoß gabs noble, makellose, in edlen Materialien ausgeführte Industrieerzeugnisse – von den Besuchern registriert, im Preis verglichen wie in einem Warenhaus. Oben gabs grobe, vom Probieren etwas lädierte, aus Platten, Latten und anderen Bastlermaterial zusammengefügte Muster – lebhaft und kritisch diskutiert.“³⁶⁰

Auch das *Handelsblatt* lobte die Ausstellung:

„Sozusagen unter der Hand kann das Publikum hier erfahren, daß es für seine Bedürfnisbefriedigung nicht ausschließlich auf die Industrieproduktion angewiesen ist, sondern daß es zum Beispiel seine Wohnbedürfnisse auch selbst befriedigen kann, unter Umständen gar billiger und besser, als die Industrie es vermag.“³⁶¹

Diese Veranstaltung verdeutlicht exemplarisch die Position des IDZ. Es begnügte sich nicht mit einer kritischen Haltung gegenüber dem Industrie-Design, sondern bot den Besuchern konkrete Alternativen zu vorgefertigten und standardisierten Produkten an. Es bündelte aktuelle Tendenzen des „Do-it-yourself“- und „Ad-hoc-Design“ und stellte sich als Forum für deren direkte Weitervermittlung zur Verfügung. Dabei wurden die Ausstellungsbesucher in der Tat nicht länger als Konsumenten verstanden, die zur „guten Gestaltung“ erzogen werden müssen oder die dem Konsumterror der Überflußgesellschaft willenlos ausgeliefert sind. Vielmehr wurden sie als aktiver Part akzeptiert, der seine Bedürfnisse und Wünsche selbst am besten beurteilen kann und genügend Kreativität besitzt, um sich diese ganz individuell zu erfüllen.

Dem „alternativen“ Design widmete sich das IDZ auch 1974, als es zum Forumkongreß einen Wettbewerb zum Thema „Produkt und Umwelt“ ausschrieb.³⁶² Hier waren praktische und theoretische Beiträge aus allen Designbereichen, aber auch aus der Architektur, der Stadt- und der Umweltplanung zugelassen, die sich mit dem Einfluß der Produktgestaltung auf das soziale Verhalten der Verbraucher beschäftigen. Als Wettbewerbsauszeichnung sollten die vorbildlichen Beiträge beim Kongreß ausgestellt bzw. in einem Katalog publiziert und so der Öffentlichkeit vorgestellt werden. Darüber hinaus wurde den ausgewählten Designern eine dreijährige Mitarbeit im „Arbeitsrat“ angeboten und ihnen damit die Gelegenheit gegeben, ihre Ideen in die praktische Arbeit des IDZ einzubringen.³⁶³

Die anhaltenden Lieferbeschränkungen der ölexportierenden Länder hatten sehr deutlich gemacht, wie stark die Industrienationen von den natürlichen Ressourcen abhängen und verstärkten das Umweltbewußtsein. Angesichts dieser Entwicklungen war es erklärtes Ausschreibungsziel, Produkte zu entwickeln, die umweltfreundlich hergestellt und wiederverwertbar sein sollten, um durch „veränderte

³⁶⁰ Ebenda.

³⁶¹ „Billige Möbel sind rar“. In: Das Handelsblatt (Düsseldorf / Frankfurt a.M.), 09.11.1973, zit. n. Löbach, Bernd: Design durch alle. Alternativen zur fremdbestimmten Massenkultur. Hrsg. von der HfBK Braunschweig (Schriftenreihe der HfBK Braunschweig Bd. 3), Braunschweig [Januar] 1983, S. 99.

³⁶² Zu den Wettbewerbsausschreibungen vgl.: „Öffentliche Ausschreibung 1974 zum 2. Forum des IDZ Berlin PRODUKT UND UMWELT.“ In: Transparent (Wien), 1974, Nr. 4, S. 36-37; „IDZ: Forum Ausschreibung“. In: Transparent (Wien), 1974, Nr. 7/8, S. 59. – Vom 19.09. bis 27.10.1974 zeigte das IDZ zudem die Ausstellung „Produktionskommunen – 4 Versuche“, die es vom Züricher Kunstgewerbemuseum übernommen hatte; vgl. Kunstgewerbemuseum Zürich (Hrsg.): Produktionskommunen – 4 Versuche. (Kat.), Zürich 1974.

³⁶³ Vgl. IDZ Berlin (Hrsg.): Produkt und Umwelt. Ergebnisse einer Ausschreibung (Paperback 7). Berlin 1974, S. 5.

Produktgestaltung in den Kreislauf der Verschwendungsgesellschaft einzugreifen."³⁶⁴ Zudem sollte der Nutzen dieser „sparsamen“ und „sauberen“ Produkte aufgezeigt und Antworten auf die Frage gefunden werden, wie die Gesellschaft verändert werden müsste, um umweltökonomische Produkte zur Anwendung bringen zu können. Im Ausschreibungstext hieß es:

„Unter möglichst integrativem Aspekt soll gezeigt werden, wie Landschaft, Stadt, Wohnung, Möbel, technische Einrichtungen und Gebrauchsgegenstände zu Funktionsträgern sozialen Verhaltens geworden sind. Es muß deutlich werden, wie stark ihr Einfluß auf kollektive Verhaltensweisen ist, insbesondere in den Bereichen des Energieverbrauchs, der Umweltverschmutzung und der Verschwendungswirtschaft.“³⁶⁵

Mit dieser Ausschreibung ging eine entscheidende Neuinterpretation bekannter und schon zur Worthülse erstarrter Begriffe einher. Die für das deutsche Nachkriegsdesign charakteristischen Schlagworte „sparsam“ und „sauber“ wurden nicht mehr auf die funktionalen Erfordernisse abstrahierender Formgebung reduziert, sondern auf ökologische Aspekte bezogen. Anstatt auf eine ästhetisch und herstellungstechnisch motivierte Formabstraktion zielte die Ausschreibung auf eine möglichst hohe Material- und Energiereduzierung. Damit gelang dem IDZ ein entscheidender Schritt: Es ergänzte die damals selbst unter Designern als fortschrittlich geltenden Ideen eines „Erweiterten Funktionalismus“ durch ökologische Gesichtspunkte.

Bei den 42 Wettbewerbsbeiträgen handelte es sich um Produkte, Produktbeschreibungen und konkrete Projekte sowie um theoretische Beiträge.³⁶⁶ Während sich die praktischen Entwürfe mehrheitlich mit ökologisch sinnvollen Produktions- und Vertriebssystemen beschäftigten,³⁶⁷ wandten sich die theoretischen Beiträge gegen eine modische Differenzierung der Produkte durch „Styling“. Diesem lasteten sie die Hauptschuld an den katastrophalen ökologischen Folgeerscheinungen an. Gillo Dorfles etwa forderte, die Abschaffung des „Styling“ solle den Gebrauchswert der Produkte erhöhen.³⁶⁸ Auch Posener kritisierte das „Produkt-Styling“, ohne zwingend auf eine Veränderung für die Formgebung zu schließen:

„Es sollte [bei den Produkten] alles wegfallen, womit Design sich heute in so starkem Maße beschäftigt, also *styling*, werbewirksame Form. Ihre Form soll klar zum Ausdruck bringen, welchem Dienste sie gewidmet sind.“³⁶⁹

Diese Statements wiederholten nicht nur die hinlänglich bekannte Einstellung gegen ein aufgesetztes „Styling“, sondern machen auch klar, wie wenig damals auf theoretischer Ebene den umweltgestalterischen Intentionen des Wettbewerbs entsprochen werden konnte. Diese beiden Theoretiker ignorierten nach wie vor umweltfreundliche, ökologische Gesichtspunkte und plädierten stattdessen für Formreduktion. Während Posener die Frage „Wie sollten umweltfreundliche Produkte gestaltet sein?“ überhaupt nicht verstand,³⁷⁰ vertraute Dorfles darauf, daß

³⁶⁴ Ebenda.

³⁶⁵ „Öffentliche Ausschreibung“ (1974), S. 37.

³⁶⁶ Vgl. IDZ (Hrsg.): IDZ Jahresbericht '74. Berlin o.J. [1975], S. 17.

³⁶⁷ So stellte beispielsweise Ernst Bonda Methoden zum Papierrecycling und das „C.O.W. Team“ einen neu entwickelten Behälter für Milch vor. Weiterhin wurden verschiedene Nahverkehrssysteme prämiert.

³⁶⁸ Paraphrasiert nach Dorfles, Gillo: Die Krise der Affektivität. Über die gefühlsmäßige Lösung des Menschen von seiner Umwelt. In: IDZ: Produkt und Umwelt (1974), S. 49.

³⁶⁹ Posener, Julius: Kritische Stellungnahme zu den fünf Punkten der Ausschreibung. In: Ebenda, S. 135. [Hervorhebung im Original]

³⁷⁰ Ebenda, S. 136.

„sparsame und saubere Produkte [...] dazu beitragen, die Gesellschaft genauso zu erziehen, wie die Produkte der Konsumentinnen diese verzogen haben.“³⁷¹

Trotz seinem Festhalten an der gängigen Verbindung von Design und moralisch-erzieherischen Implikationen, zeigte Dorfles auch neue Gesichtspunkte auf. Er forderte eine „behutsame Wiederbelebung des Handwerklichen“, um „eine Nivellierung des Interesses am Bereich des Phantasievollen und Kreativen“ zu vermeiden. Mit diesem Hinweis wandte er sich deutlich vom Industrie-Design ab. Gleichzeitig kritisierte er „sparsames“ Design, da es Monotonie erzeuge, welcher aber dadurch entgegengewirkt werden könne, daß Produkte modifizierbar gestaltet würden. Dies sollte zu einer Einbeziehung des Benutzers in den Gestaltungsprozeß führen, um bei ihm eine bewußte Haltung aufzubauen. Auch forderte Dorfles die Neuauflage verschlissener Produkte mittels „Re-Design“.³⁷²

Ähnliche Ideen, allerdings radikaler, verfolgte auch die neu gegründete Design-Initiative DES-IN (vgl. Kap. 5.3.1.). Sie wurde ebenfalls juristisch, war damit im „Arbeitsrat“ vertreten und erhielt 1977 die Gelegenheit, eine Ausstellung nach ihren Vorstellungen zu konzipieren. Diese zeigte das IDZ vom 03.11. bis 31.12.1977 unter dem Titel „Neues Gewerbe und Industrie“. Dabei ging es darum, so Burkhardt, einen Weg zwischen industrieller und handwerklicher Produktion zu finden.³⁷³ Die konzeptionelle und inhaltliche Ausarbeitung dieser Ausstellung oblag Jochen Gros, Mitglied und inoffizieller Leiter der Gruppe. Intention war es, sich als Designer von den Ansprüchen der Industriegesellschaft zu befreien und auf individueller Ebene ein Gegengewicht zur Überproduktion zu schaffen. Entsprechend standen nicht Konsumobjekte, sondern Gegenstände der Konsumverweigerung im Mittelpunkt.³⁷⁴

Zur Vorbereitung der Ausstellung hatte DES-IN ausgedehnte Reisen in die Schweiz, die Kieler „Szene“, aber auch nach Irland und England unternommen, um dort die Subkultur näher kennenzulernen. Zudem hatte sich die Gruppe längere Zeit im Kopenhagener „Freistaat Christiania“ aufgehalten, damals Zentrum und Inbegriff des „alternativen“ Lebensstils.³⁷⁵ Der Ausstellung ging es also nicht lediglich um die Präsentation von Designobjekten, sondern auch um alternative Wohn- und Lebenskonzepte jenseits der Norm. Zu diesem Zweck waren Dias, Tonträger und Exponate wie „Alternativzeitungen“ gesammelt worden, mit deren Hilfe eine isolierte Betrachtung verhindert werden sollte. Weiterhin präsentierte DES-IN neben eigenen selbstgebauten Produkten auch Lampen aus Abfall von Kai Klockenhoff oder naturwüchsige Möbel und Spielplätze des „Roten Hauses“. Alle Ausstellungsobjekte sollten die konsumkritische Haltung bündeln und transportieren. Intendiert war ein Transfer zwischen den ökologisch orientierten Ideen aus der subkulturellen „Alternativ-Szene“ und dem offiziellen Designkontext. Als Ziel nannte Gros „die Veranschaulichung alternativer Lebens-, Arbeits-, und Wohnformen durch ein `audiovisuelles Programm´.“ Damit solle die Auffassung des „Arbeitsrates“ praktisch umgesetzt werden, daß sich Produkt-Design nur im Kontext eines bestimmten Lebensstils als „öko-logisch“ erweisen könne.³⁷⁶

³⁷¹ Dorfles in: Ebenda, S. 49.

³⁷² Ebenda.

³⁷³ Burkhardt, François: C'è anche una macchina per raddrizzare i rami. In: *Modo* (Mailand), Ottobre 1978, Nr. 13, S. 52.

³⁷⁴ IDZ Berlin e.V. (Hrsg.): *Jahresbericht '77*. Berlin o.J. [1978], S. 24.

³⁷⁵ „Christiania“ war eine alternative Kommunenstadt innerhalb Kopenhagens, die über verschiedene Werkstätten verfügte, in denen vorwiegend für den eigenen Bedarf produziert wurde. In der Bäckerei wurden Brote hergestellt, die im Einkaufszentrum oder über die Gemeinschaftsküche verkauft wurden. Zur Kerzenmacherei berichtete Löbach, hier sei nur produziert worden, wenn die Nachfrage groß genug gewesen sei und es dem Kerzenmacher Spaß mache; vgl. Löbach (1983), S. 152-153; Edwards, Mark: *Christiania – Versuche, anders zu leben*. Reinbeck 1980.

³⁷⁶ Gros, Jochen / HfG Offenbach: DES-IN. Ein Nachruf über 20 Jahre. In: Projektgruppe *..up date..* / HfG Offenbach: *Mehr Weniger. Über den Umgang mit ökologischen Herausforderungen in der Designausbildung*. Offenbach a.M. 1993, S. 118.

Die Gruppe um Gros konzentrierte sich auf die Umsetzung eines „Neuen Gewerbes“, das der Industrieproduktion neue Formen handwerklicher Produktion entgegensetzen sollte. Wie schon in der Ausstellung „Design it yourself“ waren die selbstgefertigten Gegenstände mit Anleitungen zum Nachbau versehen, die den Besuchern Anregungen zum Selbermachen bieten sollten. Dazu standen eigens eingerichtete Arbeitsplätze zur Verfügung, an denen die einzelnen Arbeitsschritte der „Neuen Industrie“ praktisch vorgeführt, probiert und diskutiert werden konnten. Mit dieser „alternativen Produktion“ wurde einerseits ein erster Versuch unternommen, Material zu recyceln. Andererseits war diese Ausstellung ein wichtiger Beitrag zu einem Produktionsverständnis, das sich gegen die Fremdbestimmung der industriellen Massenproduktion wandte und auf die selbstbestimmte Herstellung von Gebrauchsgütern hinarbeitete. Mit Ausnahme des „Reifensofas“ (vgl. Abb. 48) standen für alle Produkte Produktionswerkzeuge zur Verfügung, entweder eigens angefertigt oder dem speziellen Zweck entsprechend umgebaut. Mit ihrer Hilfe sollten die Produkte in dezentraler Kleinserie hergestellt und an Ort und Stelle vertrieben werden können.³⁷⁷ Der gesamte Entstehungsprozeß des Produktes sollte erfahren werden können, und die Eigenproduktionen sollten für eine eigenständige Bedarfsgruppe gefertigt werden. Dadurch sollten möglichst viel Energie- und Materialressourcen eingespart werden, die bei den üblichen Produktions- und Vertriebsweisen verbraucht werden. Hier führte DES-IN also Ideen weiter, die bereits beim Wettbewerb „Produkt und Umwelt“ eingefordert worden waren. Das „Neue Gewerbe“ und die „Neue Industrie“ beinhalteten aber nicht nur die Herstellung ungewohnter Produkte aus gebrauchten Materialien, sondern auch für das Design damals unübliche Produktions- und Vertriebsarten, denn die Produktion konzentrierte sich auf eine arbeitsteilige Fertigung von Kleinserien und sollte vom Entwurf über die Produktion bis hin zum Vertrieb in den Händen der Gruppe liegen.

Trotz der Anklänge an die handwerkliche Arbeit von Manufakturen war aber keineswegs eine rückwärts gerichtete Verklärung vorindustrieller Arbeitsmethoden intendiert. Mit dem „Neuen Gewerbe“ wollte die Gruppe die Errungenschaften der Industriegesellschaft nicht rigoros ablehnen, sondern neu überdenken. „Neues Gewerbe“ ist demnach nicht als Gegenpol zur industriellen Massenproduktion, sondern als eine bewußt reflektierte Kompromißlösung zwischen handwerklichen und industriellen Produktionsweisen zu verstehen, denn es setzte industriell hergestellte Materialien oder Halbzeuge in der handwerklichen Produktion ein und brachte einfache, umgebaute oder selbst entwickelte Maschinen zum Einsatz. Die Ausstellung im Design-Zentrum kann daher als Versuch bewertet werden, die beiden als gegensätzlich empfundenen Konzepte auf einer neuen Ebene zu vereinigen. Der ehemalige IUPLer Jan Kotik sprach sogar von einer „Versöhnung von Handarbeit und Industrie“ und legte Wert darauf, daß sie selbst ein Produkt der Industrie und der Idee verpflichtet seien, industriell gefertigte Halbfabrikate und Kernteile zum Ausgangspunkt für eine recyclingorientierte, energiesparende und individuelle Gestaltungsarbeit zu machen.³⁷⁸

Trotz Anlehnung an die industriellen Produktionsweisen, leistete diese Ausstellung jedoch auch ein deutliches Statement zum funktionalistischen Erbe. Burkhardt zufolge zeichnete sich die Situation in Deutschland damals dadurch aus, daß noch immer zwischen Design und Kunsthandwerk unterschieden werde. Die in dieser Ausstellung gezeigten Gegenstände wandten sich jedoch durch formale Aspekte und die Materialien gegen Uniformität, Neutralität und Kälte des Industrie-Design. Berücksichtigt würden jetzt psychologische, emotionale und symbolische Aspekte, die als integraler

³⁷⁷ Ebenda, S. 119.

³⁷⁸ Kotik, Jan: Neues Gewerbe – neues Leben. Zur Versöhnung von Handarbeit und Industrie. In: *werk und zeit* (Frankfurt a.M.), 1978, Nr. 3, S. 37-39.

Bestandteil der Produkte anzusehen seien und die grundsätzlich aus einer anti-autoritären Haltung entsprängen.³⁷⁹ In diesem Sinne wies Gudrun Scholz rückblickend darauf hin, im Design der siebziger Jahre sei es darum gegangen, „affektiv zu berühren, die menschlichen Sinne wieder zu entdecken, den Mut zu den eigenen fünf Sinnen zu stärken.“ Insbesondere das deutsche „Recycling-Design“ habe versucht, „durch Selbstentwicklung von Gegenständen und Selbstveränderung vorhandener Gegenstände wieder unmittelbare Erfahrungen, Authentizität zu fördern.“³⁸⁰

Ganz konkret wandte sich die Ausstellung „Neues Gewerbe und Industrie“ gegen die Auffassung, daß Schönheit meßbar und damit nach bestimmten festgelegten Regeln konstruierbar sei, wie es der Bundespreis „Gute Form 1976/77“ zum Thema „Der Fahrzeugplatz im Kraftfahrzeug – Design für den mobilen Arbeitsplatz“ propagierte. Die Ergebnisse dieses vom RfF ausgeschriebenen Wettbewerbs waren wenige Monate vor der Ausstellung „Neues Gewerbe und Industrie“ im Sommer 1977 im Hof des IDZ zu sehen gewesen.³⁸¹ Anlässlich dieser Ausschreibung hatte der RfF systematische Bewertungsverfahren für Design-Qualität erarbeitet, die den individuellen Geschmack ebenso wie das „Styling“ überwinden sollten, mit dem erklärten Ziel, Design für jeden meßbar und erlernbar zu machen. Herbert Ohl, damals Geschäftsführer des RfF, stellte dieses stark technikorientierte Konzept vor als einen Wandel „zugunsten der Produkt- und Qualitätseinheit, die nur funktionale Form bedeuten kann.“³⁸²

Im Falle des Fahrerplatzes erarbeitete der RfF zur Ermittlung dieser funktionalen Designqualität sechs Design-Kriterien und 60 technisch-funktionale Teilfragen, die 768 Bewertungsdaten zur Folge hatten. Im Verlauf einer vierzehntägigen Produktanalyse von 50 Fahrzeugen ermittelten die Design-Juroren³⁸³ insgesamt 38.400 Daten, die in 32 Zahlentabellen und grafischen Darstellungen festgehalten wurden. Daraus ergaben sich die „Ergebnisse der Design-Beurteilung der Gesamtheit“ (Abb. 40), die tabellarisch einen Mittelwert auflisteten, der sich aus den Faktoren „Gestaltungskonzeption“ und „Gestaltungszusammenhang“ ergab. Diese Mittelwerte wurden dann als „Endwerte der Design-Beurteilung der Gesamtheit“ auf einer Bewertungsskala zwischen +2 (sehr gut) und –2 (nicht zufriedenstellend) grafisch umgesetzt (Abb. 41).

Kriterien	Low bis 151						Low über 151, Formstunde						Low über 151, Formstunde		Low über 151, Formstunde	
	2.1.1	2.1.2	2.2.1	2.2.2	2.2.3	2.2.4	2.3.1	2.3.2	2.3.3	2.3.4	2.4.1	2.4.2	2.4.3	2.5.1	2.5.2	
Design-Juroren	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Bruce Archer C.B.E. Prof. Design-Forschung u. Entwicklung Royal College of Art London	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Rodolfo Bonetto Designer, Vize-Präsident ICSID Mailand	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Ulrich Burandt, Prof. Ergonom- und Industrie-Designer Bensberg-Moltitzfeld	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
François Burkhardt IDZ Berlin Berlin	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Herbert W. Kapitzky, o. Prof. Inst. Visuelle Kommunikation HdBK Berlin Berlin-Charlottenburg	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Herbert Lindinger, o. Prof. Lehrstuhl Industrielle Formgebung TU Hannover Hannover	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Alfred Lorenzer, Prof. Dr. Sozialpsychologe, Universitat Frankfurt Frankfurt/Main	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Dieter Rams Direktor Industrial Design Braun AG Kronberg-Taunus	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Summen	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	

Abbildung 40: „Ergebnisse der Design-Beurteilung der Gesamtheit“, aus dem Ergebnisbereich des RfF, 1977

³⁷⁹ Burkhardt (1978), S. 52.

³⁸⁰ Scholz, Gudrun: Realismus ist wieder möglich, heute. In: Albus / Feith / Lecatsa [u.a.] (1986), S. 90-91.

³⁸¹ Die Präsentation der prämierten PKWs fand vom 14.06. bis 30.07.1977 statt.

³⁸² Ohl, Herbert: „Design ist meßbar geworden.“ 38400 Daten führten zum Ergebnis dieses Bundespreises „Gute Form“. In: form (Opladen), Nr. 78 - III - 1977, S. 20; vgl. dazu auch: Ohl, Herbert: Design ist meßbar. In: Rat für Formgebung Darmstadt: Bundespreis Gute Form 1976/77. Der Fahrerplatz im Kraftfahrzeug – Design für den mobilen Arbeitsplatz. Ergebnisbericht [Darmstadt] 1977, S. 77-80.

³⁸³ Design-Juroren waren: Bruce Archer (Prof. f. Design-Forschung u. Entwicklung, Royal College of Art London), Rodolfo Bonetto (Designer, Vizepräsident ICSID Mailand), Ulrich Burandt (Ergonom- und Industrie-Designer), François Burkhardt (IDZ Berlin), Herbert W. Kapitzky (Inst. f. visuelle Kommunikation HdBK Berlin), Herbert Lindinger (Ind. Formgebung TU Hannover), Alfred Lorenzer (Sozialpsychologe, Univers. Frankfurt a.M.), Dieter Rams (Braun AG). Daneben waren 8 Juroren für ergonomische Fragen und 8 Kfz-Spezialisten in die Jury berufen worden; vgl. RfF (1977).

Dieses systematische Bewertungsverfahren für Designqualität sollte das folgenrichtige Zusammenwirken dreier Wertbereiche vereinigen: des Gebrauchswerts, des Designwerts zu den Einzelheiten sowie zur Gesamtheit der Gestaltungsleistung.³⁸⁴ Durch eine numerische und grafische Umsetzung dieser Kriterien sollte „Gute Form“ zu einem objektiv begründeten Gütezeichen werden

„auf einer rational erfaßbaren, allgemeinen und einheitlichen Wertskala, die Wirtschaft, Technik, Verbraucher und Designer austauschbar und vergleichbar verwenden können. [...] Die Qualität von

Produkten zerfällt nicht mehr in schwer vergleichbare Weltanschauungen, sondern bietet ein fugenloses, vernünftiges, allgemein verständliches Gesamtbild. Design [...] kann nun von jedem vernünftig, folgerichtig, rational denkenden, wahrnehmenden und handelnden Entwerfer oder Nutzer [...] zur sachlich analytischen Kritik oder zur kreativen Synthese eingesetzt werden.“³⁸⁵

Aus solchen Überlegungen sollte ein meßbares, funktionales Designverständnis resultieren, das „stets in vollem Einklang und kritischer Auseinandersetzung mit den technischen, produktiven und wirtschaftlichen Faktoren“ stehen sollte. Dieses wandte sich mit aller Entschiedenheit gegen „Styling“ als „zwar große, aber kurzlebige Wirkung auf das emotionale Gemüt“, das aber keine „echte Lösung der Grundbedürfnisse, die der Existenz der Produkte zugrunde liegen“, bieten könne.³⁸⁶

Neben diesen äußerst gegensätzlichen Ausstellungen bot das IDZ aber auch ein wichtiges Forum für das Fachpublikum. Heinrich Klotz und François Burkhardt veranstalteten im Herbst 1974 anlässlich der Berliner Festwochen ein Symposium zum Thema „Das Pathos des Funktionalismus. Reaktionen der Gegenwart – Berliner Architektur 1920-1930“, bei dem Architekten, Architekturtheoretiker und Soziologen vertreten waren. Rückblickend meinte Klotz, dieses Symposium hätte man auch „Architektur vor und nach dem Funktionalismus“ nennen können,³⁸⁷ und in der Tat stellte diese Veranstaltung in der Bundesrepublik erstmals postmoderne Positionen ausführlich vor.³⁸⁸

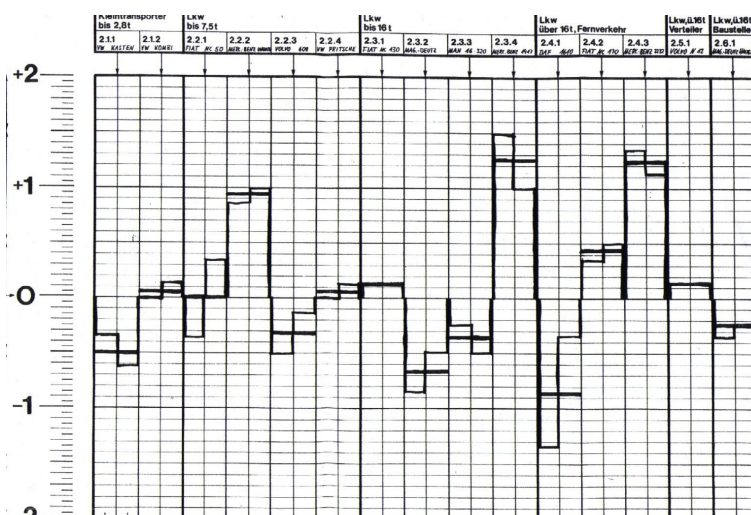


Abbildung 41: „Endwerte der Design-Beurteilung der Gesamtheit“, aus dem Ergebnisbereich des RfF, 1977

³⁸⁴ Der „Gebrauchswert“ sollte sich aus der Summe von technischen und funktionalen Leistungswerten ergeben. Der „Designwert zu den Einzelheiten der Gestaltung“ sollte „die Transformation von Technik und Funktion in die Produktbauteile bewirken und dabei echte Innovation in ausgleichender Entwicklungshöhe leisten. Der Designwert zur Gesamtheit der Gestaltungsleistung, welche die Systematik und Folgerichtigkeit einer das ganze Produkt durchdringenden Gestaltungskonzeption für die Einheit des Produkts als Integrations- und Koordinierungsfaktor einsetzt, für die so oft auseinander strebenden und heterogenen funktionalen Aufgaben wie technisch-konstruktive Lösungen.“ Zit. n. Ohl (1977), S. 20.

³⁸⁵ Ebenda.

³⁸⁶ Ebenda.

³⁸⁷ Klotz, Heinrich: Das Pathos des Funktionalismus. In: *werk-archithese* (Niederteufen), 64. Jg., März 1977, Nr. 3, S. 3-4.

³⁸⁸ Dabei muß besonders darauf hingewiesen werden, daß das IDZ-Symposium postmoderne Positionen sehr früh vorstellte und bezogen auf die Architektur diskutierte, noch bevor die Postmoderne-Diskussion auf den Architekturbereich übertragen wurde, was ab 1975 von Robert Stern und Charles Jencks forciert wurde. Dementsprechend bewertete Welsch das Symposium als frühe „öffentliche Auseinandersetzung um eine nicht mehr funktionalistische Architektur“; vgl. Welsch (1988), S. 10-11.

Welche Bedeutung dieser Veranstaltung im Nachhinein zukam, verdeutlicht die Veröffentlichung der Symposiumsbeiträge in der Schweizer Zeitschrift *werk-archithese*, die ihnen 1977 eine komplette Ausgabe widmete.³⁸⁹ In Ergänzung der 1974 erschienenen IDZ-Dokumentation, die lediglich Klotz' Vortrag publiziert hatte,³⁹⁰ dokumentierte diese Sondernummer die verschiedenen Beiträge und läßt so die Überwindung einer pauschalisierenden Funktionalismus-Kritik und die Hinwendung zu einer postmodernen Gestaltungsauffassung auch von heute aus noch nachvollziehen.

Im Rahmen des Symposiums wurden „Fahrende Seminare“ zu ausgewählten Berliner Baudenkmalern des Neuen Bauens ebenso wie Vorträge und Diskussionen in einzelnen Arbeitsgruppen angeboten.³⁹¹ Rückblickend beschrieb Klotz Burkhardts Bestrebung dahingehend,

„den Begriff des `Design`, der scheinbar so unwiderruflich festgelegt schien, auf die Gestaltung von industriell gefertigten Gebrauchsgegenständen, auszudehnen auf die Architektur, also die Probleme der Formgebung, wie sie im Bereich des Industriedesigns mit relativ geringen Skrupeln erörtert zu werden pflegen, auch im Felde der Architektur wieder zur Diskussion zu stellen, um damit einen Begriff von Gestaltung aufzuhelfen, der das modische Wort vom Design in der grösseren Aufgabe der `Umweltgestaltung` aufhebt.“³⁹²

Das Leitmotiv „Umweltgestaltung“ sollte also die Grenzen zwischen Design und Architektur beseitigen, indem durch eine interdisziplinäre Zusammenarbeit gemeinsam übergeordnete Probleme und Interessen betrachtet wurden. Daraus ergab sich eine Methode, die es erlaubte, die bis dato pauschalisierende Funktionalismus-Kritik nicht nur zu reflektieren und zu differenzieren, sondern sogar zu überwinden. Den beiden Architekturtheoretikern Klotz und Posener kommt dabei ein großes Verdienst zu. In seinem Vortrag verwies Klotz darauf, daß die funktionale Architektur der zwanziger Jahre nicht mit der zeitgenössischen Architektur in Verbindung zu bringen sei, da Formreduktion und Ornamentverweigerung beim Neuen Bauen als Reaktion auf den Historismus verstanden werden müßten. Klotz gab zu bedenken, daß auf stadtplanerischer Ebene bereits in den zwanziger Jahren ein „doktrinärer Funktionalismus“ entwickelt worden sei, dessen Utopien gegenwärtig als „Inferno des Funktionalismus“ ihre Umsetzung fänden:

„Die Neustädte und Trabantenstädte der Gegenwart sind die Konkretisierung der von Hilberseimer 1924 in Form gebrachten Utopie; Wohnstädte in Brasilia und Chicago [...], in Amsterdam und Hongkong sind direkte Folgen eines Funktionalismus, der Architektur auf die Bereitstellung von nackten Gehäusen herunterrationalisiert.“³⁹³

Deutlich grenzte er die funktionalistische Architektur der zwanziger Jahre von der Nachkriegsarchitektur ab:

„Der weiße Quader war schön, solange sich mit ihm ein Wunschbild verband und solange er exemplarisch gegen die Traditionen stand. [...] Aber der weiße Quader wurde zum Kasten, sobald ihn profitable Rechnung zum Zweckgehäuse machte, sobald der neuernde Angriff vergessen und allein das

³⁸⁹ Stanislaus von Moos und Diego Peverelli publizierten die Beiträge in der 3. Nummer der *werk-archithese* 1977.

³⁹⁰ IDZ Berlin (Hrsg.): Das Pathos des Funktionalismus. Berliner Architektur 1920-1930. Berlin 1974.

³⁹¹ IDZ: Design ist Plan (1990), [Faltblatt].

³⁹² Klotz (1977), S. 4.

³⁹³ Klotz, Heinrich: Das Pathos des Funktionalismus. Berliner Architektur 1920-1930. In: IDZ: Pathos des Funktionalismus (1974), S. 10.

Wirtschaftlichkeitskalkül zum Argument geworden war. Die `Moderne` wurde zum `Funktionalismus`, als die Bauwirtschaft in dieser Ästhetik zu investieren begann. Die Einfachheit wurde Billigkeit.“³⁹⁴

Klotz zufolge stünde die Avantgarde der zwanziger Jahre gegen die zeitgenössische Auffassung des Funktionalismus, da selbst die „Wohnung für das Existenzminimum“ die bloße Funktionserfüllung überstiegen habe:

„Die `Wohnung für das Existenzminimum`, die während der zwanziger Jahre gegen die Mietskasernenstadt ertrotzt wurden [...], Siedlungen, die genossenschaftlich finanziert wurden und am Anfang des sozialen Wohnungsbaus standen, haben zwar die kapitalistische Großstadt nicht verändern können, doch waren sie ein Schritt fort vom Mietskasernenelend, waren erste Garantie wenigstens für ein Minimum an Raum und Lebensannehmlichkeit, *unter* dem die von Bauspekulanten Ausgebeuteten zuvor lebten. Und sogar hier, wo Minimalinvestition und Staatszuschuss für minimale Lebenssubsidienz reformerisch in Grenzen blieben, überstieg die architektonische Form das Minimale, das nur Notwendige, nur Zweckmässige. So widerlegt die Avantgarde der Zwanziger Jahre den Funktionalismus von heute.“³⁹⁵

In seinem Vortrag plädierte Klotz also für eine Differenzierung des Funktionalismus, indem er zwischen einem ästhetisch hochwertigen, sozial orientierten Vorkriegsfunktionalismus und einem nur noch profitorientierten „Bauwirtschaftsfunktionalismus“ unterschied. Damit kritisierte er nicht nur den Nachkriegsfunktionalismus, sondern auch die allzu pauschalisierende Funktionalismus-Kritik, die er hinter sich ließ mit dem Hinweis, daß

„die ideologiekritische Argumentation, die den Zweckrationalismus heutigen Bauens zu entlarven suchte, selbst zu einer Ideologie zu werden drohte, indem sie die Geschichte des `Neuen Bauens` seit 1920 ganz einfach identifizierte mit einer Geschichte der zweckrationalistischen Verwertung von Architektur. Plötzlich erschien jedes moderne Bauwerk als ein Funktionsgehäuse, in dem zwangsläufig ein zweckkonform-funktionalisiertes Leben stattzufinden hatte, so wie der Architekturbehälter selbst nichts anderes repräsentieren sollte als die Renditesicherung von Auftraggeber und Bauunternehmer. Diese kurzgeschlossene Kritik verlor durch ihre abstrakte Qualität jede Überzeugungskraft, denn sie hatte die Geschichte des Neuen Bauens mit ihrer Vielfalt architektonischer Ausformulierungen plattgewalzt.“³⁹⁶

Als weiterer Symposiums-Teilnehmer verteidigte auch Posener den Vorkriegsfunktionalismus als historisches Phänomen und künstlerisch-avantgardistische Strömung der zwanziger Jahre gegen den „grauenhaften“ Funktionalismus der Nachkriegszeit. Er gab zu bedenken, daß schließlich mit dem Nationalsozialismus ein entscheidender Bruch stattgefunden hätte, der zu berücksichtigen sei:

„Es ist doch wohl ein Unterschied, ob man neue Gedanken konzipiert und sie unter Kämpfen, äusseren und inneren, zu verwirklichen sucht oder ob man einen Anzug wieder anzieht und feststellt, dass er trotz allem noch passt. Dem Gedankengut der Bauhaus-Jahre wurde nichts hinzugefügt, und nicht wenig davon wurde weggelassen. In Wirklichkeit ging es nicht mehr so recht. [...] Die Umstände [...] haben dafür gesorgt, dass ein sehr bedeutendes Volumen dieser Bauten eines ausgehöhlten Funktionalismus gebaut worden ist.“³⁹⁷

Da dieser Bruch jedoch von der Funktionalismus-Kritik nach wie vor völlig ignoriert würde, waren sich beide Redner in ihrer „Kritik der Kritik des Funktionalismus“ einig. Dabei räumte Posener ein, daß der Funktionalismus letztendlich gescheitert sei:

³⁹⁴ Ebenda, S. 8.

³⁹⁵ Ebenda, S. 12. [Kursiv-Hervorhebung im Original]

³⁹⁶ Klotz (1977), S. 4.

³⁹⁷ Posener, Julius: Kritik der Kritik des Funktionalismus. In: *werk-archithese* (Niederteufen), 64. Jg., März 1977, Nr. 3, S. 16-17.

„Was man [...] dem Funktionalismus vorwerfen darf, [...] ist dies: *dass er gescheitert ist und woran er gescheitert ist*. Er ist gescheitert, weil er nicht gesehen hat, dass Zerlegen, Zerteilen, Analysieren keine Grundlage für eine Theorie des Bauens und Planens sein kann, da es sich dabei um ein Unteilbares handelt. Und er ist daran gescheitert, dass bereits *er sich selbst als rational missverstanden hat: er hat wider Willen Kunst getrieben.*“³⁹⁸

Neben diesen theoretischen Erörterungen waren auch die Ansichten der Praktiker gefragt. So waren Architekten eingeladen, „deren Aufgabe es sein sollte, das Publikum mit Gegenentwürfen gegen die herrschende Architektur des Zweckprimates bekannt zu machen.“³⁹⁹ Neben dem Mailänder Architekten Aldo Rossi⁴⁰⁰ folgten Robert Venturi mit seiner Büropartnerin und späteren Frau Denise Scott Brown als Vertreter einer neuen Architekturauffassung der Einladung des IDZ. Sie waren zum ersten Mal überhaupt in Deutschland und stellten auf dem Berliner Symposium ihre architekturtheoretischen Ideen vor, die in der Fachpresse folgendermaßen zusammengefaßt wurden:

„In dem Bemühen, eine neue Formengrammatik, eine neue formale Sprache in der Architektur zu entwickeln, wandten sie sich der Welt der Vermarktung, des Konsums zu. Sie entdeckten in den Neonlichtern und Reklamezeichen von Las Vegas Symbole, die alle verstehen, die keiner Übersetzung bedürfen.“⁴⁰¹

Dabei referierte das Architektenpaar lediglich Thesen, die es schon zwei Jahre zuvor zusammen mit Steven Izenour in ihrer Publikation „Learning from Las Vegas“ veröffentlicht hatten.⁴⁰² Stark beeinflusst von den Erfahrungen der amerikanischen Pop-Art, hatten sie den Blick auf die Konsum- und Alltagswelt gelenkt, die optischen Zeichensignale auf den „Commercial Strips“ in Las Vegas analysiert und auf eine wesenhafte Symbolik in der Architektur aufmerksam gemacht. Im Rahmen des IDZ-Symposiums stellten die beiden Architekten nicht nur ihre symbolische Architekturauffassung vor, sondern unterstellten sogar funktionalistischer Architektur eine inhärente Symbolik:

„... funktionalistische Architektur war eher symbolisch als funktionell. Sie war symbolisch funktionell. Statt aus Funktion zu resultieren, repräsentierte sie Funktion. [...] Aber die Symbolik funktionalistischer Architektur war eine uneingestandene Symbolik. Sie war die Symbolik der Nicht-Symbolik.“⁴⁰³

Mit derartigen Aussagen steigerten sie die zeitgenössische Funktionalismus-Kritik nicht nur, sondern führten sie ad absurdum, indem sie der funktionalen Architektur ihren Anspruch auf Objektivität und Neutralität absprachen. Als Beleg verwiesen die beiden Referenten auf ihrer Meinung nach besonders augenscheinliche Widersprüche: Ihren Ausführungen zufolge habe funktionale Architektur zwar die malerische und romantische Architektur zurückgewiesen, dennoch habe sie fast durchweg asymmetrische Kompositionen übernommen, „um die Einfühlung in das Funktionsprogramm zu

³⁹⁸ Ebenda, S. 21. [Kursiv-Hervorhebung im Original]

³⁹⁹ Klotz (1977), S. 4. – Dieses Symposium gab in den folgenden Jahren auch wichtige praktische Impulse für die Architektur in Berlin. 1975 folgte ein weiteres Symposium, das sich mit der Integration von Neu- und Altbauten beschäftigte. Aus diesen Auseinandersetzungen entwickelten sich sogenannte Entwurfswochen, aus denen wiederum die Berliner Internationale Bauausstellung (IBA) hervorging.

⁴⁰⁰ Rossi zeigte parallel zum Symposium eine Ausstellung zur „Architektur des Rationalismus“ in den oberen Räumen des IDZ. Die Ausstellung „Architektur des Rationalismus. Aldo Rossi“ wurde vom 07.09. bis 15.09.1974 gezeigt; vgl.: ETH [Eidgenössische Technische Hochschule] Zürich: Die Architektur des Rationalismus. Aldo Rossi. (Kat.), Zürich 1973.

⁴⁰¹ Voss-Streb, Andrea: Vom „Pathos des Funktionalismus“ über eine Funktionalismus-Diskussion zu Architektur und Design. In: form (Opladen), Nr. 68 - IV - 1974, S. 57.

⁴⁰² Venturi, Robert / Scott Brown, Denise / Izenour, Steven: Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form. Cambridge/Mass. / London 1972. Dt.: Venturi, Robert / Scott Brown, Denise / Izenour, Steven: Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt (Bauwelt-Fundamente 53): Hrsg. v. Ulrich Conrads und Peter Neitzke, Braunschweig / Wiesbaden 1979.

⁴⁰³ Venturi, Robert / Scott Brown, Denise: Funktionalismus ja, aber... . In: werk-archithese (Niederteufen), 64. Jg., März 1977, Nr. 3, S. 33. – Dabei handelt es sich um eine Zusammenfassung des IDZ-Vortrags.

symbolisieren.⁴⁰⁴ Trotz aller Verdammung des Ornaments, müßten die funktionalistischen Gebäude selbst als ein einziges großes Ornament angesehen werden. Schließlich warfen die beiden Architekten den Funktionalisten einen, wenn auch unbewußten Formalismus vor, da sie den „Internationalen Stil“ propagiert hätten. Die gegenwärtige Situation, in der die Ziele der Moderne aufgrund der hohen Formabstraktion in ihr Gegenteil verkehrt werden konnten, unterstütze sie in ihrem Eintreten für symbolische Architekturformen:

„Funktionalistische Architekten engagierten sich für Wohnreform aufgrund von Sozialplanung und Industrialisierung, aber die Ausdrucksformen sozialistischen Wohnens sind allenthalben zu Symbolen von Unternehmerarchitektur und Hotelparadiesen geworden. Eine symbolische Darstellung der nicht-architektonischen Ziele der funktionalistischen Bewegung wäre wahrscheinlich weniger leicht in ihr Gegenteil verdreht worden als ihre reinen und abstrakten Ausdrucksformen.“⁴⁰⁵

Diese Argumente führten das Architektenpaar zu einem Plädoyer gegen die Abstraktion, womit es eine eindeutige Opposition zum Funktionalismus bezog:

„Bis vor kurzem nahmen diese [i.e. die funktionalistischen] Architekten die `elektro-graphische´ Architektur auf dem Commercial Strip nur in ihrer Verdammung urbaner Stadtbauweise [...] zur Kenntnis. Auf Architektur applizierte Zeichen galten als ebenso schlecht wie auf Architektur applizierte Dekoration. Dass die kommerzielle Bildwelt eine lebendige Quelle für Architektur sein könnte, das schockiert unsere traditionellen Funktionalisten genauso, wie die industrielle Formenwelt die akademischen Architekten vor 50 Jahren schockiert hatte.“⁴⁰⁶

Zwar verweigerten sich Venturi und Scott Brown nicht der Funktionserfüllung, plädierten aber dennoch deutlich für eine Rückkehr zum Ornament und zur Symbolik in der Architektur. Abschließend formulierten sie ihr postmodernes Architektur-Credo *avant le lettre*:

„wir glauben, die ironische Entartung der heroischen Periode der modernen Bewegung und die fortschreitende Sterilität ihrer heutigen Erscheinungsformen habe etwas damit zu tun, dass die Architekten nicht verstanden haben, dass Symbolik und Ornament genauso unvermeidbare und inhärente Eigenschaften der Architektur sind wie die Funktion. Heute befinden wir uns jenseits der Definition eines Hauses als Wohnmaschine, aber wir könnten Architektur vielleicht definieren als einen Schuppen mit daran angebrachter Dekoration.“⁴⁰⁷

Welche Wirkung dieser Vortrag hatte, zeigt der fünf Jahre später erschienene Rückblick auf die IDZ-Veranstaltung von Stanislaus von Moos:

„Während die moderne Bewegung dem Wunschtraum nachjagte, die Volksmassen mit Hilfe von `gutem Geschmack´ sattigen zu können, legten die Venturis eine das Frivole streifende Liberalität für den `schlechten Geschmack´ an den Tag; denn sie hegten den Verdacht, daß der sogenannte `gute Geschmack´ vor allem ein Mittel der tonangebenden Elite sei, den Rest der Gesellschaft ästhetisch zu disziplinieren, und sie billigen dem `schlechten Geschmack´ zu, daß er, sofern man darunter die `mißverständene´ Aneignung von Repräsentationsformen der Elitekultur versteht, eine legitime Form sozialer Emanzipation darstelle.“⁴⁰⁸

⁴⁰⁴ Ebenda, S. 34.

⁴⁰⁵ Ebenda. – Der Begriff „sozialistisch“ meint hier nicht die politische Ideologie, sondern „sozial“. Es handelt sich um ein Problem bei der Übertragung der amerikanischen Sprachform ins Deutsche.

⁴⁰⁶ Ebenda, S. 35.

⁴⁰⁷ Ebenda.

⁴⁰⁸ Zit. n. Burkhardt, François: Visionen eines bewußteren Lebens. In: IDZ: Design ist Plan (1990), S. 13-14.

Das Berliner Symposium bot also ein internationales Forum für Diskussionen und Auseinandersetzungen um neue Architekturtheorien und gab wichtige Impulse für eine postmoderne Positionsbestimmung. Einerseits differenzierten Klotz und Posener in ihren architekturtheoretischen Erörterungen die Bewertung funktionaler Architektur, indem sie den Funktionalismus des Neuen Bauens gegen den „Bauwirtschaftsfunktionalismus“ abgrenzten. Damit stand nicht mehr *der* Funktionalismus an sich im Kreuzfeuer der Kritik, sondern vielmehr seine Rezeption, die durch wirtschaftliche Interessen der Nachkriegszeit dominiert war. Andererseits konfrontierten Venturi und Scott-Brown das deutsche Fachpublikum erstmals mit ihrer neuen Architekturauffassung von einer symbolischen und zeichenhaften Architektur. Sie referierten ihre bereits 1972 in „Learning from Las Vegas“ formulierten Thesen und übertrugen sie auf die aktuellen Diskussionen. Damit fand die bundesdeutsche Öffentlichkeit – wenn auch mit zweijähriger Verspätung – Anschluß an die neuesten postmodernen Architekturtheorien.

Daneben bildete die Präsentation und kritische Auseinandersetzung mit der italienischen Design-Avantgarde einen wichtigen Schwerpunkt der IDZ-Arbeit. Nachdem das New Yorker Museum of Modern Art 1972 die Ausstellung „Italy: The domestic Landscape“ gezeigt hatte,⁴⁰⁹ knüpfte das IDZ 1973 mit der Ausstellung „Design als Postulat – am Beispiel Italien“ direkt daran. Diese Veranstaltung verstand sich nicht als Ergänzung, sondern als Weiterführung der amerikanischen Ausstellung, und entsprechend formulierte Burkhardt ein „Postulate“ im Sinne eines Antrags an die Obrigkeit, um denjenigen Teil, den die amerikanische Ausstellung umgangen hatte, „die direkte Konfrontation zwischen der laufenden Design-Produktion und dem Unbehagen ihrer Kritiker“, zu thematisieren.⁴¹⁰ Mit dieser Ausstellung wollte sich das IDZ „die Forderungen der italienischen Kritiker und eines Teils der italienischen Designer zu eigen“ machen, um „eine den realen Bedürfnissen angepaßte Design-Produktion“ vorzustellen. Erreicht werden sollte ein „Bekanntmachen der Öffentlichkeit mit den Gedanken und Lösungsvorschlägen aus dem Bereich des ‚Radical Design‘, damit dem einzelnen Wege zu seiner echten Entfaltung gezeigt werden“ können.⁴¹¹ Vor allem die Präsentation des italienischen „Anti-Design“ – vertreten durch Ettore Sottsass oder Gruppen wie ARCHIZOOM, 9999, UFO, STRUM, SUPERSTUDIO und die GRUPPE '65 – stellte den Beruf des Designers radikal in Frage. Sie konkretisierten Utopien, die Burkhardt verstand als

„Antipode zur aktuellen Konsumgesellschaft; [...] Conter-, Anti- oder Radical Design ist nicht nur eine Reaktion, die sich auf die Kritik an der Produktionsart beschränkt. Es sprengt die Vorstellung der Realisierbarkeit von Objekten und betätigt sich auf der Ebene des Konzepts und des Verhaltens; eine Art Avantgarde-Bewegung, wie sie sich in der bildenden Kunst schon darstellt.“⁴¹²

Schließlich gehe es darum zu messen, inwieweit die Konzepte des „Radical-Design“ in der Lage seien, „Fehlleistungen aufzudecken und Korrekturvorschläge einzubringen, die der Öffentlichkeit, also den vielen einzelnen, zugutekommen.“⁴¹³ Nach Vorbild der italienischen Design-Avantgarde sollte also auch in Deutschland nicht nur zur Kritik ermuntert, sondern auch zur Umsetzung konkreter Utopien angeregt werden.

⁴⁰⁹ Ambasz, Emilio: Italy. The New Domestic Landscape. (Kat.) New York 1973.

⁴¹⁰ Burkhardt, François: Vorwort. In: Internationales Design Zentrum Berlin in Zusammenarbeit mit dem Bundesverband der Deutschen Industrie (Hrsg.): Design als Postulat am Beispiel Italien. Katalog und Anthologie zur Ausstellung im IDZ. Berlin 1973, S. 7.

⁴¹¹ Punkt 1 und 3 der Forderungen; vgl. Burkhardt in IDZ (1973), S. 7.

⁴¹² Ebenda.

⁴¹³ Ebenda, S. 8.

In diesem Sinne zeigte das Berliner Design-Zentrum 1976 die Ausstellung „Kontinuität von Leben und Werk. Arbeiten von Ettore Sottsass“.⁴¹⁴ Gemeinsam von Burkhardt und Sottsass konzipiert, war sie die erste Ausstellung, die das Werk des italienischen Designers in der Bundesrepublik präsentierte. Auch diese Ausstellung nutzte der IDZ-Leiter zur Kritik am bestehenden Designverständnis mit dem Hinweis, „daß überall der Versuch gemacht wird, isolierte Bedürfnisse durch isolierte Gegenstände und Instrumente zu befriedigen, daß aber dabei völlig übersehen wird, daß der Mensch als sich entfaltendes Wesen sich nicht nach einem inneren Plan entwickelt, sondern daß seine Entwicklung in ganz entscheidendem Maße abhängig ist vom Umgang mit der ihn umgebenden Objektwelt.“⁴¹⁵

Dementsprechend stellte Burkhardt die Arbeiten des italienischen Designers als vorbildhaftes Beispiel für eine Designhaltung vor, „in deren Mitte das Interesse an der menschlichen Entwicklung steht und nicht technizistische Teilfunktionen das scheinbar Ganze ausmachen.“⁴¹⁶ Die Betonung der „Menschenwürde“ führe Sottsass zu einer Vorliebe für die Wiederbelebung von Mythen und Symbolen, die er in die Objekte einbeziehe. Die Formen, die er suche, vermittelten Bedeutungen, die mit semantischen Analysen nicht ohne weiteres erfaßbar seien.⁴¹⁷ War Burkhardt noch darum bemüht, Sottsass' Arbeit dem deutschen Publikum zu vermitteln, indem er erklärte, dieser habe die üblichen Design-Kriterien erheblich erweitert,⁴¹⁸ bot Alessandro Mendini ein deutlich schwerer nachvollziehbares Gedankengebäude an:

„Schematisierend könnte man sagen, daß die `Meta-Technik` von Sottsass über einige Konstanten verfügt, über einige Elemente, die jeder Arbeit inhärent sind: Schicksal + Meditation + Zeichen + Variation + Natur + Ironie bestimmen die syntaktischen und semantischen Grundformen seines Werkes.“⁴¹⁹

Wie befremdet diese avantgardistischen Ideen aus Italien aufgenommen wurden, verdeutlicht eine vernichtende Kritik von Gisela Brackert in der *form*:

„Indem man Sottsass als *Modell* eines Designers vorführt, wird der oft mühsame und wenig glanzvolle, im besten Falle redliche Kompromiß, den das Industrial Design in der Praxis darstellt, unausgesprochen, aber nachhaltig diskriminiert. Überhaupt ist die Diskrepanz zwischen der Information, die über die Objekte gegeben wird, und den Philosophien, die Sottsass und die Autoren des Kataloges (allen voran Mendini) darum ranken, recht kraß.“⁴²⁰

Diese ablehnende Haltung bewertete Borngräber im Nachhinein als ein eindeutiges Indiz dafür, daß in der Bundesrepublik bis in die achtziger Jahre hinein individuelle Designerpersönlichkeiten nicht gefragt gewesen seien. Vor allem aber reflektieren sie seiner Meinung nach „die eisige Kälte deutscher Designkultur zwischen Verständnislosigkeit und Besserwisseri, die in der trivialisierten Vermittlung einzelner, vom sozialen Umfeld losgelöster Designtheorien der zwanziger Jahre ihre Aufgabe sah.“⁴²¹

Ein weiterer Themenbereich, dem sich das IDZ in den siebziger Jahren widmete, ist für die Designentwicklung in der Bundesrepublik von Bedeutung. Es näherte sich tabuisierten Themen wie

⁴¹⁴ IDZ Berlin (Hrsg.): Kontinuität von Leben und Werk. Arbeiten 1955-1975 von Ettore Sottsass (Design: Materialien und Dokumente). Berlin 1976.

⁴¹⁵ Burkhardt, François: Design und Lebenskonzeption am Beispiel von Ettore Sottsass. In: Ebenda, S. 3.

⁴¹⁶ Ebenda.

⁴¹⁷ Ebenda, S. 4-5.

⁴¹⁸ Ebenda, S. 7.

⁴¹⁹ Mendini, Alessandro: Zur Arbeitstechnik von Ettore Sottsass. In: Ebenda, S. 14.

⁴²⁰ Brackert, Gisela: Wanderer zwischen den Welten ... Mythos Ettore Sottsass jr. Eine kritische Betrachtung zur „Entmythologisierung des Designer“. In: *form* (Opladen), Nr. 74, III - 1976 - S. 17. [Hervorhebung im Original]

⁴²¹ Borngräber (1988), S. 36.

individuellen Geschmacksbewertungen an, etwa in der 1972 veranstalteten IDZ-Ausstellung „Mode – das inszenierte Leben“.⁴²² Die Idee zu dieser Ausstellung lieferte Bazon Brock mit seiner Theorie des „Sozio-Design“, bei der er das Verhältnis von „Stil“ und „Sozialverhalten“ ins Zentrum des Interesses rückte. Mit dieser Ausstellung sollte gezeigt werden, daß sich ein erweiterter Designbegriff nicht nur auf das herkömmliche Industrie-Design beziehen lasse, sondern daß alle Gegenstände immer Teil eines sozialen Handlungsfeldes darstellen und somit zwischenmenschliche Beziehungen und Beziehungen zu den Gegenständen ausdrücken. Zur Verdeutlichung dieser „sozialen Funktionen“ wählten die Ausstellungsmacher die Themen „Kleidung“, „Gebrauchsgegenstände“ und „Wohnungseinrichtung“⁴²³ und bauten größere Handlungsfelder wie „Arbeitsplätze“ oder „Wohnzimmer“ nach, um sie auf ihre soziale Bedürfniserfüllung hin untersuchen zu können. So waren die realen Lebensbedingungen dreier Berliner Familien mit unterschiedlichem sozialen Status – Arbeiter, Redakteur und Unternehmer – als „Lernenvironment“ zu sehen. Dabei wurde das Augenmerk des Ausstellungsbesuchers auf emotionale und soziale Steuerungsmechanismen gelenkt, die deutlich unabhängig von den bis dato beschworenen Kategorien des „Guten Geschmacks“ oder der „Guten Form“ angesiedelt waren. Bazon Brock im Ausstellungskatalog:

„Die mit kaum einer anderen Bestimmung als der, verkaufbar zu sein, ausgerüsteten Güter werden durch den Kauf Bestandteil unserer Lebensumgebung; als solche aber werden sie für uns bedeutungsvoll, denn sie bestimmen unsere Verhaltensweisen [...]. Wir machen die Güter zu etwas, was sie nicht sind: indem wir Erinnerungen an sie binden, indem wir ihnen Gebrauchsspuren einprägen, deren umstandslose Identifizierung uns den problemlosen Umgang mit den Gegenständen ermöglicht. Die Gegenstände werden vertraut, an ihnen manifestieren sich unsere Gewohnheiten, die das Bestehen des Tagesablaufes erleichtern.“⁴²⁴

Diese Zielrichtung verfolgte das IDZ weiter mit der 1974 gezeigten Ausstellung „Kitsch – der manipulierte Geschmack“⁴²⁵ und dem 1982 ausgeschriebenem Forum-Wettbewerb „Gestaltung zwischen `good design` und Kitsch“.⁴²⁶ Vor allem dieser Wettbewerb stellt eine Synthese der vorangegangenen Bemühungen dar. Gefunden werden sollte, so Burkhardt,

„eine `Zwischenebene` [...] zwischen den `hochkulturellen` Ansprüchen einer Elite und einer massenhaften Verbreitung trivialer Produkte, die seriell produziert und von einem Großteil der Bevölkerung akzeptiert werden.“⁴²⁷

Der Wettbewerb dokumentierte also zum einen die Arbeit der siebziger Jahre, die zu der Erkenntnis geführt hatte, daß trotz großer propagandistischer Anstrengungen der Marktanteil der „Guten Form“ immer sehr gering geblieben und in einigen Bereichen sogar überhaupt nicht vertreten sei. Andererseits erkannte man, daß sich eine neue Zeit ankündige, in der man sich zusehends von „monokulturellen Konzepten“ verabschiedete:

„Wir müssen Abschied nehmen von der Vorstellung, daß Architektur und Design die Gesellschaft formen. Vielmehr sollten die gesellschaftlichen Gegebenheiten wie auch die Umweltbedingungen und damit die

⁴²² IDZ (Hrsg.): Mode – Das inszenierte Leben. Kleidung und Wohnung als Lernenvironment. (Kat.), Berlin o.J. [1972].

⁴²³ Brock hatte bereits 1967 dieses Thema aufgeworfen, als er in Hannover anlässlich des Jahrestags des BDA auf der Bühne der Stadthalle die Wohnung des Redakteurs Werner Kließ aufbauen ließ.

⁴²⁴ Brock, Bazon: Mode – ein Lernenvironment zum Problem der Lebensinszenierung und Lebensorganisation. Dazu ein Vorschlag zur Anwendung der Aussagen des Sozio-Design. In: IDZ (Hrsg.): Mode – Das inszenierte Leben [1972], S. 16.

⁴²⁵ Roters, Eberhard (Hrsg.): Kitsch – der manipulierte Geschmack. (Kat.) Hamburg 1974.

⁴²⁶ IDZ Berlin (Hrsg.): Gestaltung zwischen „good design“ und Kitsch. Dokumentation zur Ausschreibung und Ausstellung des IDZ Berlin. Berlin 1983.

⁴²⁷ Burkhardt: Einleitung. In: Ebenda, S. 5.

Wünsche der Bevölkerung ernst genommen werden. Wir müssen akzeptieren, daß die `gute Form´ zur annähernden Befriedigung der Wünsche und Bedürfnisse längst nicht mehr ausreicht. [...] Konzentrieren wir uns auf Produkte, die mehr Identifikation zulassen, unsere Sinne stärker ansprechen, die eine allseitige Entfaltung unserer Persönlichkeit ermöglichen.“⁴²⁸

In der Tat können diese Veranstaltungen aus heutiger Sicht als Indiz dafür gewertet werden, daß das Erbe des Funktionalismus nicht nur deutlich in Frage gestellt, sondern auch überwunden wurde.

Festzuhalten bleibt, daß obwohl wirtschaftliche Interessen das IDZ initiiert hatten, es sich schnell von der Industrie abgrenzte. Wie die Gegenausstellungen zum Bundespreis „Gute Form“ exemplarisch verdeutlichten, wandte sich das IDZ sogar entschieden gegen das offizielle, stark autoritär geprägte Designverständnis, das sich auf die Förderung von Konsum- und Investitionsgütern konzentrierte. Das Berliner Design Zentrum leistete „Aufklärungsarbeit“, indem es die Meinung und Kreativität des Einzelnen unterstützte. Zur individuellen Meinungsbildung stellte es möglichst unterschiedliche Beiträge zur Diskussion und strebte so eine direkte Auseinandersetzung aller von „Umweltgestaltung“ Betroffenen an. Inhaltlich bezog sich das IDZ mit seiner Forderung nach einer „humanen Umweltgestaltung“ auf die Idee eines erweiterten Designverständnisses, die sich mehr und mehr von der Gestaltung eines einzelnen, industriell gefertigten Produktes abwandte. Burkhardt trieb diese Bemühungen weiter voran, indem er nicht nur auf die hinlänglich bekannten psychosozialen, sondern vor allem auf die immer dringlicher werdenden ökologischen Aspekte abhob. Dementsprechend regte das IDZ auf praktischer Ebene die Gestaltung umweltverträglicher Gegenstände an und stellte allgemeingebräuchliche, jedoch offiziell ignorierte Methoden wie „Ad-hoc“-oder „Do-it-yourself-Design“ vor. Aber auch auf theoretischer Ebene forderte es ein Nachdenken über Umweltprobleme, indem es Anregungen aus der subkulturellen Szene präsentierte und ein Forum für vergleichsweise radikale Positionen bot: Es gab denjenigen Protagonisten Raum, die sich nicht mehr allein um die Reduktion der äußeren Form, sondern um Material- und Energievermeidung bemühten und darüber hinaus eine Integration des Handwerklichen in der Produktion einforderten. Ebenfalls getragen von der Idee eines erweiterten Designverständnisses, bemühte es sich aber auch um eine stärkere Zusammenarbeit mit dem Architekturbereich sowie um die differenzierte Neubewertung des eigenen funktionalen Erbes und stellte mit den amerikanischen Protagonisten eine neue Architekturauffassung jenseits funktionaler Dogmen vor. Parallel dazu richtete das IDZ den Blick auf das europäische Ausland, vor allem auf Italien und seine richtungsweisenden Entwicklungen. Aber auch progressive Tendenzen im eigenen Land wurden aufgegriffen und tatkräftig unterstützt. So konnte Brock die Theorie des „Sozio-Design“ in den Räumen des IDZ inszenieren und der Öffentlichkeit als „Lernenvironment“ vor Augen führen.

Damit ist die IDZ-Arbeit im doppelten Sinne als „alternativ“ zu beschreiben. Auf der einen Seite präsentierte es Ideen der Alternativkultur und bot ökologisch verträgliche Alternativen an. Auf der anderen Seite stellte es gegensätzliche Gestaltungsauffassungen alternativ gegenüber, etwa das funktionale Erbe der Vor- und Nachkriegszeit. Vor allem aber konfrontierte es das traditionelle Gestaltungsverständnis mit neuen avantgardistischen Ideen, die auf eine immer stärkere Erweiterung überkommener Dogmen hinarbeiteten und diese schließlich überwandten. So kennzeichnet die Arbeit des IDZ vor allem in den siebziger Jahren ein prozeßhaftes Bemühen, das die Ansätze eines erweiterten Designverständnisses weiter forcierte und durch neue, radikalere Aspekte ergänzte. Diese Intentionen wurden vom deutschen Publikum zwar nicht immer geteilt, regten jedoch zu Diskussionen und Auseinandersetzungen an. Dabei machte das IDZ besonders auf die vielfältigen und unter-

⁴²⁸ Ausschreibungstext Forum-Wettbewerb Gestaltung zwischen „good design“ und Kitsch. In: Ebenda, S. 6.

schiedlichen Ebenen der Gestaltung zwischen den Extrempolen „Gute Form“ oder „Kitsch“ aufmerksam, mit dem Ziel, eine monokulturelle Designauffassung endgültig zu überwinden.

5.3. Praxis der Umweltgestaltung

Angesichts der offiziellen Designpolitik und der fragwürdigen Annahme einer Meßbarkeit von „guter“ Gestaltung, wie sie vom Bundespreis „Gute Form“ propagiert wurde, wuchs das Unbehagen der jüngeren Designer. Sie schlossen sich in Privatinitiativen zusammen, um losgelöst von gestalterischen Vorgaben oder institutionellen Einbindungen eigene Wege zu suchen. Exemplarisch für diese Entwicklung werden im folgenden die Design-Initiative DES-IN um Jochen Gros und die Gruppe DREISTÄDTER vorgestellt.

5.3.1. Neue Sinnlichkeit fürs Industrie-Design: DES-IN

Jochen Gros gründete 1974 zusammen mit den Studierenden Philine Bracht, Bernd Brockhausen, Irmtraud Hagmann, Michael Kurz, Lothar Müller und Michael Walz an der HfG Offenbach die Design-Initiative DES-IN.⁴²⁹ Mit wechselnden Mitgliedern und in unterschiedlicher Größe existierte diese Designer-Gruppe bis 1980. Sie widmete sich der Wiederverwertung gebrauchter Materialien und setzte sich für selbstbestimmte Lebens- und Arbeitsformen ein. Darüber hinaus bemühte sie sich um einen Transfer zwischen theoretischen Ausführungen und gestalterischer Praxis.

Bislang wurde DES-IN schlagwortartig der sogenannten Öko- oder Alternativ-Bewegung zugerechnet, wobei hauptsächlich ihre Recycling-Produkte und ihre alternativen Produktionsmethoden, wie sie die Gruppe anlässlich der erwähnten IDZ-Ausstellung „Neues Gewerbe und Industrie“ vorgestellt hatte, im Blickfeld standen. Bürdek charakterisierte die Arbeitsgruppe dadurch, daß sie zu Beginn der siebziger Jahre den Versuch unternommen habe, durch Recycling neue Produkte zu entwerfen, zu produzieren und zu vertreiben.⁴³⁰ Diesem Ansatz bescheinigte man wenig Innovationsreichtum für die bundesdeutsche Designentwicklung. So vermerkten Lindinger und Huchthausen 1978 mit Blick auf DES-IN skeptisch, von einem „alternativen Design“ aus Abfallprodukten sei wenig Entlastung zu erwarten.⁴³¹ Friemert wiederum wandte sich gegen das Lebensmodell der Produktionskommunen, mit denen selbstgestaltete Waren propagiert würden, womit er unausgesprochen auf DES-IN anspielte. Er bemängelte einen „furchtbaren Dilettantismus“, der verzweifelt versuche, „seine Legitimation aus dem Spaß zu ziehen, der angeblich bei der Produktion gewonnen würde.“ Diese seiner Meinung nach „anti-industrialistische und wissenschaftliche Erkenntnis negierende Konzeption“ kritisierte er als reaktionär.⁴³² Auch Meurer und Vinçon verurteilten alternative Designversuche als gestalterischen Eskapismus. Es sei „ein Märchen, daß alternative Experimente oder subkultureller Protest sich per se gegen die Subordination unter industrielle Vermarktung richtet.“⁴³³ Dagegen bewertete Selle die

⁴²⁹ Vgl. Liste der ausgewählten Beiträge. Produkt und Umwelt. Öffentliche Ausschreibung 1974 zum 2. Forum des IDZ Berlin. In: IDZ: Produkt und Umwelt (1974), S. 11. – Nach dem IDZ-Wettbewerb stieg die Mitgliederzahl auf 12. In der Hochphase bestand die Gruppe aus 13 Mitgliedern.

⁴³⁰ Bürdek (1991), S. 348.

⁴³¹ Lindinger / Huchthausen (1978), S. 33.

⁴³² Friemert (1983), S. 33.

⁴³³ Meurer / Vinçon (1983), S. 200.

Gruppe etwas positiver als Ausdruck öko-ästhetischer Kreativität, mit der versucht worden sei, aus Industrieabfällen brauchbare Dinge zu machen. Er verstand DES-IN als „leise Praxis des Protests“ und bescheinigte ihr „ein Schattendasein in den Nischen der Industriegesellschaft“. Bei allem Wohlwollen schloß er sich aber doch der vorherrschend ablehnenden Haltung an. Auch wenn vom Sofa aus alten Autoreifen oder von den Teekisten-Möbeln eine zeichenhaft-stille Wirkung ausgegangen sei, habe DES-IN doch letztlich keine Alternative fürs Ganze bieten können.⁴³⁴ Diese Einschätzung teilte auch Gronert, wenn er konstatierte, DES-IN habe ökologisches Design für die alternative Szene entworfen und sei schließlich mit deren Verschwinden untergegangen.⁴³⁵ Erst Ende der achtziger Jahre war kurzfristig eine positive Annäherung zu beobachten. Allerdings spielten dabei die designtheoretischen Positionen der Gruppe keine Rolle. Vielmehr kam Borngräber, der die Arbeit von DES-IN bis zum Linzer „Forum Design“ im Sommer 1980 verfolgte, zu dem Schluß, die Design-Initiative habe einen Beitrag zur Entwicklung des postmodernen Designverständnisses geleistet. Schließlich seien das „Schrott-Design“ und die „Recycling-Ideen“ von DES-IN auch in den achtziger Jahren noch von Bedeutung gewesen.⁴³⁶

Berücksichtigt man, daß die Umweltkrise in den siebziger Jahren insgesamt ein zunehmendes ökologisches Bewußtsein geschaffen hat,⁴³⁷ zeigt sich entgegen der nahezu einhelligen Forschungsmeinung, daß die Arbeit von DES-IN weit über umweltfreundliche Recycling-Produkte und „alternative“ Produktionsweisen hinaus wirkte. Die Offenbacher Gruppe reagierte zwar sehr früh und konkret auf die ökologischen Probleme, ging aber deutlich über ein „Schrott-Design“ oder „Recycling-Design“ hinaus, denn sie entwickelte designtheoretische Positionen, die als zukunftsorientierte Weiterentwicklung bundesdeutscher Designtheorie anzusehen sind.

Auch wenn DES-IN wichtige Impulse in die IDZ-Arbeit einbrachte, darf die Gruppe dennoch nicht nur in diesem Kontext gesehen werden. Zwar war die IDZ-Ausschreibung „Produkt und Umwelt“ der Anlaß für die offizielle Gründung, doch tatsächlich bestand die Gruppe schon einige Monate, seit sich im Rahmen eines Seminars an der HfG Offenbach zu Dennis Meadows Studie „Die Grenzen des Wachstums“ eine freiwillige Arbeitsgruppe gebildet hatte.⁴³⁸ Den eigentlichen Motivationsgrund zum Zusammenschluß stellte also die „Meadows-Studie“ dar, mit der sich die Mitglieder der sogenannten AG1 intensiver auseinandersetzen wollten. Hier hatte Meadows im Auftrag des „Club of Rome“ wissenschaftlich untermauert, daß ein katastrophaler Zusammenbruch bevorstehe,

⁴³⁴ Selle (1987), S. 281-282.

⁴³⁵ Gronert, Siegfried: Re: Die neue Geschichte der alten Materialien. In: Langenmaier (1994), S. 60.

⁴³⁶ Borngräber, Christian: Rezeptionsästhetik der beweglichen Güter. In: Borngräber (1989), S. 61-63.

⁴³⁷ Im Design setzte sich ein ökologisches Bewußtsein allerdings sehr langsam durch. Lucius Burckhardt stellte beispielsweise 1977 anlässlich einer Umfrage zum Bundespreis „Gute Form '77“ acht Kriterien auf, wobei er forderte, ein Produkt müsse auch nach ökologischen Gesichtspunkten befragt werden; vgl. Burckhardt, Lucius: Der seine Bedürfnisse konsumierend befriedigende Mensch zerstört sein Environment und das seiner Mitmenschen. In: *werk-archithese* (Niederteufen), Jg. 64, 1977, Nr. 4, S. 6. – Erst in den achtziger Jahren wurden Überlegungen zu einem „ökologischen Funktionalismus“ angestellt; vgl. Möller, Evelyn: Design-Philosophie der achtziger Jahre (2). In: *form* (Opladen), Nr. 98, 1982, S. 6-10; dies.: *Unternehmen pro Umwelt. Ansätze ganzheitlichen Denkens in Politik, Wirtschaft, Architektur, Produktentwicklung und Design*. München 1989, S. 117.

⁴³⁸ Vgl. Gros, Jochen: Design-Alternativen. In: Burckhardt, François: *Design-Manifeste. Eine Auswahl aus der Zeit zwischen 1850-1997*. Zusammenge stellt von François Burckhardt – HfG Saar WS 1997/98, S. 239.

falls die „Grenzen des Wachstums“ auch weiterhin mißachtet würden. Er hatte drastisch vor Augen geführt, daß natürliche Ressourcen nur noch begrenzt zur Verfügung stehen und daher für eine freiwillige Konsum- und Wachstumsbeschränkung plädiert.⁴³⁹ Diesen Überlegungen entsprechend legte DES-IN großen Wert auf umweltfreundliche Materialien und Produktionsweisen im Industrie-Design:

„Wir werden objektiv ärmer an Rohstoffen, die wir zudem unter immer mehr Menschen aufteilen müssen, und unsere Umwelt unterliegt einem objektiven Zerstörungsprozeß durch immer mehr Industrie und Konsumabfälle. Dieser materielle Wandel des Seins muß auch Auswirkungen haben auf unser bewußtes Sein, auf unser Bewußtsein bzw. auf unsere Symbolsysteme, in denen wir denken und fühlen, d.h. natürlich auch auf unsere präsentativen Begriffe, auch auf Industriedesign.“⁴⁴⁰

Ziel von DES-IN war es, mit konkreten Entwürfen auf diese ökologisch problematischen Entwicklungen zu reagieren, indem sie neue umweltorientierte Leitbilder für das Industrie-Design aufstellte. Die IDZ-Ausschreibung „Produkt und Umwelt“ kam inhaltlich den aufgeworfenen Fragestellungen entgegen und motivierte die offizielle Gründung. Entsprechend griff die Gruppe die Fragestellungen des IDZ-Wettbewerbs bereitwillig auf, um ihre eigenen Überlegungen öffentlich vorzustellen und voranzutreiben.

Als Wettbewerbsbeitrag reichte DES-IN einen 31-seitigen Text unter dem Titel „des-in. Ein neues Ornament?“ sowie fünf Produktbeispiele ein.⁴⁴¹ Die Jury nahm diesen Beitrag zwiespältig auf, indem sie einerseits die designtheoretischen Ausführungen und den Versuch positiv bewertete, von einem theoretischen Konzept zu einer gestalterischen Umsetzung zu gelangen. Andererseits war sie bezüglich der vorgestellten Recycling-Produkte geteilter Meinung. Zwar lobte sie die Einfachheit der Konstruktionen, stellte aber die ornamentalen Verzierungen in Frage.⁴⁴²

In ihrem theoretischen Beitrag bemühte sich DES-IN um eine Erneuerung des Designverständnisses und forderte ein radikales Umdenken. Um die Überlebenschancen der Menschheit zu gewährleisten, sei das Konsum- und Werteverhalten vollkommen umzustellen. Auch empfand es die Gruppe als dringend notwendig, sich an den Bedürfnissen nach mehr Sinnlichkeit und Emotionalität zu orientieren. In Anlehnung an Gros' Theorie eines „dialektischen Funktionalismus“ machte sie auf symbolische Funktionen und auf eine psychische Ebene aufmerksam, die durch verbale und non-verbale Symbole geprägt werde. Darüber hinaus integrierte die Gruppe Gros' Theorie eines „Erweiterten Funktionalismus“, die er im März 1973 an der HfBK Braunschweig eingereicht hatte. Hier hatte Gros praktische, symbolische und ästhetische Funktionen vorgestellt und betont:

„Erforderlich erscheint [...] eine intensive Analyse ästhetischer und symbolischer Relationen zwischen Designobjekt und Benutzer, denn die soziopsychologische Komponente der Gestaltungsarbeit wird vor allem vermittelt durch nicht-praktische, durch zeichenhafte Funktionen.“⁴⁴³

⁴³⁹ Meadows et al. (1972).

⁴⁴⁰ Hochschule für Gestaltung Offenbach Arbeitsgruppe: des-in – ein neues Ornament? Weniger Konsum durch mehr Sinnlichkeit – Produkte als Leitbilder zur Umweltfreundlichkeit. In: IDZ: Produkt und Umwelt (1974), S. 63.

⁴⁴¹ Ebenda.

⁴⁴² Vgl. Liste der ausgewählten Beiträge zu „Produkt und Umwelt. Öffentliche Ausschreibung 1974 zum 2. Forum des IDZ Berlin“. In: IDZ: Produkt und Umwelt (1974), S. 11. – Die Jury wurde von Herbert Lindinger geleitet und bestand aus François Burkhardt (IDZ-Leiter), Ulrich Conrads (*Bauwelt*), Peter Dreitzel (Soziologe), Eberhard Fuchs (AEG Telefonen), Herbert Gross (Publizist) und Alfred Lorenzer (Sozialpsychologe); vgl. Öffentliche Ausschreibung (1974), S. 3; IDZ Jahresbericht '74 (1975), S. 18.

⁴⁴³ Gros, Jochen: Erweiterter Funktionalismus und „Empirische Ästhetik“ (Gestaltung und Konsumtion der Umwelt. Über die unterschiedliche Bedeutung der praktischen, symbolischen und ästhetischen Funktionen unter besonderer Berücksichtigung des Industrie-Design). Diplom-Arbeit an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste, Abteilung für Experimentelle Umweltgestaltung, Fachrichtung Industrie-Design. Braunschweig [März] 1973, S. 7-8.

Eine detaillierte Analyse zeichenhafter Funktionen – bezogen auf deren Wirkung auf den Betrachter – sollte von den Designern gezielt eingesetzt werden können, um nicht-materielle Bedürfnisse befriedigen zu können. Er plädierte also dafür, den Funktionalismus, der sich seiner Meinung nach ausschließlich auf praktische Funktionen konzentriert hatte, durch emotional-sinnliche Aspekte zu erweitern.⁴⁴⁴ Entsprechend schlug DES-IN vor, „weniger Konsum und damit weniger Wachstum und Verschwendung beispielsweise durch mehr Emotionalität und Sinnlichkeit zu kompensieren.“⁴⁴⁵

Damit entsprach DES-IN zwar der zeitgenössischen Hinwendung zur „Soft-Line“, doch erschöpften sich ihre Ausführungen keinesfalls in einem modischen Sinn. Vielmehr zielte die Gruppe auf eine designtheoretische Erneuerung ab, denn DES-IN propagierte für das Industrie-Design eine „Neue Ornamentik“.⁴⁴⁶ Dabei solle jedoch nicht „auf das heruntergewirtschaftete Ornament in seiner historischen Form“ zurückgegriffen werden. Ebenso wie sich die alte Ornamentik in Auseinandersetzung mit der Natur entwickelt habe, müsse nun die „Neue Ornamentik“ in Form eines typografischen Ornaments geschaffen werden. Schließlich sei es früher die Auseinandersetzung mit der Natur gewesen, die zu Blattranken- und Blümchenornament geführt habe. Heutzutage käme der Sprache die entsprechende Schlüsselrolle zu. Demzufolge könne das „Buchstabenornament“ die Leerstellen des alten Ornaments ausfüllen und Anhaltspunkte für eine emotionale Besetzungen bieten.⁴⁴⁷ Mit diesen Forderungen entsprach DES-IN den Überlegungen zu einer „Neuen Ornamentik“, wie sie bereits anlässlich der Züricher Ausstellung vorgetragen worden waren. Sie ging jedoch darüber hinaus, indem sie für den Designbereich konkrete Entwürfe vorstellte und neue ästhetische Leitbilder entwickelte.

Anhand der eingereichten Produktbeispiele stellte DES-IN ihre Thesen nach mehr Sinnlichkeit und einem neuen Buchstaben-Ornament dreidimensional zur Disposition. Mit ihren praktischen Wettbewerbsbeiträgen fragte die Gruppe, „ob sich die Forderung nach mehr Sinnlichkeit auch im Industriedesign durch das Gestaltungsmittel Buchstabenornament realisieren lässt.“⁴⁴⁸

Ein Metallkoffer (Abb. 42), auf dessen spiegelnder Oberfläche der Schriftzug „des-in produkt 1974“ eingepägt ist, sollte durch das wiederverwertbare Material auf den Recyclingvorgang hinweisen und Umweltfreundlichkeit verdeutlichen. In diesem Sinne verstand DES-IN die einfache Konstruktion als Ausdruck von Reparaturfreundlichkeit bzw. Langzeitkonsum. Das Produkt zeichne sich durch Stabilität aus, die durch das plastische Buchstabenornament zusätzlich verstärkt werde.

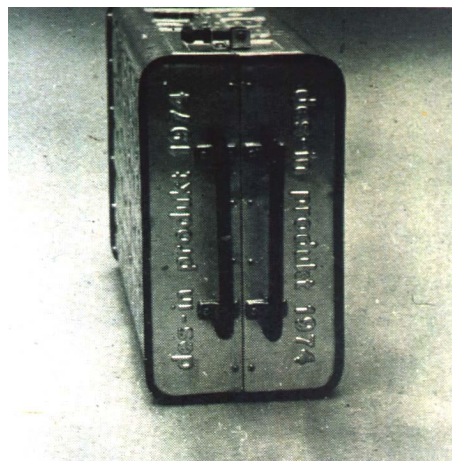


Abbildung 42: DES-IN: „Koffer“, 1974

⁴⁴⁴ Vgl. des-in – ein neues Ornament? In: IDZ: Produkt und Umwelt (1974), S. 60-61.

⁴⁴⁵ Ebenda, S. 74.

⁴⁴⁶ In einer etwas veränderten Fassung wurde der Wettbewerbsbeitrag von DES-IN auch in der Zeitschrift *form* vorgestellt. Hier wurde zum Thema „Neues Ornament“ zusätzlich vermerkt, das Ornament müsse als Ausdruck von Komplexität verstanden werden. Als neue Realisationsform von Komplexität müsse das neue Ornament mindestens zwei Kriterien standhalten, die auch für das alte Ornament gegolten hätten: „1. Ornamente beziehen sich auf einen, wenn nicht auf den Kernpunkt der jeweils historischen gesellschaftlichen Entwicklung und: 2. Ornamente werden nicht von einem Designer erfunden oder entworfen, sie entwickeln sich an vielen Stellen des gesellschaftlichen Prozesses zugleich.“ Vgl.: „Produkt und Umwelt“. Eine IDZ-Ausschreibung zu der aktuellen Frage, „Wie müssen Produkte heute geplant und gestaltet sein“. In: *form* (Opladen), Nr. 68 - IV - 1974, S. 8.

⁴⁴⁷ des-in – ein neues Ornament? In: IDZ: Produkt und Umwelt (1974), S. 67-68.

⁴⁴⁸ Ebenda, S. 67-69.

Das Ornament des eingepprägten Schriftzugs begründete DES-IN also mit funktional-konstruktiven Überlegungen. Darüber hinaus wies die Design-Initiative darauf hin, daß der ständige Gebrauch des Metalls eine eigenständige Ästhetik entstehen ließe, bei der „Beulen [...] den Reiz verwaschener Jeans erzeugen.“ Damit verabschiedete sich DES-IN von der Materialvollkommenheit funktionaler Produkte, die sich durch eine zeitlose, ästhetische wie materielle Langlebigkeit ausgezeichnet hatten. Stattdessen präsentierte die Design-Initiative das Altern und den Verschleiß, die „Patina“, als neues ästhetisches Moment. Nicht das Objekt an sich erfüllte also eine ästhetische Funktion, sondern dessen Nutzung. Die Spuren menschlicher Aktivitäten lassen den Gebrauchsgegenstand zum Ausdruck menschlicher Geschichte und Handlungen werden. Als Materialisation der persönlichen Beziehung zum Objekt legen sie Zeugnis der eigenen Identität und der einmaligen Existenz ab. Dementsprechend sollte der Metallkoffer neben konstruktiv-funktionalen besonders emotionale Belange erfüllen, er sollte Spaß machen – möglichst lange.⁴⁴⁹

Diesen Überzeugungen folgt auch das „Radio“ (Abb. 43), bei dem die Gruppe ebenfalls sinnliche und umweltfreundliche Aspekte betonte. Programmatisch verwendete DES-IN einfaches Blech, das damals im Industrie-Design als „unfein“ galt. Damit wies die Gruppe darauf hin, daß bei der Produktion von Industrieprodukten und insbesondere bei elektronischen Geräten auf den Einsatz von Kunststoff verzichtet werden kann und einfache, besser recyclingfähige Materialien eingesetzt werden können.⁴⁵⁰ In ihrem Erläuterungsbericht räumte die Gruppe zwar ein, daß die tatsächliche Materialersparnis vernachlässigbar sei, doch könne der Einsatz dieses Materials einen Denkanstoß bewirken.

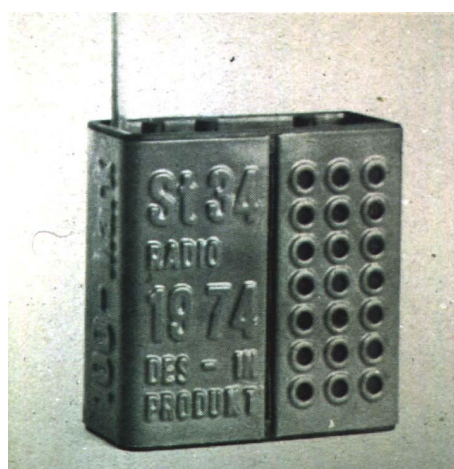


Abbildung 43: DES-IN: „Radio“, 1974

Unter diesen Gesichtspunkten muß auch das „Buchstaben-Ornament“ verstanden werden. Auf der Oberfläche des Radios ist der Schriftzug „St 34 / Radio / 1974 / DES-IN / PRODUKT“ eingepprägt, der die „Neue Ornamentik“ vorführte. DES-IN setzte die Begriffe „Radio“ und „Produkt“ als verbale Signifikanten auf den bezeichneten Gegenstand. Darüber hinaus benennt der Schriftzug explizit die Produktinformationen des verwendeten umweltfreundlichen Materials „St 34“. Jahreszahl und Gruppenname wiederum stellen nicht nur ein typografisches Ornament, sondern auch eine Art „industrielle Signatur“ dar.

Als Weiterentwicklung dieses „Buchstabenornaments“ sollte die farbig gefaßte Metallampe (Abb. 44) als „Argument für umweltfreundlichen und sparsamen Konsum“ stehen. Die Lampe trägt die Prägung „des-in produkt blendfrei durch kopfverspiegelte birne / max 60 W“. Ähnlich wie bei der Materialbezeichnung des Radios gibt der eingepprägte Text praktische Informationen über das Produkt, etwa zur Beschaffenheit und Wattzahl der Glühlampe. Besonders hervorzuheben ist die Ausführung des Ornaments. Der Betrachter nimmt die Prägung auf der Innenseite als typografisches Ornament im

⁴⁴⁹ Ebenda, S. 69.

⁴⁵⁰ Diese Ideen fanden – wenn auch mit zwanzigjähriger Verspätung – ihren Niederschlag im Industrie-Design. Die Firma „Loewe Opta“ konzipierte in Zusammenarbeit mit dem Berliner Institut für Zukunftsstudien ein Fernsehgerät mit einem Gehäuse aus Stahlblech, das ohne aufwendiges Zerlegen und Sortieren in der Stahlschmelze recycelt werden kann. 1995 wurde dieses Gerät mit der Bezeichnung „CS1“ (Ceramic Steel) auf der Funkausstellung präsentiert und ging ab 1996 in Serie. Der Preis im Handel betrug 3.500 DM; vgl. Edelman, Thomas: Feines Blech. In: design report (Hamburg), Nr. 10, 1995, S. 40-41.

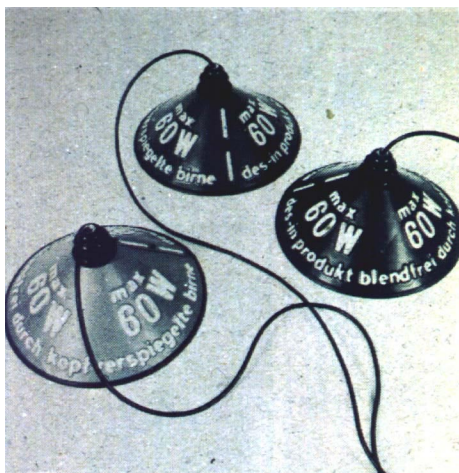


Abbildung 44: DES-IN: „Lampe“, 1974

Spanplatten. Das typografische Ornament ergänzte auch hier die Funktionalität des Produktes mit der Absicht, mehr Sinnlichkeit, aber auch einen höheren Gebrauchsnutzen für den Benutzer zu erzeugen. Vor allem wollte DES-IN verdeutlichen, daß billige Materialien über eine eigenständige Ästhetik verfügen können. Damit sollte ein Umdenken eingeleitet werden, das Rohstoffe und Energie, aber auch viele neue technische Erfindungen einsparen hilft.⁴⁵¹

Bei allen Beispielen steht das typografische Ornament in einem direkten Kongruenzverhältnis zum Gegenstand. Der Schriftzug auf der Gestaltoberfläche verbalisiert die non-verbale Eigenschaften des Produktes. Die eingeprägte Materialbezeichnung „St 34“ stellt das sprachliche Äquivalent zum verwendeten Material dar, die Beschriftung der Lampe kann als schriftliches Pendant zur „kopfverspiegelten Birne mit 60 Watt“ verstanden werden. Auch die Maßangaben auf den Regalbrettern entsprechen den tatsächlichen Maßen. Das Buchstabenornament steht also nicht bloß als äußerliche Dekoration, sondern inhaltlich motiviert für ein neues Ornamentverständnis ein: Als Sprachbild gibt das Buchstabenornament eine Inhaltlichkeit wieder, die als zeichenhaftes Pendant zum tatsächlich greifbaren Gegenstand zu gelten hat.

Allerdings befanden sich die vorgestellten Gegenstände, mit denen die Gruppe ihre These von einem „Neuen Ornament“ praktisch in die Tat umsetzen wollte, noch in einem experimentellen Stadium. Der Inhalt des Schriftzuges tritt hinter dem Ornamentcharakter zurück. Das „typografische Ornament“ sollte eine emotionale und sinnliche Besetzung der Produkte verdeutlichen, die über eine rein praktische Funktionserfüllung hinausgeht. Für den Wettbewerb sollte die Ästhetik des typografischen Ornaments sozusagen als Arbeitsthese visualisiert werden. Gleichzeitig wurde das Produkt aber auch zum Werbeträger für die Ideen der Design-Initiative.

Dieser Werbecharakter entspricht den Beobachtungen von DES-IN, mit denen sie ihre „typografische Ornamentik“ legitimierte. Ähnlich wie Venturi, Scott Brown und Izenour war auch DES-IN von der allgegenwärtigen Präsenz der Schriftzüge großer Firmen wie „Karstadt“ oder „Coca-Cola“ fasziniert,

Sinne einer dreidimensionalen „Struktur“ wahr. Demgegenüber unterstützt die Farblackierung auf der Außenseite die Lesbarkeit. Dazu vermerkt DES-IN, Farbe und Buchstabenornament seien als „Lustprämie“ für den Benutzer gedacht.

Das Regal aus zusammensteckbaren Einzelteilen (Abb. 45 und 46) folgt ebenfalls der Methode expliziter Beschriftung. Als Montagehilfe sind die Vorderkanten der einzelnen Bretter mit der Aufschrift „waagrecht“ bzw. „senkrecht“ versehen. Darüber befinden sich auf jedem Brett der Verweis „des-in produkt“ und die Maßangaben der

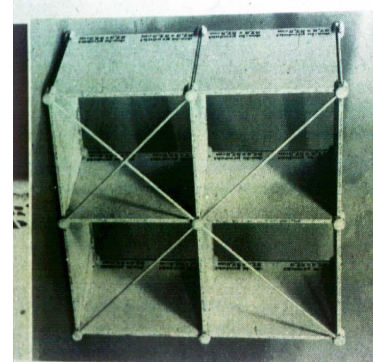


Abbildung 45: DES-IN: „Regal-system“, 1974

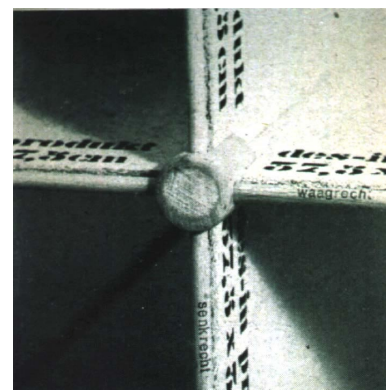


Abbildung 46: DES-IN: „Regal-system“, Detail, 1974

⁴⁵¹ Als fünftes Beispiel war eine einfache Sitzmöglichkeit aus Holz eingereicht worden, die kniend benutzt werden sollte.

die sie begrüßte als ein „ausschlaggebendes Komplexitätselement im Stadtbild“, das „wenigstens einen minimalen Anhaltspunkt für unsere emotionale Besetzung“ zu geben vermag.⁴⁵² Die größte Bestätigung für die Aktualität ihrer Theorie fanden die Vertreter der „Neuen Ornamentik“ allerdings in Graffiti:

„Die Spraydosenschrift auf den New Yorker U-Bahnen wirkt vielleicht manchmal unbeholfen, spürbar wird jedoch in jedem Fall der ästhetische Impuls. [...] Was an 'Graffiti' [...] vor allem besticht, ist die Dynamik dieser Entwicklung, die aus spontanen Aktionen heraus nicht nur zu neuen Kunstgattungen führte[,] sondern auch bereits von Architekten zur Fassadengestaltung übernommen wurde.“⁴⁵³

So meinte die Hinwendung zu einer „Neuen Ornamentik“ bei DES-IN ein Plädoyer für mehr Sinnlichkeit im Industrie-Design. Es ging darum, einen ästhetischen Impuls zu liefern.

Obwohl die Arbeit der Gruppe unter dem Schlagwort „Recycling-Design“ gehandelt wird, entsprach ihre Methode nicht dem heutigen Verständnis.⁴⁵⁴ Es handelte sich vielmehr um einen frühen Ansatz, ökologisch sinnvolle Methoden und Alternativen für die Industrielle Produktion aufzuzeigen. DES-IN verstand unter Recycling nicht das Wiederverwenden gebrauchter Materialien durch Zerkleinern oder Trennung der Abfallmaterialien in Sekundärrohstoffe. Vielmehr führte die Gruppe eine Weiterverwertung vorhandener Gegenstände oder Materialien vor, wobei vordringlich die Umnutzung des

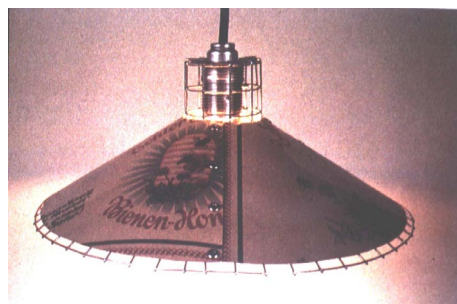


Abbildung 47: DES-IN: „Hängelampe aus Offset-Platten“

Vorhandenen intendiert war. Gros betonte rückblickend, ihnen sei es „weniger um die verschiedenen Weiter- bzw. Wiederverwertungen selbst, sondern vor allem um ein zeichenhaftes Bewußtsein“ dafür angekommen.⁴⁵⁵ Als Zeichen für ein neues Umweltbewußtsein sei die Herkunft der Materialien vom Schrottplatz nicht verdeckt, sondern bewußt hervorgehoben worden.⁴⁵⁶ So fertigte DES-IN beispielsweise aus Einwegflaschen Gläser, aus gebrauchten Offset-Platten Lampenschirme (Abb. 47) oder Koffer und aus großen ausrangierten Teekisten Schränke. Die Methode des Recycling-Design machte also gebrauchte oder weggeworfene Materialien bzw. Produkte, die gemeinhin als unbrauchbar verstanden werden, zum Bestandteil eines neuen, wieder brauchbaren Produktes. Gleichzeitig sollte der Einsatz der minderwertigen Stoffe dazu beitragen, kostspielige Rohstoffe einzusparen. Letztlich sollten die Rohstoffe nach dem endgültigen Ausfall der Produkte getrennt werden, um sie eventuell noch einmal wiederverwerten zu können. Damit formulierte die Gruppe wichtige Ziele für eine ökologisch orientierte Produktgestaltung wie Werkstoffminderung, Lebensdauererhöhung und Demontagefreundlichkeit.

⁴⁵² Zudem bewertete DES-IN überdimensionale Hausnummern oder die „Hintergrundornamentik“ bei Fernsehsendungen ebenso wie die Typenexplosion bei „Letraset“ als Indiz für eine Zunahme typografischer Elemente im grafischen Bereich.

⁴⁵³ des-in – ein neues Ornament? In: IDZ: Produkt und Umwelt (1974), S. 68-69.

⁴⁵⁴ Im deutschen Sprachgebrauch wird der Begriff „Recycling“ sowohl für die Verlängerung des Produktlebens wie auch für das Materialrecycling benutzt; vgl. Schmidt-Bleek, Friedrich / Tischner, Ursula: Produktentwicklung. Nutzen gestalten – Natur schonen (Schriftenreihe des Wirtschaftsförderungsinstituts). Wien o.J., S. 111. – Zu den heute üblichen Recycling-Methoden und Lebenszyklusanalysen (LCA) vgl. exemplarisch: Drabbe, Natascha (Hrsg.): re(f)use. Making the most of what we have / Ver(sch)wenden. Aus Alt mach Neu. Erste europäische Arango. (Kat.), Utrecht 1997.

⁴⁵⁵ Gros, Jochen: Knüppelholz und Computer. Andeutungen einer sozialen Utopie der „Digitale“. Beitrag zum Symposium „Kunst in Natur Natur in Kunst“ der Wiener Festwochen“ 1990. In: ders.: Design im Vorzeichen der Digitale. Grundzüge einer aktuellen Stil-Semantik. Offenbach a.M. 1990, S. 76.

⁴⁵⁶ Ebenda.

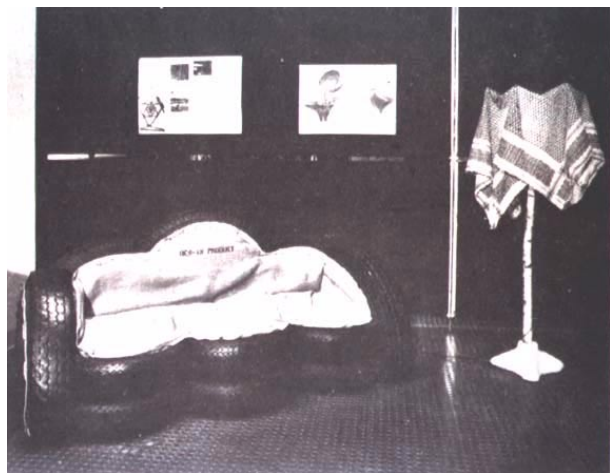


Abbildung 48: „Eindrucksvolles Beispiel für die Wiederverwendung: ein Sofa aus Autoreifen“, IDZ-Ausstellung „Neues Gewerbe und Industrie“, 1977

Dieses Wiederverwenden von Materialien oder einzelner Bauteile setzte DES-IN am Beispiel ihrer niedrigkomplexen Gegenstände um. Besonders bekannt wurde ihr „Reifensofa“, eine bewusst einfache Konstruktion aus alten Autoreifen und dem nachwachsenden Rohstoff Jute, bei der die gebrauchten Autoreifen das konstruktive Gerüst und die Jute den „Sofabezug“ bildete (Abb. 48). Obwohl es zwar die Methode des Recycling-Design, jedoch gerade nicht die neuen herstellungstechnischen Ideen der Gruppenmitglieder vorführte, stellt das „Reifensofa“ bis heute das bekannteste Beispiel für die alternative Entwurfspraxis der Gruppe dar.⁴⁵⁷

Die Recycling-Produkte sind jedoch nicht nur als Ausdruck eines ökologischen Bewußtseins zu verstehen. Darüber hinaus veranschaulichen sie neue ideelle Aspekte, die DES-IN unter das Motto „billig ist schön“ stellte.⁴⁵⁸ Hier kündigten sich neue ästhetische Leitbilder an, bei denen bewußte Gestaltung zu sinnlichem Reichtum verhelfen sollte, der die materielle Armut der Gegenstände ersetzt.⁴⁵⁹ Letztendlich sollten die umweltfreundlichen Produkte einen Wertewandel bewirken, der jedoch nur sehr allmählich zustande kam. Selbst die Mitglieder von DES-IN vollzogen ihn nur nach und nach:

„Während wir uns die Lampe am Anfang bestenfalls im Keller oder in der Küche vorstellen konnten, scheint sie mit Farbe und Schrift auch am Schreibtisch oder im Wohnraum denkbar.“⁴⁶⁰

In ihrer Wirkung ging die Gruppe über ein einfaches Recycling-Design hinaus. Sie strebte eine designtheoretische Positionsbestimmung an, die gerade auf eine Stärkung des Design als Profession abzielte. Dies verdeutlicht ein Vergleich mit Victor Papanek, der sich ebenfalls dem „Recycling-Design“ verschrieb:

Zu Beginn der siebziger Jahre hatte sich Papanek in seiner Publikation „Design for the Real World“ gegen das Industrie-Design aufgelehnt und die Rolle des Designers in der Überflußgesellschaft scharf angegriffen. Er forderte, Architekten und Designer sollten ihre Arbeit ganz einstellen, schließlich seien sie bei jeder Umweltverschmutzung mindestens partiell beteiligt.⁴⁶¹ 1973 provozierte er bei der IDZ-Ausstellung „Design it yourself“ mit dem Motto „Alle Menschen sind Designer“. Damit schlug er nicht nur eine Erweiterung des Designverständnisses vor, sondern lehnte gleichzeitig die Rolle des Designers als Spezialisten ab.⁴⁶²

⁴⁵⁷ So ließ Fischer das „Reifensofa“ als einziges Beispiel aus dem Bereich „Öko-Design“ als ästhetisch befriedigende Lösung für das Recycling von gebrauchten Materialien gelten; vgl. Fischer (1988), S. 45.

⁴⁵⁸ „Produkt und Umwelt?“ Auszüge aus einem Beitrag der Hochschule für Gestaltung Offenbach. „Sinnliches Design“ – eine Alternative. In: form (Opladen), Nr. 68 - IV - 1974, S. 8.

⁴⁵⁹ Vgl. dazu auch: Gros, Jochen / HfG Offenbach: DES-IN. Ein Nachruf über 20 Jahre. In: Projektgruppe ..up date.. / HfG Offenbach (1993), S. 117.

⁴⁶⁰ Hochschule für Gestaltung Offenbach Arbeitsgruppe: des-in – ein neues Ornament? In: IDZ: Produkt und Umwelt (1974), S. 71.

⁴⁶¹ Papanek, Victor: Das Papanek-Konzept. Design für eine Umwelt des Überlebens. München 1972, S. 13. Org.: Papanek, Victor: Design for the Real World. Human Ecology and Social Change. New York 1971.

⁴⁶² Programmatish hatte Papanek bereits auf der Titelseite seiner Publikation „Das Papanek-Konzept“ vermerkt: „Alles ist! Design“. Ihm zufolge stellt „Design“ ein Konglomerat von Erziehung, Kreativität, Sozialplanung, aber auch Forschung dar:

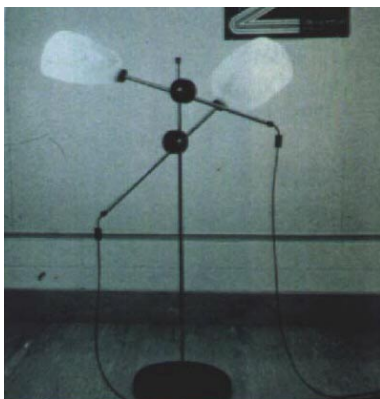


Abbildung 49: James Hennessey und Victor Papanek: Nachgebaute „Colombo-Lampe“ aus Plastikmilchflaschen, abgebildet in „Nomadic furniture 1“, 1973

Mit seinen „Nomadic furnitures“, die er in Zusammenarbeit mit James Hennessey entwickelte, führte er praktische Beispiele für Recycling- und Eigenbauprodukte vor, wobei das unpräntöse Wiederverwerten gebrauchter oder billiger Materialien einen wesentlichen Aspekt darstellte.⁴⁶³ Einfache Beschreibungen und der unkomplizierte Einsatz schnell beschaffbarer Dinge oder minderwertiger Wegwerfprodukte wie Milchflaschen oder Weinkisten sollten zum Nachbau anregen. Neben dem Recycling propagierte Papanek also einen „Do-it-yourself-Möbelbau“ und wandte sich gegen die Arbeit des Designers, dessen Tätigkeit er als bloße Wertsteigerung und als Ausdruck des „Establishments“ rigoros ablehnte. So mokierten sich Papanek und Hennessey beispielsweise darüber, daß zur Entwicklung des Sessels „Blow“ (vgl. Abb. 29) gleich vier Designer vonnöten gewesen seien.⁴⁶⁴ Sie akzeptierten die Designer höchstens als Ideenlieferanten, und

dementsprechend forderten sie dazu auf, die „Colombo-Lampe“ des italienischen Designers Joe Colombo aus Plastikflaschen nachzubauen (Abb. 49).⁴⁶⁵ Sie propagierten also nicht nur den Eigenbau, sondern verlangten ganz explizit den Nachbau teuer bezahlter Design-Objekte. Zudem konterkarierten sie das edle Image des Design, indem sie einfache und minderwertige Wegwerfartikel einsetzten.

Im Erläuterungsbericht zum Regalsystem, das DES-IN zum Wettbewerb eingereicht hatte, verwies die Gruppe explizit auf Papaneks Regal, das in der IDZ-Ausstellung „Design it yourself“ zu sehen gewesen war (Abb. 50). Der Amerikaner wurde also grundsätzlich als Vorbild angeführt. Dennoch werden widersprüchliche Haltungen deutlich. Obwohl Papanek als Vordenker für eine ökologisch orientierte Materialverwendung verstanden werden kann und der Recycling-Gedanke auch bei DES-IN eine Rolle spielte, unterscheiden sich die bundesdeutschen von den amerikanischen Ansätzen. Im Gegensatz zu Papanek sprach DES-IN dem Designer eine große gestalterische Kompetenzen zu. Die Offenbacher Gruppe wandte sich entschieden gegen die von Papanek vertretene „technische Allerwelts-Tüftelei“ und lehnte sein Credo „Design ist

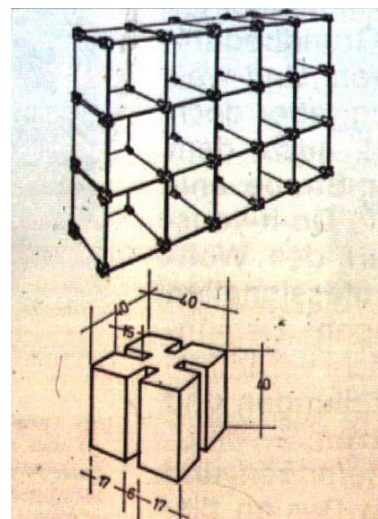


Abbildung 50: Victor Papanek: „Regal“, ausgestellt auf der IDZ-Ausstellung „Design it yourself“, 1973

„Alle Menschen sind Designer. Fast alles, womit wir uns beschäftigen, ist Design, Planung, Entwurf, denn Design ist die Grundlage jeder menschlichen Tätigkeit. Die Ausrichtung und Abstimmung jeder Handlung auf ein erwünschtes, vorhersehbares Ziel ist wesentlich für den Prozeß der Formgestaltung. Jeder Versuch, Design abzuspalten, es zu einem Ding an sich zu machen, beeinträchtigt den eigentlichen Wert der Formgestaltung als der primären Prägekraft des Lebens. Es ist Design, wenn man ein Epos schreibt, ein Fresko malt, ein Konzert komponiert. Design ist aber auch, eine Schreibtischschublade einzuräumen, einen schlechten Zahn zu ziehen, einen Apfelkuchen zu backen oder ein Kind zu erziehen. Design ist das bewußte Bestreben, sinnvoll Ordnung zu stiften.“ Vgl. Papanek (1972), S. 17.

⁴⁶³ Vgl. Hennessey, James / Papanek, Victor: Nomadic Furniture 1. How to build and where to buy lightweight furniture that folds, inflates, knocks down, stacks, or is disposable and can be recycled. New York 1973 sowie dies.: Nomadic Furniture 2. New York 1974 – Eine Nachfolge fanden diese Ideen in der Bundesrepublik beispielsweise in der Publikation Ball, Rick / Cox, Paul: Schnelle Möbel für die ganze Wohnung (Low Tech). Frankfurt a.M. 1984.

⁴⁶⁴ Hierzu vermerkten die Autoren: „coloured plastic IT TOOK FOUR DESIGNERS (COUNT THEM: FOUR) TO DEVELOP THIS! G. de PAS, D.d' Urbino, P. Lomazzi, C. Scolari“; vgl. Hennessey / Papanek (1973), S. 31.

⁴⁶⁵ Die „Colombo-Lampen“ wurden von Joe Colombo in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre entworfen und erfreuten sich großer Beliebtheit. Sie bestanden aus einem Metallfuß und einem Leuchtkörper aus Acrylglas.

alles" mit dem Argument ab, der Designer als Alleskönner bleibe immer Dilettant.⁴⁶⁶

DES-IN verstand sich also nicht nur als eine ökologisch orientierte Produktionsgemeinschaft, die auf Recycling setzt. Sie wollte vielmehr die Rolle des Designers stärken und seine Aufgaben insbesondere für das Industrie-Design theoretisch erörtern. Im Sinne eines Re-Design⁴⁶⁷ wollte die Gruppe Vorhandenes konstruktiv und vor allem ästhetisch überarbeiten. Entsprechend wies DES-IN bei ihrem Regalsystem darauf hin, sie wolle „nicht nur mehr Stabilität durch Querverbindungen erzeugen, sondern durch die vorderen Stäbe auch mehr Weichheit, Spiel, Plastizität.“⁴⁶⁸

Diesem Designverständnis entspricht das Plädoyer für mehr Sinnlichkeit und ein typografisches Ornament. War bis dato die Forderung nach einer möglichst glatten und neutralen Produktoberfläche vor allem für das Industrie-Design vorbildlich, verweist das geprägte Buchstabenornament, das DES-IN mit mehr Sinnlichkeit, aber auch mit Erhöhung der Stabilität rechtfertigte, auf die Ablösung von traditionellen Gestaltungsdoktrinen. Zwar leitete DES-IN ihr „Hippie-Modell“ mit dem Anspruch des Konsumverzichts oder der Konsumreduzierung vom „Shaker-Modell“ ab. Die Gruppe kam jedoch aufgrund entgegengesetzter Wertvorstellungen auch zu entgegengesetzten Formvorstellungen: „Bejahung von Sinnlichkeit und Ornament.“⁴⁶⁹ Sie wollte „Sinnlichkeit“ und „Spaß“ vermitteln und damit einem freiheitlichen, anti-autoritären Lebensstil Ausdruck verleihen. Beim Konsumenten sollten die umweltgerecht produzierten Design-Objekte eine Bewußtseinsveränderung erreichen, die sich gegen den Produktperfektionismus richtet. Dabei wurde „Sinnlichkeit“ und „Ornament“ deutlich als Alternative zum autoritären Anspruch des Funktionalismus verstanden, denn, so postulierte die Gruppe, „autoritäres und puritanisches Verhalten gehört ebenso zusammen, wie antiautoritäre Wertvorstellungen und Sinnlichkeit.“⁴⁷⁰ Ersteres setzte DES-IN mit dem „grauen Würfel“ gleich, dessen neue Sachlichkeit inzwischen längst zur alten Sachlichkeit geworden sei.⁴⁷¹

Aber auch auf einer anderen Ebene wurde ein erweitertes Designverständnis weitergetrieben. Die Langlebigkeit, bislang wichtige Forderung an funktionale Gestaltung, wurde nunmehr in einem ökologischen und vor allem neuen ästhetischen Sinn verstanden. Die Designer-Gruppe wollte anhand ihrer Produktbeispiele aus Blech oder Metall exemplarisch verdeutlichen,

„wie umweltfreundliche Produkte aus wiederverwertbarem Metall so hergestellt werden können, daß vor allem Robustheit und Dauerhaftigkeit gewährleistet sind, – auch ästhetisch, denn der hohe Komplexitätsgrad der Gestaltung versucht, die Produkte so lange wie möglich reizvoll zu erhalten.“⁴⁷²

Entsprechend greifen Interpretationen von Selle oder Gronert zu kurz, wonach DES-IN ausschließlich als alternatives Statement im Sinne eines „Recycling-Design“ zu verstehen sei. Vielmehr bedeutet die Neudefinition in Form des typografischen Ornaments eine bewußte designtheoretische Stellungnahme, die als Ausdruck einer progressiven funktionalismuskritischen Designhaltung zu gelten hat. Die Designer-Gruppe ging deutlich über die Produktion von Recycling-Design hinaus, indem sie auch auf

⁴⁶⁶ des-in – ein neues Ornament? In: IDZ: Produkt und Umwelt (1974), S. 58. – Damit bezog die Designer-Gruppe auch Stellung zur Ausstellung „Design it yourself“.

⁴⁶⁷ Während die bis dato gebräuchliche Methode des „Re-Design“ eine ergonomische oder technische Überarbeitung intendiert hatte, überarbeiteten die Designer jetzt das Produkt unter ästhetisch-sinnlichen Gesichtspunkten als Recycling-Produkt.

⁴⁶⁸ des-in – ein neues Ornament? In: IDZ: Produkt und Umwelt (1974), S. 73.

⁴⁶⁹ „Produkt und Umwelt?“ Auszüge aus einem Beitrag der Hochschule für Gestaltung Offenbach. „Sinnliches Design“ – eine Alternative. In: form (Opladen), Nr. 68 - IV - 1974, S. 8.

⁴⁷⁰ des-in – ein neues Ornament? In: IDZ: Produkt und Umwelt (1974), S. 65.

⁴⁷¹ Ebenda, S. 66.

⁴⁷² Ebenda, S. 74.

theoretischer Ebene eine kritische Reflektion tradierter funktionaler Leitbilder anstrebte, aus der sie einen neuen Ornamentalismus entwickelte, der für eine veränderte Ästhetik im Design einsteht.

Ziel war nicht nur eine Änderung des Konsumverhaltens, sondern, wie das Beispiel „Neues Gewerbe und Industrie“ zeigte, längerfristig gesehen die Beeinflussung der Arbeitswelt. DES-IN wollte eine neue Organisation der industriellen Produktion bewirken, „d.h. die Produkte herstellungsgerecht zu gestalten für die Produktionsform einer ‚Werkgemeinschaft‘ oder ‚Designinitiative‘.“⁴⁷³ Auch wenn die Vorstellungen beim IDZ-Wettbewerb noch teilweise unklar blieben, war sich DES-IN doch darüber bewusst, daß nicht ausschließlich auf traditionelle handwerkliche Verfahren zurückgegriffen werden dürfe. Vielmehr sollte die sogenannte nachindustrielle Produktionsweise einen „Kompromiß zwischen weiterbestehenden industriellen und neuen handwerklichen Produktionsformen“ darstellen.⁴⁷⁴ Hier manifestiert sich der Anspruch der Designer, nicht in eine Bastelei im Sinne eines alternativen Handwerksbetriebs zu verfallen, sondern die Profession des Industrie-Design weiterzubringen. Zur Überwindung von psychischen und ästhetischen Schäden der Industriegesellschaft sollte in dezentralen Produktionswerkstätten von kleinen Betriebseinheiten ausgegangen und mit emanzipatorischen Zielen experimentiert werden, „d.h. beispielsweise auch gewisse Gewinneinbußen gegen Selbstbestimmung und Spaß am Arbeitsplatz aufzurechnen.“⁴⁷⁵

Als Großgruppe mit teilweise 13 Mitgliedern versuchte DES-IN unter großen gruppodynamischen Schwierigkeiten, den eigenen Anspruch von Arbeit als sinnvollen Aspekt des Zusammenlebens umzusetzen. Als Arbeits- und Lebensgemeinschaft hob die Gruppe die übliche Trennung zwischen Arbeit und Freizeit auf und entwickelte ungewöhnliche Produktformen für den alternativen Lebensstil. In den späten siebziger Jahren erarbeitete und produzierte DES-IN einzelne Produkte, vor allem Lampen, aber auch Wecker aus Teekistenbrettern sowie einfache Tischböcke aus Knüppelholz. Sowohl in der Auswahl der Materialien als auch bei der Produktion achteten die Offenbacher Designer auf ein niedriges Bearbeitungs- und Technologieniveau, um eine Herstellungstechnik zu erproben, bei der jede Bearbeitungsphase von allen Gruppenmitgliedern erfaßt werden kann. Dieses Vorgehen sollte einerseits Zeit und Geld einsparen, andererseits eine später eventuell nötige Reparatur erleichtern. Das Beispiel verschiedener Hänge-, Steh- und Schreibtischlampen, deren Lampenschirme aus Offset-Druckplatten hergestellt wurden, verdeutlicht diesen Anspruch. Die Weiterverwertung gebrauchter Platten setzte nunmehr den Recycling-Gedanken in die Tat um. Aber auch hier legte DES-IN großen Wert auf sinnliche und kreative Aspekte, besonders im Vergleich mit Papaneks Entwürfen. Für seine „Recycling-Lampen“ versah der amerikanische Designer einfache Gebrauchsgegenstände wie Körbe oder Küchensiebe mit der entsprechenden technischen Ausstattung. Er „funktionierte“ sie als Lampenschirme „um“ (Abb. 51) und legte Wert auf die Feststellung:

„THERE IS NOTHING UNIQUE ABOUT THE IDEAS [...]. THEY DEMONSTRATE HOW SIMPLY YOU CAN MAKE YOUR OWN DESIGN SOLUTIONS [...]. ALL YOU NEED TO COMPLETE THE LAMP IS SOME KIND OF A SHADE.“⁴⁷⁶

⁴⁷³ Ebenda, S. 75.

⁴⁷⁴ Modellversuch: „Neues Gewerbe“. Design für einen neuen Produktionsstil?, DES-IN-Prospekt, zit. n. Burkhardt (1997/98), S. 235.

⁴⁷⁵ des-in – ein neues Ornament? In: IDZ: Produkt und Umwelt (1974), S. 75.

⁴⁷⁶ Hennessey / Papanek: Nomadic Furniture 2 (1974), S. 64.

Demgegenüber fertigte DES-IN ihre Lampen in einem deutlich aufwendigeren und herstellungstechnisch komplizierten Verfahren (Abb. 52). Die Druckplatten mußten erst gefunden, beschafft und ausgewählt werden, sodann erforderte das Zusammenfügen der einzelnen Platten spezielle Techniken und Werkzeuge. DES-IN ging es also nicht nur um Recycling, sondern darüber hinaus um sinnlich und ästhetisch reizvolle Objekte, die bereits während des Herstellungsvorganges gestalterisch befriedigen. Beispielsweise begannen die Designer bei der Herstellung der Lampen,

„die Druckmotive der Offsetplatten sorgfältiger auszuwählen, verschiedene Anordnungen auszuprobieren, d.h. mit den zufällig vorhandenen Druckmotiven einen gewissen Gestaltungsspielraum auszufüllen. So ließ sich der Spaß an dieser Kleinserienarbeit relativ lange aufrechterhalten.“⁴⁷⁷

Auch begründete die Design-Initiative ihre Vorliebe für handwerkliche Arbeit und industriell gefertigte Halbzeuge ganz programmatisch:

„niemand von uns verspürt auch nur die geringste Lust, z.B. Lichtschalter, Kabel, Stecker oder Fassungen wieder handwerklich oder in Kleinserien zu machen.“⁴⁷⁸

Während Papanek den Rückgriff auf industriell gefertigte Einzelteile als selbstverständlich vorausgesetzt hatte, formulierte DES-IN nun genau dies als Programm, dem eine intensive theoretische Reflexion vorausgegangen war. Darin liegt der entscheidende Unterschied zu Papanek: Der amerikanische Designer stellte den Akt der Fertigung, das „Do it yourself“, in den Vordergrund, wohingegen DES-IN auf die Rezeption des Produktes zielte und damit auf eine bewußte Reflektion gesellschaftlicher und ästhetischer Zusammenhänge und Prozesse. Die Produkte der Gruppe wollten als exemplarische Statements, als alternative Positionsbestimmung des Produkt-Design in einer hochtechnisierten Industriegesellschaft verstanden werden. Bei aller Kritik wollte DES-IN jedoch nicht in ein vorindustrielles Stadium zurückfallen, sondern das Erreichte überdenken und sinn- und verantwortungsvoll nutzen.

Da der „nachindustrielle Produktstil“ jedoch in der Theorie klarer war als in seiner praktischen Umsetzung, scheiterte sowohl die großangelegte Produktion wie auch der Vertrieb der alternativen Recycling-Produkte an den organisatorischen und ökonomischen Bedingungen. Die Gruppe bemühte sich nach eigenen Angaben zu wenig um den Verkauf, da sie über den Direktverkauf ab Werkstatt hinaus höchstens noch den Verkauf auf dem Flohmarkt oder den „Grünen Jahrmarkt“ in Frankfurt in Betracht zog. Bis 1977 schrumpfte die Gruppe auf drei Mitglieder.⁴⁷⁹ 1980, kurz vor der

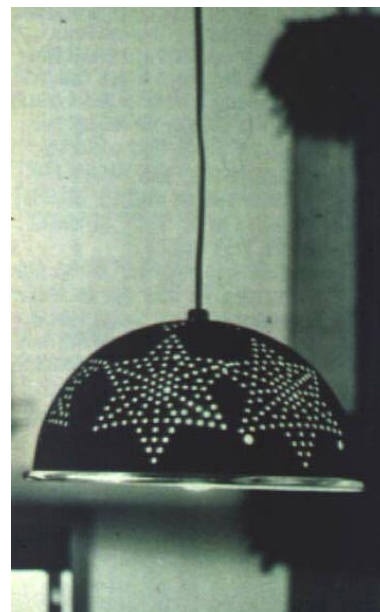


Abbildung 51: James Hennessey und Victor Papanek: „Lamp Shades“, 1974



Abbildung 52: DES-IN: Hängelampen aus Offset-Platten

⁴⁷⁷ Modellversuch: „Neues Gewerbe“. Design für einen neuen Produktionsstil?, DES-IN-Prospekt, zit. n. Burkhardt (1997/98), S. 236.

⁴⁷⁸ Ebenda, S. 235.

⁴⁷⁹ Vgl. Gros, Jochen: Design-Alternativen. In: Baseler Nachrichten (Basel), 1977; zit. n. Burkhardt (1997/98), S. 240.

endgültigen Auflösung, legte Gros auf dem „Forum Design“ in Linz mit Blick auf die Zukunft eine Art Resümee vor:

„Die *Grenzen des Wachstums*, so scheint es, werden noch locker verdrängt. Da scheitert Erkenntnis am Interesse, Denken am Dogma der Besitzstandswahrung, guter Vorsatz an fortgeschrittener Konsumsucht. Vielleicht aber, und darin sehe ich – wenn überhaupt – noch einen Ansatzpunkt, wird die Wahrnehmung von Zukunftsproblemen auch blockiert durch den Mangel anschaulicher Alternativen, neuer Alternativen, neuer Leitbildmöglichkeiten.“⁴⁸⁰

Ein neues „Halbfertigdesign“⁴⁸¹ und eine neue Handwerksproduktkultur könnten zur Überwindung der Massenproduktkultur als kultur- bzw. designprägender Faktor beitragen. Ziel sei die Suche nach neuen Produktions- und Produktformen, nach neuen Sinngehalten und einer neuen Produktsinnlichkeit:

„*Überwindung der Massenproduktkultur* heißt nicht Überwindung der Massenproduktion. Gemeint ist allein derjenige qualitative Sprung, der sich aus einer erheblichen graduellen Reduktion der Massenherstellung von Fertigprodukten ergeben würde. Das aber kann der Konsument alleine wohl kaum erreichen. Er kann Montagearbeiten übernehmen, letzte Hand an Oberflächen legen, er kann vielleicht mehr als bisher *selber machen*.“⁴⁸²

Dazu müsse ein halbprofessioneller Bereich entstehen, in dem die Eigenarbeit zu einem zweiten Beruf und zu einer dezentralen, kleingewerblichen Werkstattproduktion entwickelt würde. Diesem „Neuen Handwerk“ komme der entscheidende Beitrag an der Fertigstellung der Produkte zu:

„Es hätte unter Ausnutzung industriell produzierter Materialien, Halbzeuge und Einzelteile dem Design seinen (wahrscheinlich vielfältigen) Stempel aufzudrücken und könnte allein damit m.E. den Rückfluß von Abfallmaterialien und weiterverwertbaren Einzelteilen im Sinne einer Recyclingwirtschaft übernehmen.“⁴⁸³

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß die Offenbacher Design-Initiative konkret auf die ökologischen Probleme reagierte, wie sie die Meadows-Studie vor Augen geführt hatte. Mit einem „ökologischen Design“ setzte sie sich für Konsum- und Wachstumsbeschränkung ein und legte entsprechend großen Wert auf einfache Materialien und sparsame Produktionsweisen. DES-IN entwickelte ein Recycling-Design, das gebrauchte oder weggeworfene Produkte, die gemeinhin als unbrauchbarer Müll betrachtet werden, zum Bestandteil eines neuen, wieder brauchbaren Produkts machte. Das Einsparen kostspieliger Rohstoffe war ebenso intendiert wie die bewußt einfachen Konstruktionen Reparaturen erleichtern und damit die Lebensdauer der Produkte erhöhen sollten. Die vormals zentrale Forderung funktionaler Gestaltung nach Langlebigkeit erfuhr so eine ökologisch-ästhetische Neuinterpretation frei nach dem Motto „billig ist schön“. DES-IN bewies, daß auch gebrauchte, billige und „unfeine“ Materialien eine eigenständige Ästhetik besitzen und führte vor, daß Design-Objekte nicht als ästhetische Manifestationen mit zeitloser Gültigkeit aufzufassen sind, die dem Betrachter als Beispiele für eine vollkommen „gute“ Gestaltung wie ein Kunst-Objekt vorgeführt werden, sondern daß sie im Gegenteil als Gebrauchsgegenstände funktionieren müssen, die durch ihren tagtäglichen Einsatz in Mitleidenschaft gezogen und verschlissen werden.

⁴⁸⁰ Gros, Jochen: Halbfertigdesign. Auf der Suche nach Modellen und Beispielen für mehr Eigenarbeit. In: Gsöllpointner, Helmuth [u.a.]: Design ist unsichtbar. (Kat.), Linz 1981, S. 581. [Kursiv-Hervorhebung im Original]

⁴⁸¹ Der Begriff „Halbfertigdesign“ geht auf Gert Selle zurück, der diesen Aspekt 1979 als Möglichkeit der Partizipation des Konsumenten an der Gestaltung des Produkts aufwarf; vgl. Selle, Gert: Design auf der Suche nach Freiräumen. Produktkultur und Identität. In: form (Opladen), Nr. 88 - I - 1980, S.10.

⁴⁸² Gros, Jochen: Halbfertigdesign. Auf der Suche nach Modellen und Beispielen für mehr Eigenarbeit. In: Gsöllpointner (1981), S. 582. [Kursiv-Hervorhebung im Original]

⁴⁸³ Ebenda, S. 582.

Darüber hinaus reflektierte DES-IN die besondere Situation des Design, indem sie eine alternative Produktionsweise in Form einer Werkgemeinschaft vorlebte. Das freiheitliche, anti-autoritäre Lebensmodell der Produktionskommune hob die Trennung zwischen Arbeit und Freizeit auf. Damit schien es möglich, Arbeit als sinnvollen Aspekt des Zusammenlebens zu erfahren, wobei der Faktor „Spaß“ eine wichtige Rolle spielte. Dabei setzte die „Design-Initiative“ auf eigenständige Arbeits- und Produktionsmethoden und neue Vertriebsformen. Es ging ihr darum, die Produkte selbst zu entwickeln, zu produzieren, zu vermarkten und zu verkaufen, wobei die Gruppe trotz des niedrigen Bearbeitungs- und Technologieniveaus keinesfalls in ein vorindustrielles Stadium zurückfallen wollte. Die gemeinschaftliche Produktion von Kleinserien hob die strikte Trennung zwischen einem auftragsorientierten Industrie-Design und einem selbstbestimmten Handwerk auf. Entsprechend zielte die Design-Initiative mit ihrem „Halbfertigdesign“ auf eine nachindustrielle Produktkultur oder „Handwerksproduktkultur“, in der sich handwerkliche und industrielle Produktionsweisen gegenseitig ergänzen und bei der bewußt auf industriell gefertigte Halbzeuge zurückgegriffen werden sollte. Zudem sollte die gemeinschaftliche arbeitsteilige Produktion dazu verhelfen, alle Arbeitsphasen überblicken zu können. DES-IN beließ es also nicht nur bei einer Kritik an der Industriegesellschaft mit ihren arbeitsteiligen Produktionsmechanismen, sondern erprobte in einem kleineren Zusammenhang exemplarisch alternative Produktionsmöglichkeiten, in der Hoffnung, damit längerfristig die Arbeitswelt verändern zu können.

Gleichzeitig reflektierte die Gruppe die besondere Situation des Design und entwickelte designtheoretische Positionen weiter. In Anlehnung an Gros' Theorie eines „dialektischen Funktionalismus“ plädierte sie für mehr Sinnlichkeit im Industrie-Design und machte auf symbolische Funktionen aufmerksam, die durch verbale und non-verbale Symbole geprägt werden. Für das Industrie-Design forderte sie eine „Neue Ornamentik“ in Form eines „Buchstabenornaments“. Dieses „typografische Ornament“ war als „Lustprämie“ gedacht, das als ästhetischer Impuls dienen und Anhaltspunkte für eine emotionale Besetzung der Gegenstände bieten sollte. Das „Buchstabenornament“ sollte jedoch nicht nur wahrnehmungsmäßig und damit auch sinnlich reizvollere Objekte schaffen, sondern als Sprachbild auch inhaltliche Aspekte verdeutlichen, indem die Zeichen auf der Oberfläche des Produktes über das Produkt informieren.

5.3.2. Experimentelles Design im öffentlichen Raum: Die Projekte der Gruppe DREISTÄDTER

Das Thema „Umweltgestaltung“ manifestierte einen neuen umfassenden Gestaltungsanspruch, der die Grenzen zwischen Design und Architektur sukzessive aufhob. Auch die Entwürfe der Kölner Gruppe DREISTÄDTER ignorierten diese ursprünglich strikten Gattungsgrenzen zugunsten phantasievoller und ereignisreicher Inszenierungen.

1973 gründeten die beiden Designstudenten Gerhard Fischer und Harald Hullmann gemeinsam mit dem Architekten Hanno Schimmel das Büro DREISTÄDTER in der Kölner Domstraße.⁴⁸⁴ Interessanterweise verstanden es die drei Gruppenmitglieder von Anfang an nicht als konventionelles Architekturbüro, sondern als „Büro für Stadtgestaltung“. Mit dieser Namensgebung verwiesen sie auf einen umfassenden Anspruch, der sich isoliertem Fächerdenken entgegenstellen wollte. DREISTÄDTER beschäftigte sich intensiv mit Entwürfen für den öffentlichen Raum, fertigte daneben aber auch Einzelgutachten für die Stadtgestaltung von Köln, Leichlingen, Mönchengladbach und Wuppertal an.

Trotz ihrer Erfolge und weiter Beachtung in Fachzeitschriften wurde die Gruppe DREISTÄDTER in der Literatur bislang vernachlässigt, obwohl oder gerade weil aus ihr 1980 die Gruppe KUNSTFLUG hervorgegangen ist (vgl. Kap. 6.3.). Sowohl Selle als auch Bürdek bezogen sich ausschließlich auf KUNSTFLUG, ohne explizit auf die Vorgängergruppe hinzuweisen. Selbst der jüngste Ausstellungskatalog zur KUNSTFLUG-Gruppe verwies nur im Anhang auf die Existenz von DREISTÄDTER.⁴⁸⁵ Demgegenüber erwähnte Busch die Gruppe nur sehr allgemein gehalten als Beispiel für experimentierfreudiges Design.⁴⁸⁶ Maria Schulz Tast hingegen verstand sie „formal und inhaltlich als direkter Vorläufer von KUNSTFLUG“.⁴⁸⁷ In diesem Sinne interpretierte auch Borngräber die Gruppe als frühe Antizipation des „Neuen deutschen Design“, ohne dies jedoch detailliert auszuführen.⁴⁸⁸

Eine sorgfältige Analyse charakteristischer Projekte der Gruppe steht demnach noch immer aus. Im folgenden werden deshalb die Intentionen von DREISTÄDTER anhand ihrer Projekte und Statements vorgestellt, auch in Hinblick darauf, daß aus ihr die KUNSTFLUG-Gruppe hervorgegangen ist. Das Interesse richtet sich dabei auf eine neue Art der Umweltgestaltung, die versuchte, Forderungen nach mehr Individualität und Emotionalität in die Tat umzusetzen.

In ihrem Gründungsjahr legte die Gruppe einen dezidiert „anti-funktionalistischen“ Entwurf für einen Ideenwettbewerb zur U-Bahngestaltung in Bonn vor.⁴⁸⁹ Für diese „lupenreine Pöplösung“⁴⁹⁰ zeichnete sie die Jury, der unter anderem auch Max Bill angehörte, mit dem 1. Preis aus.⁴⁹¹

⁴⁸⁴ Die Namensgebung DREISTÄDTER spielte sowohl auf die drei Städte an, aus denen die Gruppenmitglieder kamen (Schimmel aus Köln, Hullmann aus Krefeld und Fischer aus Mönchengladbach) als auch auf das Tätigkeitsfeld Stadtgestaltung im weitesten Sinne.

⁴⁸⁵ Hier wird lediglich verlautbart, die Gruppe habe bis 1979 „mit Gestaltungsprojekten für Straßen, Plätze und Parks sowie mit Gutachten für die Stadtgestaltung verschiedener Städte in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Institut für Urbanistik“ beschäftigt; vgl. Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof (1996), S. 62.

⁴⁸⁶ Busch, Bernd: Orientierungsversuche – die siebziger Jahre. In: Busch / Leuschel / Oehlke (1992), S. 52.

⁴⁸⁷ Vgl. Schulze Tast, Maria: Wege im neuen deutschen Design, aufgezeigt und erörtert an der Gruppe KUNSTFLUG und deren Arbeiten. [Masch.-schr.] Schriftliche Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Lehramt für die Sekundarstufe I. Universität/Gesamthochschule. Duisburg 1988, S. 13.

⁴⁸⁸ Borngräber, Christian: Rezeptionsästhetik der beweglichen Güter. In: Borngräber (1989), S. 60-61.

⁴⁸⁹ Vgl. Kunstmuseum Düsseldorf (1996), S. 62.

DREISTÄDTER wollte U-Bahnhöfe nicht länger als funktional gestaltete „Anti-Räume“ begreifen und interpretierte stattdessen die Stationen als städtischen Raum mit soziokulturellen Funktionen. Die Gruppe faßte den unterirdischen Bahnhof also nicht länger als Haltepunkt der Züge auf, sondern konzipierte ihn als einen Warteraum für den Fahrgast, der die Gestaltung seiner Lebensumwelt ganzheitlich wahrnimmt und erlebt. Öffentliche Räume stellten für DREISTÄDTER einen Stimulator für individuelle Erlebnisse dar, und so gestaltete sie das gesamte Ambiente „Bahnhof“ als unterirdischen Erlebnisbereich. Aus diesem Grund ersetzte DREISTÄDTER ein formal einheitliches, in sich stimmiges Leitsystem durch die verschiedensten Identifikationsmöglichkeiten. Die innovative Idee von DREISTÄDTER bestand in der Abkehr von einem einzelnen Zeichenleitsystem zur Orientierung oder stark abstrahierten Piktogrammen, wie sie bis heute für komplexe öffentliche Räume üblich sind. Stattdessen unterschied DREISTÄDTER das direkte Informationssystem in Primär- und Sekundärinformationen.⁴⁹² Vor allem aber berücksichtigte die Gruppe charakteristische Merkmale des oberirdischen Bereichs, die sie einsetzte, um eine spezifische Atmosphäre mit hohem Wiedererkennungswert zu schaffen, die ihrerseits eine intuitive Orientierung im unterirdischen U-Bahnnetz ermöglichen sollte:

„Die oberirdischen, städtischen Bereiche tauchen unter die Erde und stimulieren im aussteigenden, sich orientierenden Fahrgast in abstrakter Form, das zu erwartende, städtische Erlebnis; der gesamte Haltepunkt wird dadurch Orientierungszeichen, auch für Analphabeten lesbar.“⁴⁹³

Dementsprechend bildete DREISTÄDTER die Haltestationen „Universität/Markt“, „Juridicum“ und „Auswärtiges Amt“ in Form unterschiedlicher Erlebnisbereiche aus. Der erste Haltepunkt „Universität/Markt“ nahm die Barock-Architektur des überirdischen Schlosses wieder auf. Allerdings sollte ausdrücklich „keine illusionistische Verklitterung geschaffen“ werden. Vielmehr sollte „der Barock des Bahnhofs unter dem ehemaligen kurfürstlichen Schloß nur durch Accessoires und Scheinarchitektur dargestellt“ werden,⁴⁹⁴ denn nicht die Nachahmung, sondern „eine blasphemische Deutung“ sei „im Sinne unseres Zeitgeistes der Coca-Cola-Wegwerf-Kultur“.⁴⁹⁵

Statt also die Barock-Architektur lediglich zu kopieren und unter die Erde projizieren, nahm DREISTÄDTER die historische Formensprache zum Anlaß für eigene Interpretationen. Dabei orientierte sie sich ganz bewußt an Ideen der Pop-Art und setzte auf den assoziativen Gehalt der Raumgestaltung. Über den Eingängen zur Haltestelle „Universität/Markt“ waren futuristische



Abbildung 53: DREISTÄDTER: U-Bahnhof Universität Bonn, Collage, 1973

⁴⁹⁰ So die Bewertung durch KUNSTFLUG im nachhinein; vgl. Bartels, Heiko / Fischer, Hardy / Hullmann, Harald: Zwischen Kathodenstrahl und Kristallglas der Monitoroberfläche. In: form + zweck (Berlin), Jg. 25, 1993, Nr. 7/8, S. 16.

⁴⁹¹ Trotz dieses ersten Preises konnte der Wettbewerbsbeitrag aufgrund der mangelnden baulichen Erfahrung der Gruppenmitglieder nicht realisiert werden; vgl. Gespräch der Autorin mit Heiko Bartels und Harald Hullmann am 02.09.1998 im Anhang.

⁴⁹² Vgl. Fischer, Gerhard / Hullmann, Harald / Schimmel, Hanno: U-Bahn Bonn. In: Transparent (Wien), H. 4, 1973, S. 26.

⁴⁹³ Ebenda, S. 23.

⁴⁹⁴ „Dreistädter“ – Fischer, Hullmann, Schimmel: ASSOZIATIVE STADTGESTALTUNG. In: Transparent (Wien), Jg. 10, 1980, H. 9/10, S. 41.

⁴⁹⁵ Fischer / Hullmann / Schimmel (1973), S. 23.

„Fuller-Kuppeln“ vorgesehen, während sich die Eingangshalle und der Wartebereich der U-Bahnstation im „Barock-Look“ präsentierten. Neben Obst-, Blumen- und Limonadeständen mit Andenkenverkauf sollten nach Vorstellung der DREISTÄDTER geschnittene Buchsbaumreihen aufgestellt werden, um an einen Barockgarten zu erinnern. Dazu war eine Sitzrunde mit Springbrunnen vorgesehen sowie Rampen mit Scheinarchitektur und weiteren Verspiegelungen. Die Bahnhofshalle selbst sollte mit Kugellampen und – abgeleitet von barocker Deckenbemalung – mit riesigen collagierten Deckenfresken ausgestattet werden. Als Bodenbelag sah DREISTÄDTER einen künstlichen Rasen vor, ferner sollte Musik von Vivaldi, Beethoven, Strawinski, Procul Harum, aber auch von den „Doors“ zur akustischen Entspannung beitragen (Abb. 53).

Die Haltestelle „Juridicum“ am Rheinufer war dagegen ganz dem Thema „Wasser“ verschrieben. An den Wänden sah DREISTÄDTER einen beleuchteten, ständig rinnender Wasserfilm hinter Plexiglas vor, in der Bahnhofshalle selbst sollten Wassersäulen mit sprudelnder Luft und farbigen Projektionen bis in die Fußgängerebene hinauf erstrahlen und interaktiv auf einfahrende Züge reagieren. Weiterhin sollte ein transparenter Boden aus Glasbausteinen illuminiert werden. Das Thema „Rhein“ und „Wasserrauschen“ wurde aber nicht nur optisch, sondern auch akustisch behandelt, indem das auf Band aufgezeichnete Geräusch des Wassersprudelns als immaterielle Klangkulisse die Haltestelle mitgestalten sollte.

Der Haltepunkt „Auswärtiges Amt“ sollte sich dem Thema „Information“ widmen. An den Eingängen waren Lichtbänder mit aktuellen Nachrichten über das Wetter oder den Straßenzustand vorgesehen, während sich in den Aufgängen ein Bilderdienst befinden sollte. Auf der Fußgängerebene war einem Café gegenüber eine Monitorwand geplant, auf der Fernsehübertragungen aus dem Bundestag, Pressekonferenzen, das Fernsehprogramm vom Vortag oder Filme gezeigt werden sollten. Weiterhin war an einen Zeitungsstand und eine Sitzlandschaft für Wartende mit Musikbox gedacht. In der Bahnhofshalle selbst sah DREISTÄDTER weitere Lichtbänder sowie Radioübertragungen vor.⁴⁹⁶

Die atmosphärische Gestaltung jedes einzelnen U-Bahnhofs ersetzte also Piktogramme oder farbig in sich stimmige Leitcodes, die eine große Abstraktionsfähigkeit seitens des Benutzers erfordern. Stattdessen wurde die gesamte Haltestelle als Erlebnisraum ausgebildet. Als eine Art „Megazeichen“ sollte der Benutzer den U-Bahnhof intuitiv mit allen Sinnen erfassen können. Besonders charakteristisch erscheint der Einsatz von unsichtbaren akustischen Mitteln wie etwa das Geräusch des rauschenden und sprudelnden Wassers für die „Rhein-Haltestelle“, die Mischung aus Klassik und Pop für die „Barock-Haltestelle“ oder das Stimmengewirr der unterschiedlichen Informations- und Filmvorführungen für die „Informations-Haltestelle“. Die akustischen Eindrücke waren beabsichtigt, um die Atmosphäre des jeweiligen Erlebnisraums „Haltestelle“ unterstreichen, das jeweilige „Megazeichen“ multisensuell erfassen zu können und eine intuitive Orientierung auch in Bezug auf den oberirdischen Bereich zu erleichtern.

Eine andere, stärker politisch orientierte Strategie verfolgte die Gruppe beim Wettbewerb „Kommunikationsbereich mit offenem Rathaus“, den die Stadt Menden 1973 für ein Sanierungsgebiet in der Altstadt ausgeschrieben hatte. DREISTÄDTER nahm das Thema „Bürgernähe“, wie es der Gedanke des „offenen Rathauses“ beinhaltet, beim Wort und mietete sich unter dem Motto „Planen vor Ort“ sechs Wochen in einem Altbau mitten im Sanierungsgebiet ein, wo sie vor Ort Pläne erstellte und ein Tagebuch über ihre dortigen Erlebnisse anfertigte.⁴⁹⁷ Anschließend setzte sie ihre Erfahrungen

⁴⁹⁶ Ebenda, S. 25.

⁴⁹⁷ Vgl. „Dreistädter: 6 Wochen in Menden – Tagebuch“. In: Bauwelt (Berlin / Frankfurt a.M.), 66, 1975, H. 8, S. 238-240.

in einem Architekturmodell mit einer „kommunikativen Zone“ und einem „offenen Rathaus“ um. Dieses Projekt belegt den sozialpolitischen Ansatz der Gruppe, die auf eine basisdemokratische Zusammenarbeit zwischen Behörden und Stadtteilbewohnern, aber eben auch zwischen den planenden Architekten vor Ort mitten im Sanierungsgebiet und den Bewohnern zielte. Konsequenterweise richtete sich DREISTÄDTER gegen das etablierte Verständnis von Umweltplanung, denn ihrer Meinung nach werde das Einbeziehen der Betroffenen von den Architekten lediglich theoretisch beschworen, jedoch nicht an der Basis umgesetzt. Entsprechend forderten die Gruppenmitglieder eine Änderung der Wettbewerbsmodalitäten, so „daß mit Teil- oder auch Gesamtlösungen auch Fachfremde teilnehmen könnten.“⁴⁹⁸ Damit plädierten sie für eine bürgernahe Gestaltungspraxis, die zum Wohle der eigentlich Planungsbetroffenen hierarchische Strukturen und berufsspezifische Trennungen aufhebt. Indem DREISTÄDTER die sozialen Strukturen der Stadtteilbewohner nicht länger nur theoretisch zur Kenntnis nahm, sondern sie auch konkret erlebte, sollte die Planungskonzeption direkt auf die tatsächlichen Bedürfnisse und Vorstellungen abgestimmt und sichtbar gemacht werden. Entsprechend sollten auch „nonverbale Informationen in den Entwurf“ einfließen.⁴⁹⁹ So knüpfte DREISTÄDTER mit dem „Planen vor Ort“ deutlich an den Entwurf für die Bonner U-Bahn an, da die Gruppe den Planungsraum in der Tat als Erlebnisraum auffaßte, in den sie sich selbst ganz unmittelbar hineinbegab.

1974 nahm die Gruppe an einem Wettbewerb zur Neugestaltung des Fußgängerbereichs der Nürnberger Altstadt teil.⁵⁰⁰ Hier versuchte sie,

über das Arrangieren von Vitrinen, Blumenkübeln und Kugellampen hinaus eine Gestaltung zu betreiben, die ganz bewußt auf die vorhandene Substanz Rücksicht nimmt und diese herausfordert, sich expressiv zu artikulieren.“⁵⁰¹

Dementsprechend betonte DREISTÄDTER in ihren Entwürfen die historischen Bezüge und berücksichtigte die historischen Dimensionen der Altstadt:

„Das Stadtbild Nürnbergs ist sowohl durch seine historische Substanz, als auch durch den gestalterisch zurückhaltenden Wiederaufbau nach dem Kriege, so ausdrucksstark, daß jede städtebauliche Neubaumaßnahme auf dieses Faktum Rücksicht nehmen muß. Es geht auf keinen Fall [...], daß diese Substanz durch Verramschung aufgelöst und in ein Postkarten-Talmi pervertiert wird.“⁵⁰²

DREISTÄDTER ging es also nicht darum, die vorhandene Substanz durch eine rückwärts gerichtete Gestaltung vermeintlich originalgetreu zu komplettieren und zu einem „Postkarten-Talmi“ zu pervertieren. Vielmehr, so betonte die Gruppe, sei der Eindruck des Stadtbildes vollkommen mittelalterlich und entbehre Aussagen der Zeit oder anderer kultureller Epochen, weswegen andere, kontrastierende Gestaltungselemente in dieses so homogene Stadtbild eingefügt werden müßten, die zusammen mit der überkommenen Substanz eine neue Einheit bilden sollten.⁵⁰³ Dabei verfolgte DREISTÄDTER unterschiedliche „Weg-Ziel-Prinzipien“, bei denen die Wege ausdrucksärmer, die Plätze dagegen ausdrucksstärker gestaltet werden sollten. Wie beim Bonner U-Bahn-Projekt sollte eine thematisch orientierte Gestaltung den öffentlichen Bereich zum „multifunktionalen“ Erlebnisraum machen:

⁴⁹⁸ „Dreistädter“ Fischer, Hullmann, Schimmel: Vor Ort in Menden. In: Bauwelt (Berlin / Frankfurt a.M.), 66, 1975, H. 8, S. 237.

⁴⁹⁹ Ebenda.

⁵⁰⁰ An diesem Wettbewerb nahm auch HAUS-RUCKER-CO teil.

⁵⁰¹ „Dreistädter“ Hardy Fischer – Harald Hullmann – Hanno Schimmel: STRASSEN, GASSEN, WEGE UND PLÄTZE IN NÜRNBERG. Ein Beitrag zum Problem der Fußgängerzonen. In: Transparent. Manuskripte für Architektur, Theorie, Kritik, Polemik, Umraum (Wien), H. 7/8, 1974, S. 48.

⁵⁰² Ebenda.

⁵⁰³ Ebenda.

„Der gesamte Altstadtbereich wird nicht nach der Ideologie der totalen Funktionsmischung behandelt, sondern es sollen sich vielmehr Orte und sich überschneidende Bereiche ausbilden, die im wesentlichen durch bestimmte Funktionen und Nutzungen getragen werden, wie z.B. der Bankplatz im ‚Bankenviertel‘, ‚Türkenviertel‘, ‚Mont Martre‘, ‚Las Vegas‘ und ähnliches.“⁵⁰⁴

Die Qualität dieses Wettbewerbsbeitrags ist demnach nicht im Aufgreifen oder in der Reflektion historischer Gegebenheiten zu sehen, wie es Schulze Tast vorschlug.⁵⁰⁵ Vielmehr diente die vorhandene Stadtgestalt als Anregung für eigene, von der „Pop-Art“ inspirierte Impulse, was insbesondere die eingereichten Collagen verdeutlichen. Hier bildete der Stadtplan, also die vorhandene historische Substanz, nur noch den Hintergrund auf den die Versatzstücke der Collage geklebt wurden. Dabei legte DREISTÄDTER verschiedene Themenschwerpunkte für spezifische Quartiere fest und thematisierte die in ihnen vorgefundenen Stimmungen.



Abbildung 54: DREISTÄDTER: Fußgängerzone Nürnberg, „las vegas“, Collage, 1974

So versammelte beispielsweise die Collage „las vegas“ (Abb. 54) unter der Bemerkung „strasse so lassen“ unterschiedliche Assoziationen zum Thema „Vergnügungsviertel“: Während sich auf der linken Bildhälfte ein seriös gekleideter „Herr“ befindet, sind auf der rechten Seite drei Mädchen im Minirock zu sehen. Im Hintergrund räkelt sich ein liegender weiblicher Akt, der wiederum von Straßenzügen und Getränkesignets wie „Ricard“ oder „Coca-Cola“ überlagert wird. Überspannt wird der Straßenzug von einem glitzernden Regenbogen, dem eine wenig bekleidete „Dame“ im Glitzerdress vorgeblendet ist. Mit dieser assoziationsreichen Collage wird in der Tat ein starker Kontrast zum mittelalterlichen Stadtbild erzeugt. Indem sie das Nachtleben im Vergnügungsviertel, „Sex“ und „Konsum“ zum Thema machte, orientierte sich die Gruppe zudem deutlich an der „Pop-Art“.

Auch beim Wettbewerb der Stadt Hamburg zur künstlerischen Gestaltung des Universitätsgeländes setzte DREISTÄDTER auf das Prinzip der Kontrastierung. Anders als jedoch in Nürnberg experimentierte die Gruppe diesmal weniger mit optischen Reizen, sondern stärker mit sprachlichen Assoziationen. In der Wettbewerbsausschreibung war gefordert, „die Bereiche der Natur- und Geisteswissenschaften mittels Kunstobjekten zu gestalten, daß eine Integration der abweisenden monolithischen Strukturen in die sie umgrenzenden Wohnviertel möglich wird.“⁵⁰⁶ DREISTÄDTERs Entwurf berücksichtigte einmal mehr die historische Entwicklung des Quartiers, dessen aktueller Zustand nur Unbehagen verursache. Das Problem stellte sich für DREISTÄDTER folgendermaßen dar:

„Überdimensionierte, hochhaussäumige Plätze; billig und gedankenlos schnell hingestellte Institutsbaracken; bauliche Massenproduktion, die nur dem Zweck der Unterbringung dienen soll.“⁵⁰⁷

⁵⁰⁴ Ebenda, S. 52.

⁵⁰⁵ Vgl. Schulze Tast (1988), S. 15.

⁵⁰⁶ Zit. n. „Dreistädter“ (Fischer, Hullmann, Schimmel): GESTALTUNG UNIVERSITÄTSBEREICH HAMBURG. In: Transparent (Wien), Jg. 6, 1975, Nr. 6, S. 4.

⁵⁰⁷ Ebenda.

So nüchtern diese faktische Beschreibung auch ausfiel, um so unheimlicher wurde die Wirkung des baulichen Ensembles auf seine Umgebung dargestellt, die mit Aggressionen darauf reagiere. Die Gruppe empfand die aktuelle Situation als „Moloch“, der die westliche Substanz des angrenzenden Wohnviertels zu verschlingen drohe. Anstelle des bildstarken Collagenprinzips des Nürnberger Wettbewerbs experimentierte die Gruppe nun mit Sprache, indem sie die ihrer Meinung nach besonders expressiven und attraktiv gestalteten städtebaulichen Elemente wie „Park“, „Platz“ oder „Straße“ sprachlich „bearbeitete“. Die Betonung dieser Bereiche sollte „Anreize zum Benutzen oder Reagieren bieten und dadurch den Anwohner der umliegenden Wohngebiete zur Auseinandersetzung“ motivieren.⁵⁰⁸ Anstatt die schwierige Nachbarschaft zu verharmlosen, setzte DREISTÄDTER auf das bewährte Mittel der Kontraste. Der bedrohenden Aggressivität des Gebäudekomplexes stellte die Gruppe eine mindestens ebenso gefährliche und lauernde Natur gegenüber, die sich gegen die Domestizierung durch die Zivilisation zur Wehr setzt. Für den Park des Universitätsgeländes entwarf DREISTÄDTER folgendes imaginäres, feucht-wucherndes Szenario:

„Der Park / Feen, Nymphen, Teiche, Wasserlilien, Algen, Seerosen, Schilf. Fauna, Farne, Moose, Schlinggewächse und Lonicera periclymenum überwuchern das alte Schröder-Stift und dringen in die Dehnfugen und Auslässe der Klimaanlage der bombastischen Architekturen des Geologicums an der Bundesstraße. Die Zeituhr ist angehalten, nur die Natur wuchert unbeschnitten fort; krank, faulende Bäume, phosphoreszierend, verbreiten ihre schleichende, immerwährende Aggressivität. Auf ihnen parasitäre Schlinggewächse, die Stein und Beton erklettern, brackige Wasser spiegeln die Situation, Froschaugen gieren aus den Tümpeln. Schauer – als Kontraste zu optimistischer Technologie – gedämpfte Anmaßung.“⁵⁰⁹

So verzichtete DREISTÄDTER zugunsten „unsichtbarer“ sprachlicher Beschreibungen auf eine konkrete planerische Konzeption. Dem zweckbegründeten Handeln der planenden Architekten setzte DREISTÄDTER sprachliche Expressivität entgegen, die auf die plastische Vorstellungskraft des Lesers, auf seine Phantasie und Imagination, setzte. Als gedankliches Experiment kontrastierte die Gruppe die aggressive Monumentalität des Sichtbaren mit der individuellen Vorstellungskraft.

1977 beteiligte sich die Gruppe an der Ausstellung „Stadtgestalt“ im Leverkusener Schloß Morsbroich, die sich gegen die Monotonie in der Architektur wandte und Architekten und Städteplaner vorstellte, die ihre Planungen auf Individualität und „emotionale Stadtstrukturen“ ausrichten.⁵¹⁰ Für diese Veranstaltung gestaltete DREISTÄDTER die Rheinpromenade um und installierte in einem alten Tank ein Café.⁵¹¹ Gleichzeitig faßte sie ihre Auffassung von Umweltgestaltung in einer Art Glaubensbekenntnis zusammen:

„Wir glauben nicht an den `internationalen Stil`; nicht daran, daß ein Gebäude, eine Straße oder auch eine Stadt in Oslo genauso aussehen sollte, wie in Pittsburg oder Kioto. Städtebau ist nicht nur Wissenschaft. Wesen und Eigenschaft der Bewohner, der Landschaft und des Klimas, geographische Lage also ebenso wie die historisch-kulturelle Situation sind wesentlich für das neue, zu erweiternde oder zu verändernde Produkt Stadt. Das Seiende ist wesentlich für jede Veränderung und muß Basis des Neuen sein. `Die Stadt auf der grünen Wiese` kann als Begriff nur in Planerhirnen existieren, für die `die grüne Wiese` nicht als Landschaft da ist, mit der sie umzugehen haben, sondern nur als Baugrund. Weil wir an

⁵⁰⁸ Ebenda, S. 7.

⁵⁰⁹ Ebenda.

⁵¹⁰ Wedewer, Rolf: Vorwort. In: Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich: Stadtgestalt. Monotonie und Vielfalt. Hrsg. von der Stadt Leverkusen / Der Oberstadtdirektor, (Kat.), Leverkusen, 1977, o.Pg.

⁵¹¹ Vgl. Gesprächsprotokoll im Anhang.

‘die grüne Wiese’ als Wiese glauben, sind wir hier am Ort, der zu beplanen, zu verändern und zu gestalten ist. Um das Seiende zu studieren, die Probleme von Bewohnern und die bauliche und organisierte Substanz, in der sie leben müssen. Wir wollen sowohl verbale, als auch nonverbale, taktile, visuelle sowie andere sinnliche Reize und Erfahrungen aufnehmen, um damit umzugehen und zu arbeiten. Wir glauben nicht, daß eine Planung oder Entscheidung, die für Bocholt gut war, auch für Leverkusen gut sein kann. Uns interessiert ‘die grüne Wiese’.⁵¹²

DREISTÄDTER plädierte also dafür, die Maximen des „Internationalen Stils“ zu verlassen. Dabei richtete sie sich gegen ein dogmatisches Gestaltungsverständnis, das Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhebt und lokale oder individuelle Aspekte negiert, wobei DREISTÄDTER den Vorwurf implizierte, diese Art der Planung erhalte einen immer gleichen Status quo und lasse keine Veränderung zu. Tatsächlich aber müßten die jeweils einzigartigen geografischen und klimatischen Eigenheiten der Landschaften und die unverwechselbare historisch-kulturelle Situation in der Planung berücksichtigt werden. Schließlich spielten ihrer Meinung nach neben den Charakteristika des Ortes auch das Wesen und die Eigenschaften der Bewohner eine große Rolle.

Die Gruppe formulierte hier ein Gestaltungsverständnis, das sich nicht länger an globalen und allgemeingültigen Regeln, sondern an individuellen Eigenheiten sowohl des Planungsgegenstandes als auch der Planungsbetroffenen orientieren wollte. Methodisch zielte DREISTÄDTER vor allem auf „unsichtbare“, multisensuelle Aspekte. Damit plädierte die Gruppe für eine sinnliche Gestaltung jenseits materieller Zweckerfüllung.

Bei der Platzgestaltung in Essen-Steele setzte sich DREISTÄDTER 1978 mit bürgerlicher Wohnkultur auseinander (Abb. 55). Die den Platz beherrschenden historistischen Fassaden aus dem Wilhelminischen Kaiserreich regten die Gruppe dazu an, den Platzraum „mit der Wohnzimmerkultur unserer Tage“ auszufüllen. Entsprechend projektierte sie charakteristische Elemente der bürgerlichen Wohnkultur in die Öffentlichkeit, beispielsweise einen Lüster aus Netzwerk über dem Platz oder Sitzecken und „Blumenbouquets auf der Spitzendecke des Rasenparterres“, die „das bürgerliche ‘stilvolle Wohnen’ in der Fußgängerzone“ ermöglichen sollten.⁵¹³ DREISTÄDTER betonte, dieses „Ambiente“ wolle zwar die vorgefundene Situation ironisieren, allerdings „ohne sie der Lächerlichkeit preiszugeben.“⁵¹⁴ Mit ihrem Entwurf kommentierte die Gruppe also stereotype Wohnvorstellungen, um eine Reflektion traditioneller Einrichtungsmuster anzuregen.

Wie ironisch diese Gestaltungsvorschläge zu verstehen sind, zeigt ein Hinweis auf die gegensätzlichen Baustile der unmittelbaren Umgebung: „Nur wenige Meter entfernt beginnen die Wohnblocks im Stil des Märkischen Viertels.“ Über die Gegenüberstellung von historistischen und spätfunktionalen Architekturformen hinaus, führte DREISTÄDTER den großen Gegensatz zwischen

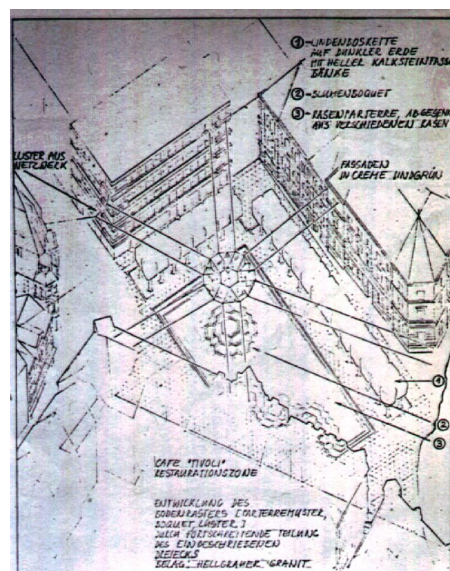


Abbildung 55: DREISTÄDTER: Ambiente des Grandplatzes, Essen-Steele, Entwurfszeichnung, 1978

⁵¹² DREISTÄDTER: [Brief vom 18.12.1976 an das Städtische Museum Leverkusen / Schloß Morsbroich]. In: Städtisches Museum Leverkusen (1977), S. 32.

⁵¹³ „Dreistädter“ (1980), S. 41.

⁵¹⁴ Ebenda.

idealisierten Wohnvorstellungen und tatsächlicher Realität vor. Sie enttarnte die der Palastarchitektur vergangener Jahrhunderte nachempfundenen Gründerzeitfassaden als nichts weiter als Mietshäuser, die Imbiß-Stuben verbergen wie eine Maskerade. Entsprechend pointiert formuliert wirke die Assoziation eines Kronleuchters über dem Platz nach Ansicht der Gruppe entlarvend. Die Frage bleibe bestehen: „Just what is it that makes today’s homes so different, so appealing?“⁵¹⁵

Mit dieser Frage wies die Gruppe nicht nur auf Themen wie stereotype Vorstellungen von Wohnungseinrichtung oder „Gemütlichkeit“ hin. Gleichzeitig nimmt dieses Zitat Bezug auf eine Collage von Richard Hamilton, die denselben Titel trägt.⁵¹⁶ Nach Aussagen von Hullmann ist dieses Bild als „Kernbild“ von DREISTÄDTER zu verstehen, denn damals habe sich die Gruppe mit der Unfähigkeit auseinandergesetzt, „die Ideen der Pop-Architektur auf das Design zu projizieren.“⁵¹⁷

Wie beim Hamburger Projekt verfolgte DREISTÄDTER auch jetzt eine sprachliche Inszenierung, indem sie jeden der zu gestaltenden Plätze in einer eigenen literarischen Sprache beschrieb. Den Hauptplatz interpretierten sie als „Thomas Bernhard-Platz“, einen weiteren Platz umschrieben sie nach „Balzac“ oder den „Grandplatz“ nach Johannes Mario Simmel. Letztere Beschreibung ist erhalten geblieben:

„Am 28. Juni 1978 war Thomas Lieven von Mr. Reagan zu einem Bourbon im ‘Tivoli’ am Grandplatz eingeladen. Er langweilte sich mächtig, bis zu dem Moment, da eine Dame im grünen Kleid am Nachbartisch Platz nahm. Da fand er den Platz plötzlich hochinteressant..... ‘Wer ist das?’ fragte Thomas Lieven sofort den Geschäftsfreund. Der sagte ihm, wer die Dame war. Vera Prinzessin von C. – so werden wir die Dame nennen. Sie lebt natürlich noch unter uns und hat unsere Sympathie. Darum wollen wir ihren Familiennamen nicht verraten.“⁵¹⁸

Die Stimmung und Personen populärer Trivialromane übertrug die Gruppe nun also in die Gegenwart und den Essener Vorort mitten im Ruhrgebiet. Dies erzeugte eine seltsame Szenerie, die mit ironischem Augenzwinkern auf das bürgerliche Ambiente des Grandplatzes anspielte. In diesem Sinne sind auch die Gestaltungsvorschläge zur Umgestaltung des Platzes zu verstehen.

Als letztes gemeinsames Projekt erarbeitete DREISTÄDTER einen Park für die Bundesgartenschau in Kassel, der sich ähnlich wie die Bonner U-Bahngestaltung mit verschiedenen Themen beschäftigen sollte. Eines dieser Themen widmete sich doppeldeutig der „Kunst es wachsen zu lassen“, die Hullmann wie folgt beschrieb:

„Da gab’s einen alten Landwirtschaftshof. Da gab’s dann so ein Feld mit Kohlköpfen, die waren schon ganz schrumpelig. Davon gab’s nur ganz wenige. Daneben auf dem Feld waren die prächtigen Kohlköpfe. Darüber [i.e. über diesen beiden Felder] haben wir dann ein Raster gezogen. *Ein* Raster war ‘Die Kunst es wachsen zu lassen’, das andere war ‘Die Kunst es *wachsen* zu lassen’. Also einmal so große Kohlköpfe hinzukriegen, auf der anderen Seite, die Kunst zu ertragen, daß eben nichts wächst – das einfach zu ertragen.“⁵¹⁹

Aber auch historische Motive der Gartengestaltung, die vor allem in der Malerei tradiert worden sind, wie „Paradiesgärten“ oder das „Kythera-Motiv“ sollten dreidimensional umgesetzt werden. Gedacht war beispielsweise an „ein Boot, das abfährt und nie wiederkommt.“ Neben einzelnen Pop-Anklängen

⁵¹⁵ Ebenda.

⁵¹⁶ Gemeint ist die 1956 von Richard Hamilton angefertigte Collage: „Just What Is It That Makes Today’s Home So Different, So Appealing?“ [Was ist das nur, was das moderne Zuhause so anders, so anziehend macht?], die er als Plakat für die Ausstellung „This is Tomorrow“ gestaltet hat.

⁵¹⁷ Vgl. Gespräch der Autorin mit Heiko Bartels und Harald Hullmann am 02.09.1998 im Anhang.

⁵¹⁸ „Dreistädter“ (1980), S. 41.

⁵¹⁹ Gespräch der Autorin mit Heiko Bartels und Harald Hullmann am 02.09.1998 im Anhang.

fanden sich auch archaische Szenerien wie ein „mystischer Eichenwald für Deutsche“. Soviel Ironie konnte sich nicht durchsetzen. Hullmann berichtete, DREISTÄDTER sei schon bei der Vorprüfung wegen mangelhafter Prüffähigkeit ausgeschieden: „Das fanden wir eigentlich richtig, aber das war auch bitter. Da haben wir dann gesagt, jetzt ist Schluß.“⁵²⁰ 1979 löste sich die Gruppe auf.

Ergänzend ist darauf hinzuweisen, daß sich die beiden Industrie-Designer Fischer und Hullmann parallel zu den Aktivitäten als DREISTÄDTER mit traditionellen Gestaltungsaufgaben beschäftigten.



Abbildung 57: „Gestaltungs-entwurf 124534 Führerhaus“ (Vorderansichten und Obersicht), 1976/77

Ein besonders erfolgreicher Entwurf entstand zum Beispiel zum Wettbewerb Bundespreis „Gute Form“. Als Mitarbeiter der Designerin Ulrike Penkert hatten die beiden Studenten an der Hamburger Hochschule ein „Führerhaus für LKW über 16 to“ entwickelt, das der RfF mit dem Bundespreis „Gute Form“ auszeichnete (Abb. 56 und 57).⁵²¹ Wie



Abbildung 56: „Gestaltungs-entwurf 124534 Führerhaus“ (Seitenansicht)

ausgeführt, wurden die eingereichten Wettbewerbsbeiträge zum ersten Mal den neu erarbeiteten systematischen Bewertungskriterien für Design-Qualität unterzogen.⁵²² Wie der RfF in seiner Jurierung der LKW-Fahrerkabine begründete, entsprach diese besonders den geforderten funktionalen Kriterien:

„Von einer bemerkenswerten empirischen Untersuchung ausgehend, wurden gute gestalterische Ideen ausgearbeitet. Die Wohnelemente Betten, Schrank, Tisch sowie die Wasch- und Kochgelegenheiten wurden gut in das Führerhaus integriert. Gute Ein- und Ausstiegsmöglichkeiten machen das Abspringen beim Verlassen des Führerhauses unnötig. Die breiten Stoßfänger vermeiden ein Unterfahren bei Unfällen. Außerdem ist zum Säubern der

Frontscheibe eine Lauffläche und Haltegriffe in voller Breite sowie eine Stufe eingearbeitet. Die Arbeit ist konzeptionell ausgereift und stellt eine wertvolle gestalterische Lösung zum Problemkreis ‚Wohnen in der Fahrerkabine‘ dar.“⁵²³

Bemerkenswert erscheint jedoch, daß Hullmann diesen dezidiert funktionalistischen Entwurf im Nachhinein aus subjektiven Überlegungen heraus erklärte. So berichtete er, ebenso wie bei den anderen Projekten von DREISTÄDTER sei auch die Fahrerkabine aus Experimenten in Richtung „Pop-Kultur“ entstanden. Die ursprüngliche Idee sei von der Vorstellung eines Wohnzimmers, vom „Wohnen

⁵²⁰ Ebenda.

⁵²¹ Der Preis wurde der Designerin zugesprochen, die beiden Designer sind als Mitarbeiter angegeben; vgl. RfF Darmstadt (1977).

⁵²² Zur Beurteilung der Gesamtheit „Fahrerplatz“ und dem Beitrag des Design zur Optimierung des Fahrprozesses wurden folgende Bereiche berücksichtigt: Anthropometrie, Biomechanik, Arbeitsphysiologie, Informationstechnik, Sicherheitstechnik, Konstruktionsprinzip, Herstellungsverfahren, Reparatur- und Wartungstechnik, Materialwahl; vgl. ebenda, S. 9.

⁵²³ Gestaltungsentwurf 12 45 34. Führerhaus für LKW über 16 to Einsatzbereich: Fernverkehr. In: Ebenda, S. 56.

im LKW mit Tapete, Stehlampe, Couch und Hirsch“ ausgegangen.⁵²⁴ Hier sei empfunden worden, was später bei KUNSTFLUG eingelöst worden sei. Ihrer Ausbildung als Industrie-Designer entsprechend hätten sie ihre Überlegungen dann allerdings als funktionale Aufgabenlösung umgesetzt. Hullmann dazu: „Es wäre einfach lächerlich gewesen, bei der Stehlampe zu bleiben, weil die Logik dieses Entwurfs so war, daß wir doch wieder traditionell geworden sind.“⁵²⁵ Diese Aussagen bringen die schwierige Situation der Designer auf den Punkt. Sie verdeutlichen den offensichtlichen Dissens zwischen subjektiven und spontanen Assoziationen zum Entwurfsgegenstand und dem starren Regelwerk des traditionellen Industrie-Design, das vermeintlich objektive Faktoren numerisch erfaßte und als „Gute Form“ bewertete, ohne andersartige Aspekte wahrzunehmen.

Die Gruppe DREISTÄDTER zeichnete sich also durch den damals ungewöhnlichen Zusammenschluß von Industrie-Designern und Architekten zu einem „Büro für Stadtgestaltung“ aus, das sich interdisziplinär dem Thema „Umweltgestaltung“ widmete. Sie erprobte eine experimentelle Haltung, die sich aus funktionalen Zwängen befreite, indem sie beispielsweise ihrem Unbehagen an anonym gestalteten Stadträumen eigenständige Strategien entgegensetzte, die bewußt auf die subjektive Erlebensfähigkeit abgestimmt waren. Als Äquivalent zu den vielfältigen menschlichen Erfahrungen entwarf die Gruppe intuitiv erlebbare Atmosphären mit hohem emotionalen Assoziationsgehalt. Entsprechend setzte die Gruppe ihre stark von der Pop-Art inspirierten Projekte sehr individuell um, beschäftigte sich aber auch kreativ mit der Geschichte und soziokulturellen Identität der Orte und Plätze, indem sie Geschichte mit zeitgenössischen Statements kontrastierte. Als Gedankenspiel stellte die Gruppe eine fiktive, auf alle Sinne abzielende Gegenwelten zum Vorhandenen vor, bei der die konkrete Planung zugunsten auf die Vorstellungskraft zielender Beschreibungen immer stärker in den Hintergrund rückte. Die Umsetzung der Projekte als Collage und mehr noch die sprachlichen Inszenierungen verdeutlichen nicht nur eine eigene Handschrift, sondern vor allem den utopischen Gehalt der Entwürfe. Besonders ist auf ironische und spielerische Aspekte hinzuweisen, mit deren Hilfe die Gruppe eine Distanz zum Entwurfsgegenstand, aber auch zu ihren eigenen Gestaltungsvorschlägen schuf. Wie wenig diese Impulse damals von offizieller Seite nachvollzogen werden konnten, zeigt sich an der Tatsache, daß die Vorschläge der Gruppe in den siebziger Jahren nicht realisiert werden konnten. Diese Ansätze stellten aber wichtige Methoden vor, die auch in den achtziger Jahren von Bedeutung sein sollten.

⁵²⁴ Vgl. Gespräch der Autorin mit Heiko Bartels und Harald Hullmann am 02.09.1998 im Anhang.

⁵²⁵ Ebenda.

5.4. Zusammenfassung

Wie die letzten Kapitel gezeigt haben, krankten die siebziger Jahre keineswegs an einer Ideenlosigkeit der Designer, die sich auch nicht ihren gestalterischen Aufgaben verweigerten. Vielmehr reagierten sie auf die massive Gesellschaftskritik und die wachsenden ökologischen Probleme, indem sie sich den Aufgaben des Industrie-Design entzogen und sich stattdessen auf das Leitbild „Umweltgestaltung“ konzentrierten.

Die Aktivitäten des Werkbundes verdeutlichen exemplarisch, daß sich die Kritik im Verlauf der sechziger Jahre gegen eine vornehmlich auf Verbrauch und Verschleiß zielende Gestaltungsarbeit richtete. Stellvertretend für die funktionale Gestaltung wurde das Industrie-Design zunehmend negativer besetzt und für die Zerstörung menschlicher Lebensumwelt verantwortlich gemacht. Infolgedessen verschrieben sich die Designer dem hohen Anspruch, eine „humane Umwelt“ schaffen zu wollen. Dabei stand die Frage im Mittelpunkt, wie Umwelt gemäß den Wünschen und Bedürfnissen der Menschen beschaffen sein sollte, und dementsprechend rückten soziopsychologische und emotionale Aspekte sowohl in der Designtheorie als auch in der Praxis in den Vordergrund.

Die Komplexität des neuen Leitthemas „Umweltgestaltung“ erforderte auf organisatorischer Ebene eine interdisziplinäre Zusammenarbeit, wofür besonders die Arbeit am IUP als Beispiel dienen kann. Der Aufbaustudiengang „Umweltplanung“ integrierte alle erdenklichen Disziplinen, die sich im weitesten Sinne mit „Umweltgestaltung“ beschäftigten. Die Teamarbeit der Arbeitsgruppen setzte auf das gemeinsame Erkenntnisinteresse und richtete sich gegen hierarchische Strukturen. Hier kündigte sich ein Wandel dahingehend an, daß die Designer als „Umweltplaner“ ihr Arbeitsfeld nicht nur ausweiteten, sondern auch selbst bestimmten und den eigenen Interessen entsprechend suchten und definierten. Auch Veranstaltungen und Projekte des IDZ zielten auf diese fächerübergreifende Zusammenarbeit. Während das IUP jedoch fachintern neue planungstheoretische Positionen erarbeitete, legte es großen Wert auf eine öffentliche Auseinandersetzung mit aktuellen Gestaltungspositionen, wobei es Meinungs- und Urteilsfähigkeit förderte. Wie dringlich ein interdisziplinäres Arbeiten gefragt war, zeigt auch die Gruppe DREISTÄDTER, mit der die Designer als Alternative zur ihrer Ausbildung als Industrie-Designer ein organisatorisch unabhängiges Forum für experimentelles Design schufen. Auch die Designer-Gruppe DES-IN verdeutlicht das Bedürfnis nach einer eigenständigen Organisationsform neben der institutionellen Design-Ausbildung.

Die Beschäftigung mit „Umweltgestaltung“ kann in einem mehrfachen Sinne als „alternativ“ umschrieben werden:

Auf der einen Seite wurde die „alternative“ Wahl zwischen zwei Möglichkeiten diskutiert, für die Gros' Theorie eines „dialektischen Funktionalismus“ als besonders charakteristisch anzusehen ist. Indem er die Gleichberechtigung von technischen und sinnlichen Aspekten nachwies, trieb er ein erweitertes Designverständnis weiter voran, das auf emotionale Aspekte Wert legt. Nach Gründung der Design-Initiative DES-IN betonte Gros immer deutlicher eine alternative, zweite Möglichkeit neben dem bisher Favorisierten. Entsprechend konzentrierte sich die Gruppe verstärkt auf sinnliche Aspekte insbesondere im Industrie-Design. Auch die IDZ-Arbeit verfolgte ein dialektisches Prinzip, indem sie die Wettbewerbsergebnisse zum Bundespreis „Gute Form“ mit denjenigen Positionen konfrontierte, die sich jenseits des etablierten Designverständnisses manifestierten. Der damit beabsichtigte öffentliche Diskurs sollte eine Reflexion über umweltgestalterisch sinnvolle Alternativen anregen. Hier

zeigt sich eine Verschiebung der Interessen dahingehend, sich der wirtschaftlichen Einflußnahme und den moralisch-erzieherischen Ansprüchen des offiziellen Designverständnisses zu entziehen und stattdessen individuelle Strategien zu entwickeln, die eine eigenständige Position manifestieren. Ein Beispiel für diese individuelle Kritik, die sich gegen das „Establishment“ auflehnte, stellte die Gruppe DREISTÄDTER dar. In Anlehnung an die Pop-Art ironisierte sie die banale Realität des Alltags und ignorierte die vermeintlich festgelegten Regeln des Design. Mit ihren Experimenten entwickelte die Gruppe eine Strategie, die auf die subjektive Erlebensfähigkeit, individuelle Assoziationen und Intuitionen baute. Damit distanzierte sie sich nicht bloß von den Anforderungen des Industrie-Design, sondern zeigte – wenn auch visionär – mögliche Alternativen auf.

Auf der anderen Seite setzten sich Ideen der „Alternativbewegung“ auch im Design immer stärker durch. Angesichts der katastrophalen Folgen des ungebremsten Konsumverhaltens erlangte Umweltgestaltung eine neue Dimension in Form von „Umweltfreundlichkeit“. Ökologische Probleme traten jetzt stärker ins Bewußtsein, Forderungen nach Konsum- und Wachstumsbeschränkung wurden immer dringlicher. Gegen den Perfektionismus der „High-Tech-Industrie“, die auf Formabstraktion setzte, formierte sich nun eine „Low-Tech-Kultur“, die sich der Material- und Energiereduktion verschrieb und Langlebigkeit in einem ökologisch-nachhaltigen Sinn interpretierte. In Hinblick auf diese Entwicklung regte das IDZ eine veränderte Produktgestaltung an und forcierte umweltfreundliche und wiederverwertbare Produkte. Dabei stellte es „Ad-hoc-Design“ oder „Do-it-yourself-Design“ als neue Entwurfsmethoden vor, die auf Spontaneität und Eigeninitiative setzten. Als Entwurfs- und Produktionskommune experimentierte besonders die Offenbacher Gruppe DES-IN mit alternativen Lebens- und Arbeitsformen. Sie wandte sich gegen die Fremdbestimmung und Arbeitsteilung und zielte auf Autonomie – auf Selbstverwirklichung statt Pflichterfüllung. Dabei definierte sie die Rolle des Designers sowohl in einem ökologischen als auch ästhetischen Sinn neu, indem sie anstelle von Konsum und Verschwendung mehr Sinnlichkeit und Spaß einforderte. Es handelte sich um einen Versuch, dem Design neue Impulse zu geben, indem die Realität der Industriegesellschaft bewußt zum Anlaß genommen wurde; indem bereits Vorhandenes wie „Müll“ oder industriell produzierte Halbfabrikate genutzt wurden, um mit einem „Halbfertigdesign“ einen Konsens zwischen Ökologie und Industrie-Design erreichen zu können.

TEIL II EXEMPLARISCHE ANALYSE: DAS „NEUE DESIGN“ IN DER BUNDESREPUBLIK

Schlagartig, so teilt es uns die bisherige Geschichtsschreibung mit, manifestierte sich in der Bundesrepublik zu Beginn der achtziger Jahre eine neue Formensprache im Design. Diese etablierte sich unter dem Schlagwort „Neues deutsches Design“ als Inbegriff eines „postmodernen“, dezidiert anti-funktionalen Designverständnisses. In Frage gestellt wurde diese Behauptung nicht ernsthaft. Lediglich um die Ernsthaftigkeit wurde gestritten. Glaubt man den Gegnern, handelte es sich um eine unfafßbare Kinderei erwachsener Designer, die noch nicht über subjektiv-verspielte Ausdrucksweisen hinausgekommen sind. Ihnen wurde vorgeworfen, unter dem Motto „Hauptsache schräg und Hauptsache bunt“ die Formensprache der italienischen MEMPHIS-Gruppe als verrückte und spaßige Interieurmischung aufzufassen und unreflektiert zu adaptieren.⁵²⁶ Die jungen Designer hingegen postulierten ihrerseits einen genialen Dilettantismus und einen vorgeblich neuen Anti-Funktionalismus, den sie als einen noch nie dagewesenen Bruch mit gestalterischer Vergangenheit verstanden. Damit protestierte eine neue Gestaltergeneration gegen ein Verständnis von Design, das sich auf industrielle Massenproduktion und funktionale Wertvorstellungen beschränkt: „Nein, wir geben uns mit ein paar Chromstangen und etwas schwarzem Leder nicht mehr zufrieden“, lautete dazu die von Borngräber ausgegebene Parole.⁵²⁷ Er forderte stellvertretend, man solle doch nicht noch immer so tun, „als hätten Bauhaus-Mumien gerade eben erst den Bundespreis Gute Form gewonnen“.⁵²⁸ Heiko Bartels, Harald Hullmann, Charly Hüskes und Gerhard Fischer postulierten als KUNSTFLUG, hohlwangige Designerplattitüden von vorgestern, daß ein Produkt funktionieren müsse, würden durch ewiges Wiederkäuern auch nicht besser. Schließlich sei es ein unerfüllbarer Wunsch, daß die Funktion der Form zu folgen habe. Design habe Zeichen für Hoffnungen, Ängste und Erwartungen einer Zeit zu schaffen und diese Zeichen seien immer irrational.⁵²⁹

Die Auffassung, mit Beginn der achtziger Jahre habe eine Zäsur stattgefunden, setzte sich schnell selbst bei den Gegnern durch. Die Nonchalance der Gegenstände unterstützte diese Ansicht, und so widmete man sich vorwiegend dem „schrillen“ und „schrägen“ Äußeren der Gegenstände sowie den spektakulären Ausstellungen zum Neuen Design. Darüber hinaus wurden in der Bundesrepublik zwei wichtige Erklärungsmodelle erarbeitet:

Auf der einen Seite veranlaßte der Umstand, daß sich eine neue Designer-Generation offensichtlich nicht länger an der industriell und fertigungstechnisch ausgerichteten Designauffassung orientieren wollte dazu, auf eine kunstgewerbliche und vor allem künstlerische Orientierung hinzuweisen. Besonders Borngräber interpretierte den deutschen Designer als Avantgardisten, als universellen Kulturarbeiter, der die Grenzen überschreite und verschiebe.⁵³⁰ Nachdem auf der „documenta 8“ 1987 Design in einer eigenen Sektion vertreten war (vgl. Kap. 8), setzte sich diese Einschätzung durch.

⁵²⁶ Vgl. Kabisch, Wolfgang jr.: Neue Prächtigkeit oder Krise? In: *werk und zeit* (Frankfurt a.M.), 1. Quartal 1985, S. 22; Fischer (1988), S. 74.

⁵²⁷ Borngräber, Christian: Nein, wir geben uns mit ein paar Chromstangen und etwas schwarzem Leder nicht mehr zufrieden. In: *form* (Seeheim), 1984/1985, Nr. 108/109, S. 111.

⁵²⁸ Borngräber, Christian: Trennende Gemeinsamkeiten. In: *Borngräber* (1985/86), S. 66.

⁵²⁹ Bartels, Heiko / Fischer, Gerhard / Hüskes, Charly / Hullmann, Harald: KUNSTFLUG über Ulm und anderswo. In: *Borngräber* (1985/86), S. 85.

⁵³⁰ Borngräber, Christian: Trennende Gemeinsamkeiten. In: *Ebenda*, S. 74.

Selle wies auf eine neue „kunstgewerbliche Avantgarde“ hin,⁵³¹ und auch Bürdek urteilte, das Design habe sich seit den sechziger Jahren scheinbar zur reinen Kunst entwickelt.⁵³² Wie stark dieses Erklärungsmodell bislang akzeptiert wurde, zeigt, daß sich selbst die Gegner des Neuen Design dieser Argumentation nicht entziehen konnten. Brock kritisierte beispielsweise das „Stilgepansche“, das „Gestaltungswirrwarr“ und eine „lebensfeindliche Sprachlosigkeit der Dinge“ als gestalterische Umweltverschmutzung mit der Begründung, die Gestalter hätten sich Ende der siebziger Jahre zu falschen Schlußfolgerungen verleiten lassen. Angesichts postmoderner Behauptungen vom Bankrott der Moderne hätten sie sich genötigt gefühlt, wieder zu den freien Künsten zurückzukehren.⁵³³

Obwohl sich eine Annäherung beider Bereiche schon seit längerem abgezeichnet hatte, wurde dieser Umstand also erst in den achtziger Jahren als revolutionär erachtet und als Erklärungsmodell für die neue Formensprache im Design herangezogen. Dabei stand die Frage im Vordergrund, ob sich Möbel- und Designgegenstände ebenso wie Kunst-Objekte dazu eignen, Utopien oder Fantasien zu formulieren, die über wirtschaftliche Belange und über den reinen Gebrauchswert hinausgehen. Wenn auch aus aktuellem Anlaß wurde somit der alte Streit zwischen einer individuell-künstlerisch inspirierten und einer herstellungstechnisch orientierten Gestaltung wieder neu entfacht, ohne zu einer Lösung des Problems zu kommen.⁵³⁴ Das Neue Design kurzerhand als „Kunst“ und gleichzeitig die Designer als neue künstlerische Avantgarde zu definieren, um sich so der Kritik am etablierten Designverständnis zu entziehen, kann jedenfalls nicht als überzeugende Lösung gelten. Derart als nicht-designspezifisches Problem aufgefaßt, vernachlässigten kunsthistorische, aber auch designhistorische Untersuchungen andersartige inhaltliche Konzeptionen weitgehend. Diese Interpretationen mißachteten bislang, daß diese vermeintliche Hinwendung zur freien Kunst einem ureigenen Problem des Design geschuldet ist, mit dem sich nun eine neue Designer-Generation auseinandersetzte: Daß sich nämlich die Rolle des Designers seit den späten fünfziger Jahren in der eines Industrie-Designers erschöpfte, der gezwungen war, sich ausnahmslos an den Vorstellungen seiner Auftraggeber zu orientieren und so in einer Wirtschafts- und Auftragsabhängigkeit gefangen war.⁵³⁵ Dadurch war ihm kein oder nur ein äußerst eingeschränkter Spielraum zur Verwirklichung eigener gestalterischer Ideen gestattet. Als Gegenbild dazu drängte sich die Rolle des Künstlers als Inkarnation von Individualität geradezu auf, der aus seiner Kreativität heraus eigene Vorstellungen von seiner Arbeit und seinen Aufgaben entwickelt.

Auf der anderen Seite wurden die neuen technischen Entwicklungen als Erklärung für die neue Designhaltung herangezogen. Selle verwies 1987 darauf, daß aus der Miniaturisierung der Funktionskomplexe am Gegenstand das Problem der Formprothese entstanden sei. Damit habe sich die Formhülle endgültig von der Funktion gelöst.⁵³⁶ Auch Volker Fischer machte 1988 darauf aufmerksam, daß die folgenreichste Veränderung für die Produktgestaltung aus den wachsenden Miniaturisierungsmöglichkeiten entstanden sei. Er gab zu bedenken, wenn technische Baugruppen so klein würden,

⁵³¹ Selle (1987), S. 285.

⁵³² Bürdek (1991), S. 64-65.

⁵³³ Brock, Bazon: Falsche Verheißungen, wohin man blickt. In: art (Hamburg), 1987, Nr. 12, S. 90.

⁵³⁴ Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf den sogenannten Werkbund-Streit, der 1914 zwischen Hermann Muthesius und Henry van de Velde ausgetragen wurde. Hier verteidigte Muthesius die mit der Maschinenproduktion einhergehende Typisierung gegen van de Velde, der für eine künstlerische und individuelle Haltung eintrat.

⁵³⁵ Selle charakterisierte das deutsche Design noch zu Beginn der achtziger Jahre dadurch, „daß der Designer aus seiner Wirtschafts- und Auftragsabhängigkeit nicht herauskommen kann“; vgl. Selle (1980), S. 6.

⁵³⁶ Selle (1987), S. 291-292.

daß sie optisch verschwinden, werde das technische Gehäuse, welches im Funktionalismus die Technologie ummantle, zum frei verfügbaren Entwurfsobjekt.⁵³⁷ Bernd Busch rezipierte ganz explizit dieses Erklärungsmodell und wies 1992 auf die „Miniaturisierung der Funktionskomplexe an den Produkten“ hin. Sie habe das grundlegende Verhältnis zwischen Form und Funktion instabil werden lassen.⁵³⁸

Demgegenüber interpretierte Wolfgang Welsch postmodernes Design als einen Übergang zu grundlegend veränderten Leitvorstellungen:

„Man folgt nicht mehr ungebrochen den alten Idealen der Schönheit und Ganzheit, sondern hat sich den neueren Vorstellungen der Pluralität und Differenz, Heterogenität und Inkommensurabilität zugewandt. Man erzeugt hybride Gestaltungen, die weder in sich ‚ganzheitlich‘ verfaßt sind noch eine heile und ganze Welt suggerieren. Man hat sich von den altmodernen und allzu starren Vorstellungen der ‚guten Form‘ gelöst und Anschluß an die epistemische Ästhetisierung gefunden.“⁵³⁹

Es genügt jedoch nicht, diese von Welsch beschriebenen „postmodernen Werte“ lediglich zur Kenntnis zu nehmen. Vielmehr muß den Eigenschaften von Pluralität und Differenz auch methodisch Rechnung getragen werden. Vor allem wegen der schlagwortartigen Zuordnung zu einer gemeinsamen „anti-funktionalen“ Haltung müssen Nuancierungen, die auf eine inhärente Heterogenität hinweisen, stärker als bisher beachtet und weitere Differenzierungen vorgenommen werden. So gilt es zu berücksichtigen, daß das „Neue deutsche Design“ trotz des griffigen Stilbegriffs keineswegs als homogene Bewegung anzusehen ist, auch wenn die Designer ein erkennbar neues Formenvokabular erarbeitet haben.

Dies verdeutlichen die unterschiedlichen Orte, an denen sich Ende der siebziger und besonders in den achtziger Jahren die verschiedensten Design-Initiativen formierten, die sich einer neuen Formauffassung verschrieben. So sind in der Bundesrepublik im Gegensatz zum europäischen Ausland mehrere kulturelle Zentren etwa zeitgleich entstanden: In Berlin traten zu Beginn der achtziger Jahre Frank Schreiner alias STILETTO STUDIOS oder Herbert Jakob Weinand in den Vordergrund. Parallel dazu schlossen sich Andreas Brandolini und Joachim B. Stanitzek als BELLEFAST zusammen, während Renate von Brevern und Heike Mühlhaus die Gruppe COCKTAIL gründeten. Schließlich riefen John Hirschberg, Susanne Neubohn und Inge Sommer 1984 das Designertrio BERLINETTA ins Leben. Auch in Hamburg formierte sich Ende der siebziger Jahre mit LUX NEONLICHT eine neue Szene, die sich in den nächsten Jahren mit der Designer- und Ausstellungsgruppe MÖBEL PERDU, zu der Michel Feith, Claudia Schneider-Esleben und bis 1986 auch Rouli Lecatsa gehörten, etablierte. Auch im Köln-Düsseldorfer Raum sind Ende der siebziger Jahre neue Impulse zu verzeichnen. In Köln zeigte die Galerie STILBRUCH bereits 1979 ungewöhnliche Design-Objekte, und mit Beginn der achtziger Jahre gründeten Heiko Bartels, Harald Hullmann, Charly Hüskes und Gerhard Fischer die Düsseldorfer Gruppe KUNSTFLUG. 1985 schlossen sich in Köln Wolfgang Laubersheimer, Detlef Meyer-Voggenreiter, Reinhard Müller, Ralph Sommer und Gerd Arens als PENTAGON zusammen, während im selben Jahr Uwe Fischer und Klaus-Achim Heine das Frankfurter Designer-Duo GINBANDE gründeten.

⁵³⁷ Fischer (1988), S. 12.

⁵³⁸ Busch / Leuschel / Oehlke (1992), S. 41.

⁵³⁹ Welsch, Wolfgang: Ästhetische Zeiten. Zwei Wege der Ästhetisierung. Hrsg. von der Stadtgalerie Saarbrücken und dem Deutschen Werkbund Saar, Saarbrücken 1992 [o. Pg.]

Alle diese Einzelinitiativen stehen für eigenständige Positionen und verdeutlichen Welschs These von Pluralität und Heterogenität im Design. Unter diesen Prämissen will auch die vorliegende Untersuchung anhand von Einzelstudien die Vorstellungen von einem homogenen Ganzen oder einem neuen „Ismus“, wie sie das Schlagwort „Anti-Funktionalismus“ oder die Stilbezeichnung „Neues Deutsches Design“ nahe legen wollen, aufbrechen bzw. widerlegen.

Im folgenden werden hauptsächlich charakteristische Entwicklungen der späten siebziger und besonders der achtziger Jahre vorgestellt, wobei für diese Zeit eine Kultur des „Cross Over“ vorausgesetzt wird, wie sie Wolfgang Max Faust treffend als „Cross Culture“ beschrieben hat.⁵⁴⁰ Sie verbietet geradezu gattungsspezifische Kategorisierungen, und dementsprechend soll es nicht länger um den Streit „Design“ versus „Kunst“ gehen. Vielmehr sollen die authentischen Aussagen der Designer sowie die einzelnen Projekte oder Objekte Rückschlüsse sowohl auf die unterschiedlichen Standpunkte als auch auf die verschiedenen Methoden zulassen. Ziel ist es, anhand exemplarischer Analysen individuelle Aspekte herauszuarbeiten, um daraus differenzierter als bisher inhaltliche Charakteristika ableiten zu können. Im Anschluß gilt die besondere Aufmerksamkeit der zweiten Hälfte der achtziger Jahre, als sich das Interesse des Kunstmarkts auf das „Neue deutsche Design“ richtete, während sich die Designer im Gegenzug dazu um Kontakte zur Industrie bemühten, um ihre Ideen in die Serienproduktion einbringen zu können. Nachdem sie sich von den Ansprüchen des Industrie-Design gelöst hatten, wollten sie sich also wieder der Serienproduktion zuwenden. Dies belegt die These, daß sich die Designer nicht in der Rolle eines Künstlers sehen wollten. Vielmehr verstanden sie sich als Gestalter, die sich mittels experimenteller Entwurfsstrategien festgelegten Aufgabenstellungen und vorhersehbaren Lösungen entziehen wollten, wie es ihrer Meinung nach besonders das Industrie-Design verkörpert.

6. Mehr Witz als Verstand? Experimentelles Avantgarde-Design

In der zweiten Hälfte der achtziger Jahre bemühten sich die Protagonisten des Neuen Design um eine Bewertung der letzten Jahre und distanzieren sich von schlagwortartigen Klassifizierungen. Jetzt setzte eine Reflektion über die Entwurfsmethoden ein, die einerseits darauf abzielte, eigene Qualitäten zu formulieren. Andererseits ging es darum, den kreativen Vorgang bewußt zu erfassen, um ihn sich selbst, aber auch anderen transparent zu machen. Einen Konsens fand man in der Umschreibung der jüngsten Entwicklungen als „experimentelles Design“.

Ausdrücklich beschäftigte sich Brandolini 1987 mit dem Thema „Experiment“, das er folgendermaßen beschrieb:

„Das Experiment weiß, daß so wie es ist, es nicht stimmt. Es ist eine Ahnung von anderen Möglichkeiten. Es stellt Thesen auf, deren Richtigkeit noch `in den Sternen stehen`. Es hebt die Spekulation in den Himmel der Wissenschaft[,] es tut so als ob. Es tastet sich vor auf unbekanntem oder artfremden Wegen. Das Experiment stellt den Fehlschlag und den Erfolg auf den Siegerpodest.“⁵⁴¹

Mit diesen Überlegungen wollte sich der Designer vom Vorwurf der Beliebigkeit, aber auch von einem inzwischen verhärteten Image als „Anti-Funktionalisten“ befreien. Im folgenden Jahr definierte

⁵⁴⁰ Faust, Wolfgang Max: Cross Culture. Eine neue Tendenz in der Kunst. In: Kunstforum International (Köln), Bd. 77/78, 1985, S. 166-225.

⁵⁴¹ Brandolini, Andreas: ALLES IST MÖGLICH – A LA CARTE (Vorabdruck). In: Borngräber, Christian (Hrsg.): Berliner Design-Handbuch. Berlin 1987, S. 23.

Brandolini einen Aspekt der neuen Designhaltung in einem Manuskript als „experimentelles Design“.⁵⁴² Dabei stellte er den Entwurfsbedingungen des Industrie-Designers eine Auffassung von Design entgegen, bei der sich der Designer selbstbewußt seine Aufgaben wählt, um sich von den Anforderungen der Industrie zu distanzieren:

„Experimentelles Design versucht sowohl auf funktionaler, als auch auf formaler Ebene neuen Lebensweisen und Technologien Rechnung zu tragen. Es steht zunächst nicht Produzierbarkeit, oder Vermarktung im Vordergrund der Überlegungen[,] die zu einem neuen Objekt führen, sondern das ‚auf die Spitze treiben‘ eines Gedankens. Es ist falsch[,] solche Objekte immer an einem vermeintlichen Gebrauchswert zu messen, sind sie doch der Beginn einer Diskussion, das Ausloten neuer Möglichkeiten[,] die erst viel später – oft in anderer Form – als Produkt auf dem Markt erscheinen.“⁵⁴³

Wie prägend diese Überlegungen waren, verdeutlichen auch Statements von GINBANDE, die ebenfalls für ein „experimentelles Design“ plädierte. Die Gruppe vertrat die Meinung, erst eine experimentelle Tätigkeit lasse die Entwicklungen von Arbeitsweisen zu, „die in der Lage sind, ungebremst von Überlegungen nach handwerklicher, industrieller oder sogar genereller Realisierbarkeit Lösungen anzubieten, die anwendungsbezogenem Suchen und Arbeiten versagt bleiben.“

Jedoch meine experimentell nicht

„das nur formale Herumprobieren als inhaltsloses Spiel mit Formen, Farben, Oberflächen etc., sondern eben das Experimentieren mit Ideen, das nicht oberflächige, sondern gedankliche Experiment, aus dem sich dann erst als Folge Gestaltetes ergeben kann.“⁵⁴⁴

Die vorgeschlagene Umschreibung als „experimentelles Design“ meint im Gegensatz zur Stilbezeichnung „Neues deutsches Design“ sowohl inhaltliche als auch methodische Überlegungen und kennzeichnet eine unvoreingenommene Entwurfshaltung, die auf Ausprobieren setzte. Insofern zielte es nicht in erster Linie auf das Endprodukt oder auf Vermarktung, sondern auf den Entwurfsprozeß. Es ging darum, mit Hilfe einer experimentellen Haltung möglichst unabhängig von anerkannten Regeln und dem „Common sense“ des Industrie-Design eigene Erfahrungen zu machen, die zu neuen Entwurfsmethoden führen sollten. Die Strategie des Experiments sollte also festgelegte Parameter und Stereotypen in der Gestaltungsarbeit ausblenden. Insofern bringt die Bezeichnung „experimentelles Design“ ein verändertes Selbstverständnis zum Ausdruck, bei dem sich die Designer nicht länger als fremdbestimmte Auftragsempfänger, sondern als „Ideenfinder“, als Vordenker von neuen Möglichkeiten verstanden. Dieses Rollenbild verschreibt sich denjenigen Aufgaben, denen sich der Designer aus seinen eigenen Motivationen und Überlegungen heraus stellt. Erst vor diesem Hintergrund erklärt sich die experimentelle Designhaltung, die auf Originalität und Fortschritt setzte und so mit konventionellen Formeln brach.⁵⁴⁵

Diese „experimentelle Designhaltung“ hatte sich wie dargelegt zwar bereits in den siebziger Jahren angekündigt, konnte sich aber erst im Verlauf der achtziger Jahre durchsetzen. Im folgenden werden einzelne gestalterische Experimente von BELLEFAST, STILETTO, KUNSTFLUG und GINBANDE

⁵⁴² Brandolini beschrieb insgesamt vier Designpositionen. Neben dem „experimentellen Design“ formulierte er die Aspekte eines „handwerklich orientierten Design“, eines „konzeptuellen Design“ sowie eines „Künstler-Design“. Er betonte, daß „Design (Gott-sei-Dank!)“ viele Gesichter habe; vgl. Brandolini, Andreas: Design hat viele Gesichter. [Manuskript], o.O. Juli 1988, o.Pg. [S. 2]; in abgeänderter Form erneut abgedruckt in: Kulturstadt-Journal (Berlin), September, 1988, S. 1.

⁵⁴³ Brandolini [Manuskript], (1988), o.Pg.

⁵⁴⁴ GINBANDE Design. In: Borngräber (1989), S. 104-105.

⁵⁴⁵ Einen ähnlichen „Befreiungsprozeß“ diagnostizierte Gombrich für die Kunst der Renaissance, in der er die Geburtsstunde des „modernen“ Künstlers ansiedelte. Dieser habe sich von seiner Rolle als Gewerbetreibender und Auftragnehmer befreit und sich einer selbstgestellten Aufgabe hingegeben. Erst durch diesen „Experimentiergeist“ habe Neues entstehen können; vgl. Gombrich, Ernst: Die Kunst der Renaissance, Bd. I, Norm und Form. Stuttgart 1985, S. 11-23.

vorgelegt, um zu zeigen, welche unterschiedlichen Strategien und Methoden eine junge Designer-Generation entwickelte, um sich von den Vorgaben der Industrie zu befreien.

6.1. Werkstatt für experimentelles Design: BELLEFAST und die HdK-Projekte

1981 gründeten die beiden Architekten Andreas Brandolini und Joachim B. Stanitzek in Berlin die Entwurfs- und Produktionsgemeinschaft BELLEFAST.⁵⁴⁶ Mit dieser Namensgebung setzte die Gruppe auf Mehrfachkodierung, Erinnerung und Emotionalität, indem BELLEFAST positive Assoziationen wie „schnell“, „spontan“ und „schön“ ebenso auslöst wie Negativkonnotationen, indem es mit „Belfast“ an den irischen Bürgerkrieg denken lässt. Bei dieser Gruppe handelte es sich nicht um ein Planungsbüro im herkömmlichen Sinn, sondern um eine „Werkstatt für experimentelles Design“.⁵⁴⁷ Mit dem Ziel, sich gemeinsam mit anderen eine berufliche Perspektive aufzubauen, arbeiteten die Architekten unter einem Dach zusammen mit Schneidern, Tischlern und Schlossern an neuen Möbel-Objekten.

BELLEFAST ging es darum, den Arbeitsprozeß nicht in einzelne, stark spezialisierte Arbeitsschritte zu zerstückeln, sondern die Kontrolle über den gesamten Entwurfs-, Produktions- und Vertriebsvorgang zu haben. Deshalb begann die enge Zusammenarbeit bereits in der Entwurfsphase, dann wurden die eigenwilligen Möbelideen direkt in der eigenen Werkstatt umgesetzt und unter der Bezeichnung BELLEFAST vertrieben.⁵⁴⁸ Ähnlich wie DES-IN in den siebziger Jahren war auch BELLEFAST an einer Verbindung von Leben und Arbeiten als selbstbestimmte Lebensform interessiert. Um sich von den Ansprüchen der Industrie zu distanzieren, entwickelte auch diese Gemeinschaft eigenverantwortlich neue Produktionsformen und setzte die eigenen Entwürfe als Unikate oder Kleinserien um.⁵⁴⁹ Dabei sollten tradierte Vorstellungen insbesondere aus der industriellen Fertigung beiseite gelassen werden, um losgelöst von technischen und ökonomischen Zwängen den Sinn und den Zweck des zu planenden Gegenstandes erfassen zu können. Entsprechend beschrieb BELLEFAST ihre Entwurfs-haltung als ein bewußtes Infragestellen eindeutiger Zuweisungen:

„Unterziehen wir die Gegenstände der Alltagskultur einer kritischen, doch bejahenden Reflexion. Geben wir ihnen die Identität, die sie durch ihre allgegenwärtige Präsenz beanspruchen. Fangen wir nochmal an! Was ist ein Tisch, ein Stuhl usw.? Bestätigt unser Gebrauch ihre Eindeutigkeit? Vergewaltigt unsere Begriffswelt nicht unsere Objekte? Fangen wir nochmal an!“⁵⁵⁰

⁵⁴⁶ An der Gründung war zudem Klaus Block beteiligt, über dessen Arbeit und Verbleib nichts weiter in Erfahrung zu bringen war. 1986 trennten sich Joachim B. Stanitzek und Andreas Brandolini. Brandolini gründete in Berlin sein „Büro für Gestaltung“, in dem auch Christof Walther mitarbeitete. Die Möbel, die unter dem Signet BELLEFAST entworfen wurden, wurden jedoch weiterhin produziert und unter dem Gruppennamen vertrieben.

⁵⁴⁷ So der Untertitel, den sich die Designer-Gruppe gegeben hat.

⁵⁴⁸ Vgl. Gespräch der Autorin mit Andreas Brandolini am 05.03.1999 im Anhang.

⁵⁴⁹ Letztendlich handelte es sich jedoch – ebenso wie bei DES-IN – um eine utopische Vorstellung, die nicht vollkommen realisiert werden konnte. So bildete die Haupteinnahmequelle von BELLEFAST tatsächlich der Messebau. Dieser ermöglichte einen finanziellen Freiraum, der gestalterische Experimente erst zuließ; vgl. Gespräch der Autorin mit Andreas Brandolini am 05.03.1999 im Anhang.

⁵⁵⁰ BELLEFAST: [Statement]. In: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (1982), S. 32.

Ziel war es also, die Besonderheiten eines jeden Gegenstandes herauszufinden und als eigenständige Form umzusetzen. Dabei stellte das Spiel mit den unterschiedlichen Materialien sowie ein additives Konstruktionsprinzip formales Kennzeichen der BELLEFAST-Objekte dar.

Charakteristisch ist zudem die Vereinigung widersprüchlicher Inhalte, und so evozieren die BELLEFAST-Objekte unterschiedliche Assoziationen und verweigern eindeutige Zuordnungen oder Erkennungsmuster. Beispielsweise ist in dem Objekt „Insekt“ (Abb. 58) ein brauchbarer Konsoltisch zu erkennen. Dennoch reizt er die Vorstellungskraft, indem er mit seinen drei angewinkelten Beinchen an ein Insekt in Sprungbereitschaft erinnert. Unterstützt wird die zeichenhafte Gebärde durch die assoziationsreiche Namensgebung. Auch „Throne“ (Abb. 59), ebenfalls ein frühes Objekt von BELLEFAST,⁵⁵¹ arbeitet mit dem Auslösen widersprüchlicher Eindrücke. Der Titel und vor allem die Montage auf einem erhöhten Sockelunterbau lassen an die historische Thronform denken, denn „was örtlich-räumlich erhöht steht, drängt sich zwangsläufig als das überhaupt Höhere und damit Stärkere auf.“⁵⁵² Trotz der Heraufbeschwörung dieser hierarchischen und archaischen Vorstellungen wird dem Erwarteten nicht entsprochen. Dieses Möbel läßt machgebietende Lehnen ebenso vermissen wie repräsentativen Schmuck. Vor allem aber entspricht die Form dieses Throns keinesfalls der Vorstellung, die mit dem Machtanspruch eines Herrschers verbunden wird. Es handelt sich vielmehr um einen „Doppelthron“, eine janusköpfige Sitzgelegenheit, die von beiden Seiten und damit von zwei Personen gleichzeitig genutzt werden kann. Auch impliziert dieses Möbel bewußt mehrere Interpretationsmöglichkeiten und entzieht sich so einer eindeutigen Klassifizierung: Indem das Objekt den versinnbildlichten Machtanspruch eines einzelnen Monarchen symbolisch teilt, verweist es darauf, daß derartige Vorstellungen dem gegenwärtigen politischen und gesellschaftlichen Stand nicht mehr entsprechen. Demgegenüber verweist der Plural im Titel gleich von vornherein auf mehrere Herrscher mit einem jeweils eigenen Machtanspruch. So evoziert das Objekt wie auch der Titel zwar schnell tradierte Vorstellungen und appelliert an das intuitiv vorhandene Formenwissen, gleichzeitig werden jedoch gerade diese stereotypen Vorstellungen von einem Möbel und dessen Funktion hinterfragt und verunsichert.

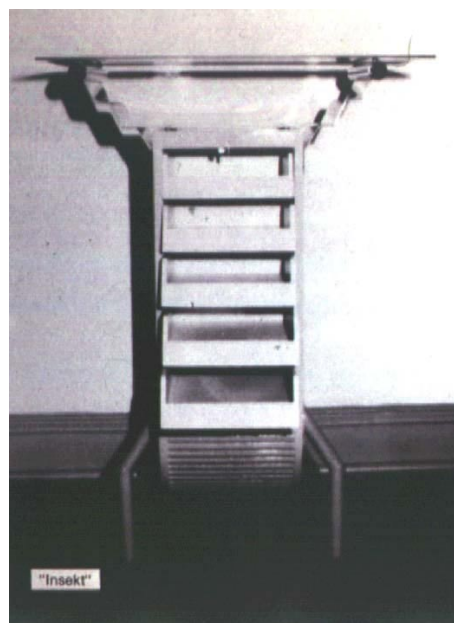


Abbildung 58: BELLEFAST: „Insekt“, 1981/82

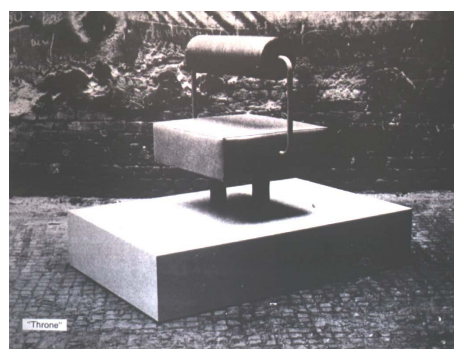


Abbildung 59: BELLEFAST: „Throne“, 1981/82

⁵⁵¹ Zur Datierung dieser beiden Objekte existieren widersprüchliche Angaben. Da sie bereits im 1982 erschienenen Katalog „Möbel perdu“ abgebildet waren, ist davon auszugehen, daß sie 1981 oder 1982 entstanden sind; vgl. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (1982), S. 32.

⁵⁵² Rotzler, Willy: Stuhl besessen. In: du (Zürich), 1979, Nr. 2, S. 39.

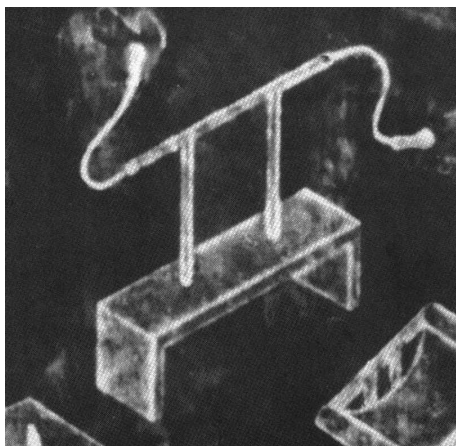


Abbildung 60: BELLEFAST: „nicht hinwerfen, sondern ablegen“, Kleiderablage, 1985

In anderer Weise führte die Kombination unterschiedlicher Materialien und Gestaltungselemente aus unterschiedlichen Kulturkreisen BELLEFAST zu neuen Interpretationen. Für die Kleiderablage „nicht hinwerfen, sondern ablegen“ (Abb. 60) soll eine chinesische Kleiderablage Pate gestanden haben, die zum festen Bestandteil des traditionellen chinesischen Schlafraums zu rechnen ist. BELLEFASTs Kleiderablage besteht aus einer Holzbank, über die ein Fell gelegt ist.⁵⁵³ Darüber befindet sich ein rostiges, teppichklopfstangenartiges Metallgerüst, an dem beidseitig zwei Leuchten an biegbaren „Schwanenhälsen“ angebracht sind. Laut BELLEFAST sollten die Materialien den Schlaf zeichnerhaft übersetzen, wobei die Gruppe betonte, die Form sei „funktional und rituell zugleich.“⁵⁵⁴ Zur Materialwahl dieses

Objektes bemerkte Brandolini weiterhin:

„Das Fell hat erst einmal praktische Gründe, man setzt sich beim Sockenanziehen eben lieber auf etwas Warmes; andererseits ist es eine Art Erinnerung daran, daß der Bereich Bett-Schlafen eben doch mehr mit Natur, mit Körper zu tun hat als unser durchorganisiertes Leben sonst.“⁵⁵⁵

Diese persönlichen und assoziativen Beschreibungen verdeutlichen die Intentionen der Designer. Die Garderobe dient nicht allein zum Mantelaufhängen oder als Ablagefläche für Kleidungsstücke. Sie ist für einen intimen Lebensraum gedacht, und dementsprechend werden rituelle Aspekte besonders berücksichtigt, die diesen privaten Lebensraum prägen. Zudem verdeutlicht die Materialwahl eine kritisch-distanzierte Haltung gegenüber den fertigungstechnischen Ansprüchen der Serienproduktion. Programmatisch verwendete BELLEFAST eine verrostete Metallstange, deren Zerfall bewußt durch Lack konserviert wurde. Schließlich löst der Einsatz verschiedener Kulturen Fragen nach der Gestaltung des chinesischen Vorbildes aus. Auch wenn dieses nicht bekannt sein sollte, werden unterschiedliche Erinnerungen angesprochen. Die „Schwanenhälsen“ etwa evozieren Vorstellungen von Wandleuchten der fünfziger Jahre, während das Fell an Archaisches denken läßt. Das Objekt fördert also Erinnerungen und Assoziationen, während es gleichzeitig eingeübte Wahrnehmungsmuster irritiert. Der Kleiderablage kann weder eine einzige bestimmte Funktion noch eine klare Bedeutung zugewiesen werden. Doch gerade in dieser Zwiespältigkeit und Gleichzeitigkeit der Erkennungsmuster liegt die Qualität dieses Möbels verborgen.

Als Vertreter von BELLEFAST veranstaltete Brandolini zum Teil in Zusammenarbeit mit anderen Designern wie Stanitzek, Jasper Morrison oder Wolfgang Sattler mehrere Kurzprojekte im Fachbereich Industrie-Design an der Berliner HdK. Diese Projekte sorgten nicht nur damals für Aufsehen, sondern gelten bis heute als frühe und besonders charakteristische Beispiele für die neue Designhaltung in der Bundesrepublik.⁵⁵⁶ Anhand kurzer und einfacher Übungen entwickelten die Designer in diesen

⁵⁵³ Nach Aussage von Brandolini existiert keine Aufnahme des Objekts mit Fell, so daß auf eine Zeichnung (vgl. Abb. 60) zurückgegriffen werden muß.

⁵⁵⁴ Brandolini, Andreas / Stanitzek, Joachim B. / BELLEFAST. In: Albus / Feith / Lecatsa [u.a.] (1986), S. 133.

⁵⁵⁵ Brandolini zit. n. Mayer, M.J.: Aufstand des Möbels. In: Wiener (München), März, 1985, Nr. 59, S. 66.

⁵⁵⁶ Vor allem das HdK-Projekt „Kaufhaus des Ostens“ (KdO) zieht sich wie ein roter Faden durch die Literatur. Im Ausstellungskatalog „bewußt, einfach“ zitierte Albus sogar auf mehreren Seiten Auszüge aus Stumpfs „KdO-Manifest“; vgl. Albus, Volker: DREIFACH EINFACH. Anmerkungen zur Qualität des Einfachen im deutschen Möbel-Design der 80er und 90er Jahre. In: Albus / Bach / Wall (1998), S. 10-16.

Seminaren die Idee eines unbelasteten, experimentellen Design weiter, wobei das praktische Kreativitätstraining der Studierenden im Vordergrund stand.⁵⁵⁷

Die erste Veranstaltung fand im Wintersemester 1981/82 unter dem Titel „1,2,3 Eierbecher“ statt. An dem Seminar, dessen Ergebnisse im April 1982 im Berliner Möbelgeschäft „Raumpunkt“ ausgestellt werden konnten (Abb. 61), beteiligten sich die Studierenden Klaus Nusser, Birgit Schaudinnus, Kay-Oliver Schöler, Inge Sommer und Christof Walther. Im Vorwort zum Katalog berichtete Brandolini, das Thema „Eierbecher“ habe sich beim Frühstück spontan ergeben und sei später zum Entwurfsgegenstand geworden unter dem Motto: „Jetzt machen wir mal was ganz Einfaches, probieren an einem nieder-komplexen Gegenstand alles aus, was uns dazu einfällt.“⁵⁵⁸

Bewußt bezog sich das Seminar nicht nur auf die Funktion des Gegenstandes, auf das „Halten des Eies“. Auch historische und sozio-kulturelle Fragen waren zu berücksichtigen:

„Wie war das eigentlich? Wann in der Geschichte taucht der Eierbecher zum ersten mal auf? Wo?... und bei wem?...bei welcher gesellschaftlichen Gruppe? Welcher Stellenwert wird ihm zugewiesen?

Welches Gesellschaftsspiel ist mit ihm verbunden?“⁵⁵⁹

Entsprechend war ein freies und individuelles Assoziationsspiel ohne Anspruch auf Vollständigkeit gefragt:

„Man denkt zum Beispiel an die Handlungsreisenden, die am Frühstückstisch, in der Pension, kunstvoll das weichgekochte Ei `köpfen´ – und wehe einer kleckert! Ja, überhaupt, das Kleckern! Prüfstein unserer Gesellschaftsfähigkeit. Da wird der Eierbecher zum Altar, Opferstein oder Richtstätte. Da denkt man doch gleich ganz anders darüber nach, wenn man sich das mal bewusst macht, da bekommt Funktion eine andere Dimension.“⁵⁶⁰

Diese „andere Dimension“ der Funktion, die das „Eihalten“ zum Ausgangspunkt nimmt, um assoziationsreiche Kleinobjekte zu schaffen, prägte alle Entwürfe dieses Seminars. Hier fanden sich zweckentfremdete Lampenfassungen mit angeschlossenem Kabel oder „Objets trouvés“ wie Locken-



Abbildung 61: Plakat zur Ausstellung „Eggshibition“, 1982

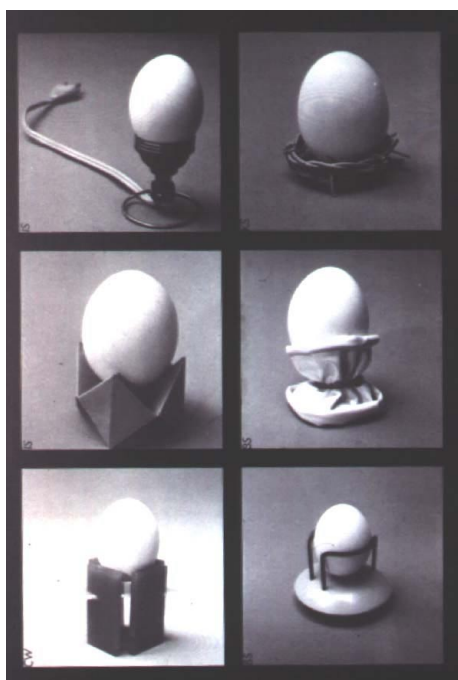


Abbildung 62: „Sechs Eierbecher“, HdK-Projekt „1,2,3 Eierbecher“ 1981/82

⁵⁵⁷ Bereits Ende der siebziger Jahre hatte Prof. Roericht seinen Lehrplan für Industrie-Design umstrukturiert und nicht länger ein großes Projekt, sondern verschiedene kleinere Projekte durchführen lassen. Dadurch sollten die Studierenden auf das Berufsbild des „Designers als Realisator“ vorbereitet werden, der nicht nur den Entwurf, sondern auch die Produktrealisierung und den Vertrieb leisten kann. Dementsprechend wurden die Ergebnisse dieser Kurzprojekte auch außerhalb der HdK präsentiert.

⁵⁵⁸ Brandolini, Andreas: Zum Geleit. [Juli 1982] In: HdK Berlin (Hrsg.): 1,2,3 Eierbecher. Berlin [Selbstverlag], 2. Aufl. Berlin 1983 [Selbstverlag / Ex.-Nr. 0317].

⁵⁵⁹ Ebenda, [S. 1].

⁵⁶⁰ Ebenda.

wickler, Topfkratzer oder eine Eistüte ebenso als „Eierhalter“ wie ein aus Papier gefaltetes „Himmel- und Hölle-Spiel“ (Abb. 62). Aber auch eigens gefertigte „Eierhalter“ aus so ungebräuchlichen Materialien wie Stacheldraht, Plexiglas oder Drahtgitter waren vertreten und machten ganz andere Einsatzmöglichkeiten deutlich. Durch diese Herangehensweise geriet die eindimensionale Vorstellung von einem „Eierbecher“ ins Wanken. Nicht allein *eine* Becherform, sondern eine unendliche Vielfalt bereits vorhandener Formen eignete sich tatsächlich dazu, die Funktion des „Eierhaltens“ zu erfüllen. Am Beispiel eines niederkomplexen Gegenstandes ergab sich ein neuer und vor allem unbelasteter Blick auf das Bekannte. Vorhandene Formen oder Materialien wurden entdeckt und in einen anderen Zusammenhang gestellt. Inhaltliches Ziel dieses Seminars war es, am Beispiel „Eierbecher“ den großen Variationsreichtum der Gestaltungsmöglichkeiten erfahrbar zu machen und der „Beschränktheit“ funktionaler Gestaltung entgegenzusetzen. Die individuelle Formfindung dominierte, während die Funktion des Gegenstandes zur Nebensache wurde. Dementsprechend polemisierte Brandolini:

„Wir wollen nicht die einzige, endgültige Lösung, sondern 1..2..3... viele Lösungen. Und genau hier verlassen wir – lachend – die Pfade des `funktionalistischen` Industriedesign, das uns ständig mit seinen `reinen`, `sauberen`, `ergonomischen` und [`]funktionsgerechten` Lösungen die Freude am Entwerfen verdirbt. Das uns mit seinen nivellierten Formen und Oberflächen anödet, unsere Umwelt zur Wüste macht und auf seiner stinkenden Schleifspur nichts als leergebrannte Gehirne hinterlässt.

..... Hilfe !!!⁵⁶¹

Gegen „leergebrannte Gehirne“, die sich an rationalen Entwurfsprinzipien und vorgegebenen Lösungen orientieren, setzte dieses Seminar unbefangenes Experimentieren und spielerisches Assoziieren. Damit wurde eine Entwurfshaltung trainiert, die bewußt keinen Anspruch auf Endgültigkeit und Vollkommenheit erhebt, sondern das „Machen“ in den Vordergrund rückte, also den Ideenfindungs- und Umsetzungsprozeß positiv erleben ließ.

Interessanterweise können, trotz deutlicher Ablehnung des funktionalistischen Industrie-Design, in der methodischen Herangehensweise Parallelen zur Ausbildung am Bauhaus festgestellt werden. Auch im dortigen Vorkurs setzte man auf Materialeexperimente. Ziel war es, den Werkstoff unabhängig von einer konkreten Aufgabenstellung als „Wesen des Schöpferischen“ zu erfahren, wie es folgende Ausführungen von Josef Albers zum „werklichen Formunterricht“ verdeutlichen:

„die erfindung – auch die wieder-erfindung – ist das wesen des schöpferischen. ihre erfahrung ist dauernder geistiger besitz, und die eigene eroberung dieser erfahrung ist das training für alle gestaltung, das bauen an der sprache, dem ausdruck der zeit. gelehrte arbeitsmethode und ihre durchgeführte anwendung entwickeln einsicht und fertigkeit, kaum aber die schöpferischen energien. erfindendes bauen und entdeckendes aufmerksam werden entfaltet – zumindest zu anfang – durch ungestörtes, unbeeinflusstes, also vorurteilsfreies probieren, das (zuerst) zweckloses spielerisches basteln in material ist. also durch unfachliche (das heißt nicht durch lehre) beschwerte versuchsarbeit. [...]. probieren geht über studieren und spielerischer anfang entwickelt mut. darum beginnen wir nicht mit einer theoretischen einföhrung: im anfang steht allein das material, und möglichst ohne werkzeug. so beginnen selbstverständlich eigene überlegung und eigene hantierung.“⁵⁶²

Ebenso wie BELLEFAST sich von vorgegebenen traditionellen Lösungen befreite, wollte auch Albers den „Erfindungsgeist“ und damit das „Schöpferische“ erst einmal fördern, um eine unkritische „übernahme fertiger arbeitsmethoden“ zu vermeiden. Wie Albers wollte auch BELLEFAST mit Hilfe freier

⁵⁶¹ Ebenda, [S. 2].

⁵⁶² Albers, Josef: werklicher formunterricht. In: bauhaus (Dessau), 2. Jg, 1928, Nr. 2/3, S. 3.

Materialexperimente in der Ausbildung eine Zäsur manifestieren. Beide setzten auf ein vorurteilsfreies Probieren, auf gestalterische Experimente, auf ein nicht unmittelbar zweckgebundenes Spiel, auf unfachliche, „dilettantische“ Versuchsarbeit mit einfachsten Mitteln. Die Zielsetzung war jedoch eine andere: Während sich Albers gegen die seiner Meinung nach eingefahrenen handwerklichen Techniken wandte, wollte BELLEFAST nun die eingefahrenen Pfade des funktionalistischen Industrie-Design verlassen.

Der Einsatz ungewöhnlicher Materialien ist jedoch vergleichbar. So hatte Albers den Studierenden am Bauhaus „wellpappe, drahtgewebe, cellofan und transparit etiketten, zeitungsen und tapeten, stroh, gummi, zündholzschachteln, konfetti und papierschlängen, grammofonnadeln und rasierklingen“ angeboten.⁵⁶³ Ähnliches berichtete Brandolini von seinem HdK-Seminar:

„Wir haben uns benommen wie im Kindergarten. Hier hast du weisses Papier und viele, viele Buntstifte. Oder, heute wird gebastelt. Hier hast du Strohhalme, bunte Glasstücke, Engelshaar, Glitzerndes und Stumpfes. Jetzt, Fantasie, renn los und zeig, ob du dich in einem Designerhirm behaupten kannst. Es gibt niemanden, der dir Grenzen setzt – es sei denn, du selbst.“⁵⁶⁴

Während Albers jedoch grundsätzlich eine „wirtschaftliche form“ anstrebte, die aus „funktion und material“ resultierte, wobei die Ökonomie an oberster Stelle stand, wollte es BELLEFAST erst einmal beim gestalterischen Experiment belassen.

Der kleine Ausstellungskatalog verdeutlicht ein weiteres Charakteristikum dieser experimentellen Entwurfshaltung. Auf transparenten Zwischenblättern wurden den Fotos einzelner „Eierhalter“ urbane Räume vorgeblendet. Durch diese räumliche Dimension bedingt, findet sich etwa der „Lockenwickler-eierhalter“ als futuristisches Gefährt auf einer Straßenkreuzung

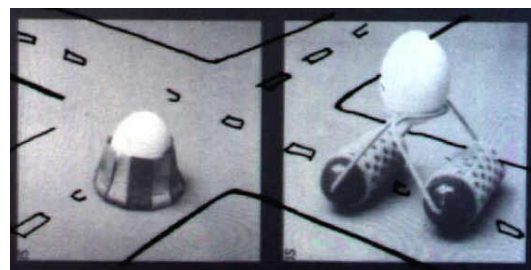


Abbildung 63: Eierbecher mit Straßenkreuzung, 1981/82



Abbildung 64: Eierbecher als Villa, 1981/82

wieder, bei der das „Ei“ zum „Fahrer“ wird (Abb. 63). Ein anderer „Eierhalter“ wird gar zur Miniaturarchitektur. Mit zweistufigem Unterbau, eingestellten Pfeilern, Eingangsportal und Giebelfeld wird hier das klassische Tempelmotiv aufgenommen. Das Vorblenden einer idyllischen Gartenlandschaft mit einem villenähnlichen Landhaus macht den „Eierhalter“ zum raumgreifenden Eingangspavillon, der in der Symmetrieachse das Pendant zum Landhaus im Hintergrund bildet (Abb. 64). Ein anderer „Eierbecher“ wiederum besteht aus

mehreren horizontalen Plastikebenen, die durch vertikale Plexiglasstäbe miteinander verbunden sind. Zusammen mit der vorgeblendeten Zeichnung wird daraus ein Parkhaus vor der Skyline einer Großstadt, auf dessen dritter Etage ein Auto zum Parken einfährt (Abb. 65). Das Vorblenden solcher urbanen Räume offenbart Verbindungen zwischen Architektur und Design und damit der Anspruch, im Kleinen modellhafte Vorüberlegungen für die gesamte Lebensumwelt darstellen zu können. Diese Methode setzten

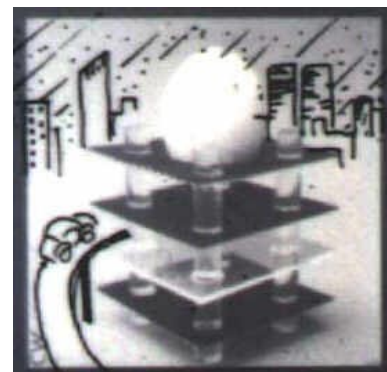


Abbildung 65: Eierbecher als Parkhaus

⁵⁶³ Ebenda, S. 4.

⁵⁶⁴ Brandolini (1982), [S. 2].

damals auch bekannte Architekten um. Während aber Aldo Rossi, Robert Venturi, Charles Jencks oder Richard Meier „Micro-Architekturen“ für den Accessoirebereich „Tischkultur“ entwickelten, die „Alessi“ oder „WMF“ zu einem hohen Preis als Sammlerstücke produzierten (Abb. 66), entwarfen die Studierenden an der HdK im Gegenzug dazu aus minderwertigen Dingen Designgegenstände, die sie aber nur als reines Gedankenspiel in die größere Dimension projizierten. Insofern ist Fischers Hinweis zuzustimmen, im Design werde mit Prinzipien der Architektur gedacht, und vice versa.⁵⁶⁵ Dennoch unterschied sich die Ernsthaftigkeit in der Herangehensweise gravierend. Während die Architekten ihre Formauffassung auf eine kleinere Dimension übertragen und ernsthaft produzieren ließen, bildete die Veränderung der Größenverhältnisse beim HdK-Projekt lediglich *einen* spielerischen Aspekt des gestalterischen Experiments.

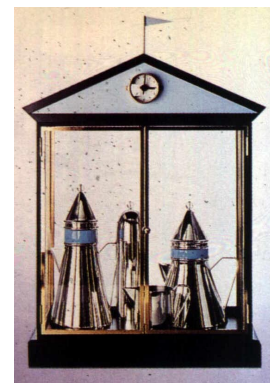


Abbildung 66: Aldo Rossi: „Tea and Coffee Set“, prod. seit 1983 in Silber

Im darauffolgenden Semester veranstaltete Brandolini zusammen mit Wolfgang Sattler das Projekt „Küchen? – Herd und Kühlschrank unter veränderten Lebensbedingungen“, an dem sich die Studierenden Rudolf Jost, Klaus Nußer, Christof Walther, Birgit Schaudinnus und Inge Sommer beteiligten.⁵⁶⁶ Erklärtes Ziel waren Alternativen zur abwaschbaren resopalbeschichteten Einheitsfront der Durchschnittseinbauküche:

„Die in den 20er-Jahren eingeleitete ‚Taylorisierung‘ der Hausarbeit, in Verbindung mit der Minimalisierung der Wohngrundrisse [...] führte auch zur Nivellierung des Designs, d.h. zur formalen Angleichung der Gegenstände. So stehen wir heute vor stummen Fronten. Kühlschrank = Herd = Waschmaschine = Spülmaschine usw. Alles verschwindet unter glatten, hygienischen Flächen, übrig bleibt der sterile Arbeitsplatz [...]. Die Küche selber erstarrt in ihrer Aussagelosigkeit.“⁵⁶⁷

Unter dem Motto „Sag mir wie Du lebst, und ich sage Dir, welchen Herd Du brauchst“, berücksichtigte dieses Projekt jetzt besonders soziokulturelle Aspekte, da es nicht länger darum gehen sollte, mit den immer gleichen Formen den immer gleichen Bedürfnisse zu entsprechen, bzw. umgekehrt, durch die immer gleichen Formen einen kalkulierbaren und standardisierten Gebrauch einfach als gegeben vorauszusetzen und damit zu dominieren. Die Erfahrungen der siebziger Jahre, daß Gestaltung nicht standardisierte Bedürfnisse festlegen, sondern gesellschaftliche Sozialisationsprozesse widerspiegeln sollte, fanden nun ihre exemplarische Umsetzung:

„Ist der alleine lebende (Single) Bankangestellte gleich zu betrachten wie die Hausfrau und dreifache Mutter? Ist der von Termin zu Termin hetzende Manager – oder Quatsch! – Was ist mit dem Schichtarbeiter? Bedürfen die 10-minütigen Aufenthalte morgens oder abends am Herd ein eigenes Zimmer? Kann er sich das denn leisten? [...] Oder mal den Fall [...] Mamma, Pappa, Oma und vier – fünf Kinder. Wo, zum Teufel, sollen die denn auf 10 Quadratmeter Platz finden? Wo passen denn da die grossen Töpfe hin? Und wieso sieht deren Küche genauso aus wie meine, obwohl ich nie koche? Wieso habe ich den gleichen Herd, Kühlschrank usw.“⁵⁶⁸

⁵⁶⁵ Fischer, Volker: Zeitgeist zum Anfassen. Zur Kultivierung des Banalen. In: Jahrbuch für Architektur (Braunschweig / Wiesbaden), 1987/88, S. 184.

⁵⁶⁶ 1983 wurde dieses Projekt von der Messe- und Ausstellungs-GmbH Frankfurt mit dem 2. Preis beim „Design-Plus-Wettbewerb“ ausgezeichnet; vgl. Brandolini (1982).

⁵⁶⁷ HdK (Hrsg.): Küchen? Berlin, o.J. [1983], o. Pg. [S. 1].

⁵⁶⁸ Ebenda.

Das „Küchen-Projekt“ sah es als notwendig an, unterschiedliche Bedürfnisse – in diesem Fall durch die Gestaltung der Küche – auch unterschiedlich zu befriedigen. Wie beim „Eierbecher-Projekt“ sollte auf der Basis solcher Überlegungen von einer gestalterischen „Stunde Null“ ausgegangen werden, wobei vorgegebene Raumkonzeptionen ebenso ignoriert wurden wie standardisierte Gestaltungsvorstellungen:

„Stunde Null! Befreite Wohnflächen. Eingerissene Wände (kein Halt für die Schrankwand), die Feuerstelle sucht sich ihren Platz, jeden Tag! Nachfrage bestimmen Standort und Größe!“⁵⁶⁹

Als Ersatz für Herd und Kühlschrank entwarfen die Projektteilnehmer multifunktionale Einzelemente, die nicht unbedingt für eine Einbauküche im herkömmlichen Sinne gedacht waren, sondern auch in den Wohnbereich integriert werden konnten. Die Küche als isolierter (Arbeits-)Ort der Essenszubereitung wurde aufgegeben. Stattdessen faßte das Projekt „Kochen“ als integralen und selbstverständlichen Teil des sozialen Lebens mit kommunikationsfördernder Struktur auf, das eine einseitige Rollenverteilung aufhebt.

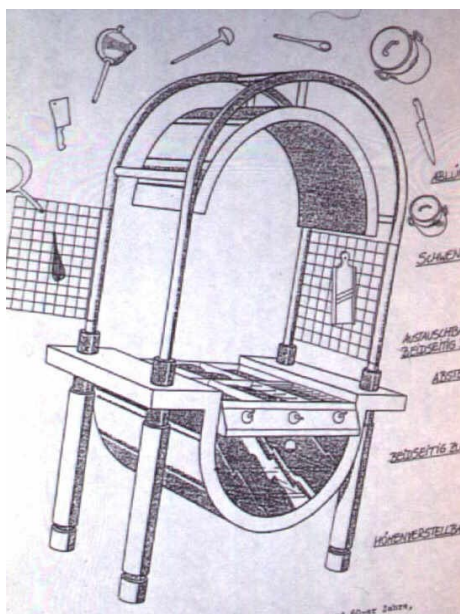


Abbildung 67: Klaus Nußer: „Rollbarer Herd“, 1982

In diesem Sinne entwarf Klaus Nußer beispielsweise einen höhenverstellbaren Heißlufttherd mit zwei Abstellflächen, einem schwenkbaren Gerätehalter und Ablüfter, der frei im Raum installiert und von zwei Seiten benutzt werden sollte (Abb. 67). Dazu schrieb er:

„Vergessen wir für einen Moment die goldenen 50-er und 60-er Jahre, in denen die gute Hausfrau einsam in der winzigen Küche der Neubauwohnung ihren Lieben die Mahlzeit bereite. Erinnern wir uns an eine Zeit, in der der Herd gewichtiger Mittelpunkt gemeinsamen Lebens und Küchenarbeit Teil des häuslichen Er-Lebens war, wo Koch oder Köchin aus dem Augenwinkel die Kinder beaufsichtigen und an den Tageserlebnissen der anderen teilhaben konnte. Wo viele Köche nicht den Brei verderben, sondern sich gegenüberstehend in Töpfe und Pfannen schauen, Gewohntes und Neues ausprobieren und gegenseitig den Spaß daran schüren, werden Herd und Küche wieder zum Tummelplatz und

Experimentierfeld für große und kleine Ideen.“⁵⁷⁰

Über das Aufbrechen verkrusteter soziokultureller Verhaltensweisen hinaus wurde also ein weiterer Aspekt wichtig. Der beidseitig benutzbare und frei im Raum installierbare Herd wurde aus seiner Rolle als unauffällig dienendes funktionales Haushaltsgerät, das in die Küchenzeile integriert ist, entlassen und als individuelles Möbelstück mit Kochfunktion interpretiert. Es handelt sich also um eine Auffassung von Design, die Möbel- und Industriedesign verband.

Ein weiteres Kurzprojekt, bei dem die Studierenden innerhalb von nur zwei Wochen als eine Art kreatives „Survivaltraining“ für ein fiktives Kaufhaus Möbel und Gebrauchsgegenstände anfertigen sollten, veranstalteten die beiden BELLEFAST-Mitglieder Brandolini und Stanitzek zusammen mit Jasper Morrison im Sommersemester 1984. Unter dem berühmt gewordenen Motto „Kaufhaus des

⁵⁶⁹ Ebenda.

⁵⁷⁰ Nußer, Klaus: [o.T.]. In: Ebenda.

Ostens“ (KdO) spielte das Projekt deutlich auf den Hyperkonsum im Berliner Kaufhaus des Westens (KDW) an, wobei Konsumkritik aber eher aus einer spielerischen und ironischen Distanz heraus erfolgte.

Die Aufgabe der Studierenden bestand in der Anfertigung von Möbeln und Haushaltsgegenständen ausschließlich aus preiswerten Fertig- oder Halbfertigprodukten. Wie beim „Eierbecher-Projekt“ sollte der Blick für diejenigen Materialien geschärft werden, die so alltäglich sind, daß sie kaum noch wahrgenommen werden. Als konzeptuelles Argument kam die schnelle Beschaffungsmöglichkeit hinzu, was eine Orientierung an den Entwurfskonzeptionen der siebziger Jahre wie „Adhocism“ oder „Re-Design“ bedeutete. Hierauf verweist einerseits die Forderung, billige und alltägliche Materialien oder schon vorhandene Produkte in den Gestaltungsprozeß zu integrieren, andererseits die vergleichsweise rasche und intuitive Umsetzung der Ideen. Vor allem rezipierte dieses Seminar aber die Idee des „Halbfertigdesign“, wie es DES-IN in den siebziger Jahren vorgeführt hatte. Entsprechend schrieb Axel Stumpf, zum damaligen Zeitpunkt Studierender an den HdK, Idee und Ziel des KdO sei eine Verwertung dessen, was die Industrie an Halb- und Fertigteilen produziere:

„Das KAUFHAUS DES OSTENS geht eine neue, aufregende Liaison mit der Industrie ein. Wir gebrauchen, verwerten und verdauen das, was sie sowieso ausstösst. Wir starten eine Entdeckungsreise durch die Lagerhallen der Fabriken, durchstöbern die vollen Regale der Groß-, Zwischen- und Einzelhändler. Ob Gartenmärkte oder Zoogeschäfte, ob Sportausrüstung oder Sanitärbedarf – überall warten potentielle Möbel auf uns, überall springen uns Halb- und Fertigzeugein [sic!] die Finger, die neu zusammensetzt werden wollen.“⁵⁷¹

Was beim ersten Projekt zum Thema „Eierbecher“ als Methode ausprobiert worden war, die unvoreingenommene Neuentdeckung des Vorhandenen, wurde jetzt also auch formuliert. Trotz der Rezeption des „Halbfertigdesign“ gaben die Designer jedoch der Anspruch auf, durch Materialrecycling ein ökologisches Bewußtsein stärken zu wollen. Das überreiche Angebot der Industrie führte nicht mehr zu Verweigerungsstrategien, vielmehr empfanden es die jungen Designstudenten als Kampf gegenüber der Ohnmacht (KdO), als kreative Herausforderung. Entsprechend bestand die Methode des Seminars darin, die frisch produzierten Gegenstände oder Materialien neu zu kombinieren und so in einen veränderten Kontext zu stellen. Dabei wurde gerade die Neuheit des industriell Hergestellten betont. Die Einbindung von Fertigteilen in einen neuen Zusammenhang führte zu einer Neuinterpretation des Bekannten. Wichtig war die Kombination als Ausdruck der individuellen Kreativität und gestalterischen Leistung des Designers. Letztendlich handelte es sich um eine Art kulturelle Widerstandshandlung, bei der die bekannte Konsumkultur nicht länger abgelehnt, sondern ästhetisch weiterverarbeitet wurde, ohne dabei in das Moralisieren des „Recycling-Design“ zu verfallen:

„Es geht nicht um Recycling. Wir sind keine Nostalgiker, die in Mülltonnen herumwühlen. Wir greifen viel früher in den Verwertungsprozeß ein und können aus dem Vollen schöpfen. Wir nutzen den Überfluß. Es geht nicht um do-is[sic!]-yourself. Wir sind keine Hobbybastler. Wir sind Designer. Wir nehmen, was wir finden (und wir finden, was wir brauchen), fügen das Gefundene zusammen, um eine neue Qualität und Aussagekraft der Dinge, aufregende Kombinationen von ungewohnten Materialien, vielleicht sogar ganz neue Möbel und Objekte, zu erreichen.“⁵⁷²

Hatte DES-IN noch eine Beteiligung der Konsumenten an der Produktion gefordert und mit ihren Objekten Konsumkritik zum Ausdruck gebracht, begaben sich die jungen Studenten gleich selbst in die

⁵⁷¹ Stumpf, Axel: Das KAUFHAUS DES OSTENS stellt sich vor. In: Werkbund-Archiv (Hrsg.): Berliner Möbel-Offensive '85-Kaufhaus des Ostens. (Kat.), Berlin 1985 [o. Pg.].

⁵⁷² Ebenda.

Rolle des Konsumenten, wenngleich als Designer, die einen eigenen Gestaltungsanspruch postulieren wollten. Dazu schrieb Brandolini:

„Gefordert wird nicht der Schweiß des Fleißigen, sondern das Schlitzohr oder gar das Genie des Kaufhaus-Flaneurs, der mit der Erkenntnis, daß die Faulheit oft Mutter praktischer Erfindung ist, mit Bedacht das eine oder andere Objekt aus dem reichhaltigen Angebot unserer Verkaufsplätze auswählt. Sei es, weil es ihn durch seine Häßlichkeit in eine kreative Unruhe versetzt, sei es, weil es ihn durch seine Eleganz verzaubert, oder auch nur, weil es billig ist.“⁵⁷³

Anstelle von Konsumkritik oder gar Konsumverweigerung wurde die Vielfalt der industriellen Produktion nun als Abenteuer verstanden und als Chance dafür gesehen, mehrdeutige und assoziationsreiche Objekte zu schaffen. Nicht länger der Müll der Industriegesellschaft, sondern die frisch produzierte Materialpalette diente im Sinne eines „Ready-mades“ oder „Objet trouvé“ als Ausgangspunkt für experimentelle Produkte. Brandolini zufolge sei das KdO zwar von den Ready-mades und „Objets trouvés“ von Duchamp, Picasso oder Man Ray inspiriert gewesen, habe aber keineswegs einen künstlerischen Anspruch gehabt:

„Während vor allem Duchamp seinen Ready-mades Wortspiele, oder literarische Bedeutungen zugrunde legt, die sich im ungeschminkten Objekt materialisieren und ihre Ästhetik ganz beim gefundenen Objekt belassen, dienen die Ready-mades (und hier stimmt's!) des KdO ganz der Sinnlichkeit, dem Genuß des Gebrauchs und der Freude an der Vielfalt industrieller Produktion mit den sich bietenden Kombinationsmöglichkeiten. Es geht in erster Linie um den Gebrauchsgegenstand.“⁵⁷⁴

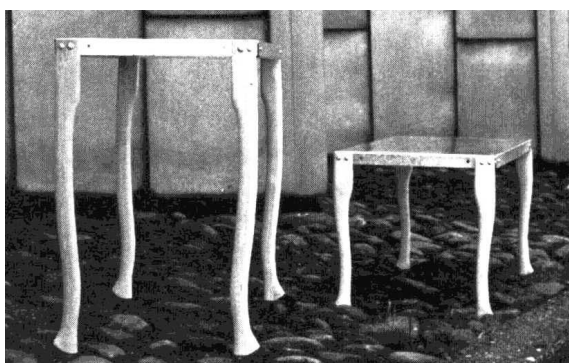


Abbildung 68: Axel Stumpf: Axttisch, 1984

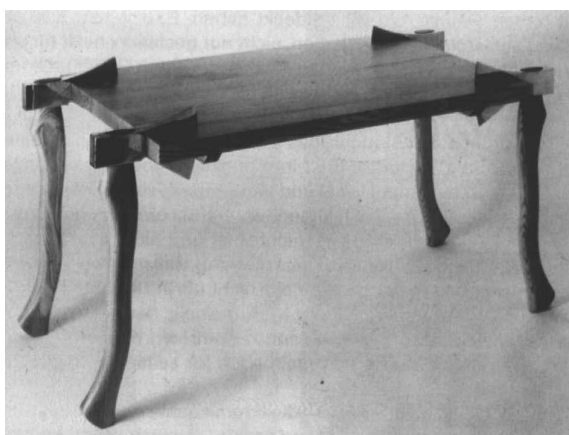


Abbildung 69: Petrus Wandrey: „Hatchst-Table“, 1977

Ein Beispiel für die Herangehensweise des „Kaufhaus-Flaneurs“ stellt Axel Stumpfs „Axttisch“ dar. Es handelte sich dabei um einen Tisch, dessen Platte aus einem metallenen Lagerregalboden und dessen Beine aus Axtschäften bestanden (Abb. 68). Ein Vorläufer dieses Möbels ist in Petrus Wandreys „Hatchst-Table“ zu erkennen, der bereits 1977 angefertigt worden war (Abb. 69). Dabei hatte Wandrey die Schneiden von vier Äxten in eine Holzplatte derart eingepaßt, daß ein Tisch mit Holzbeinen entstand. Wie Stumpf hatte Wandrey ein additives Prinzip verfolgt, so daß die Kombination von „Axt“ und „Platte“ auf den ersten Blick erkennbar ist. Demgegenüber spielte Stumpf weit aus subtiler mit den vorgefundenen kulturellen Versatzstücken, indem er lediglich die Axtschäfte als Tischbeine verwendete, und gerade das Weglassen der Klingen evoziert verschiedene Assoziationen gleichzeitig: In seiner Form erinnert der Axtschaff an das archaische Werkzeug *und* an die Rokokoadaptionen sogenannter „Stilmöbel“, die sich in der bürgerlichen Wohnkultur bis heute

⁵⁷³ Brandolini, Andreas: Das reine Herz. In: Albus / Feith / Lecatsa [u.a.] (1986), S. 106.

⁵⁷⁴ Ebenda.

großer Beliebtheit erfreuen. So werden in diesem neuen Gegenstand zur selben Zeit zwei ganz unterschiedliche Lebensbereiche heraufbeschworen und miteinander verknüpft. Wichtiger aber ist die Tatsache, daß Stumpfs Tisch das praktische Beispiel für seine im Manifest beschriebene Methode darstellt. Die ungewohnte Zusammenstellung von Fundobjekten aus der industriellen Produktion erreichte tatsächlich eine neue Qualität des Möbels, das seine Aussagekraft dem neuen assoziativen Gehalt verdankt. Stumpf nahm also nicht nur eine funktionale, sondern vor allem eine ästhetische Umwertung vor, was letztlich als das gemeinsame Kennzeichen aller KdO-Objekte angesehen werden kann. Brandolini beschrieb dies später dahingehend,

„daß der Gestaltungsimpuls immer vom gefundenen Gegenstand ausgeht, sie [i.e. diese gestalterischen Versuche] erheben nicht den Anspruch eines neuen Stils oder eines neuen DesEign des Kolumbus und wollen auch nicht unbedingt ernst genommen werden – dies sollte das Problem des Betrachters bleiben. Was sie aber ganz sicher sind, ist der Anlauf zu einer veränderten Sehweise.“⁵⁷⁵

Daß die jungen Designer trotz ihrer Abgrenzung gegenüber dem Recycling-Design Gedanken der „Alternativkultur“ rezipierten, wie sie DES-IN in den siebziger Jahren vorgelebt hatte, verdeutlichen die autonomen Produktions- und Vertriebsstrukturen. Auch fällt in Stumpfs Ausführungen die Rezeption der Parole „billig ist schön“ auf, die von der Offenbacher Gruppe ausgegeben worden war:

„Das KAUFHAUS DES OSTENS ist preiswert. Wir brauchen für die Herstellung unserer Waren keine Fließbänder, keine komplizierten Maschinen, keine unbezahlbar langen Arbeitszeiten und wir meiden jeden, der mitkassieren will. Anbieten und Vertreiben erledigen wir selbst. Das KAUFHAUS DES OSTENS erschliesst neue Existenzmöglichkeiten für Studenten und Designer. DAS KAUFHAUS DES OSTENS KDO – KAMPF der Ohnmacht.“⁵⁷⁶

Damit formulierte Stumpf den Anspruch dieses Projektes. Wie bei DES-IN war das autonome Experiment jenseits gestalterischer Zwänge und industrieller Serienproduktion angestrebt, und ebenso wie es BELLEFAST als „Werkstatt für experimentelles Design“ bereits professionell vorlebte, wollten die jungen Studierenden eigenständig entwerfen, billig produzieren und selbstbestimmt vertreiben.⁵⁷⁷ In diesem Sinne stützte sich die Idee eines von der Industrie unabhängigen Kleingewerbes auf Ideale der siebziger Jahre, was die Organisationsstruktur betrifft. Dementsprechend stellte auch Jochen Gros zutreffend fest, beim KdO-Projekt erinnere

„viele an Versuche des alternativen Designs, mit dem Funktionalismus partiell ins Geschäft zu kommen. Offensichtlich nämlich erscheint die konsequente Verwendung industrieller Halbfertigprodukte als Mittel gegen das Problem, mit dem bislang noch jede Art von nachfunktionalistischer Design-Avantgarde zu kämpfen hatte: viel zu hohe Preise.“⁵⁷⁸

Welch große Bedeutung diesem Aspekt zukam, verdeutlicht die weitere Präsentation des Projekts. Nach einer hochschulinternen Präsentation in der Aula der HdK ging die Ausstellung auf eine Verkaufstournee in verschiedene bundesdeutsche Städte. Im Juni und Juli 1984 stellte der „Merve-Verlag“ die 40 Seminarergebnisse in einer Fabriketage in Berlin-Schöneberg aus und verkaufte sie der „Kaufhaus-Idee“ entsprechend. Danach zeigten die Münchner Design-Galerie STRAND und die

⁵⁷⁵ Ebenda, S. 109. [Kursiv-Hervorhebung im Original]

⁵⁷⁶ Stumpf, Axel: Das KAUFHAUS DES OSTENS stellt sich vor. In: Werkbund-Archiv (1985), [o. Pg.].

⁵⁷⁷ Entsprechend konnten die Design-Objekte auch bestellt werden. – Wie inspirierend und aufmunternd dieses Projekt war, verdeutlicht die Tatsache, daß viele der Studierenden eigene Designergruppen gründeten. So schlossen sich beispielsweise parallel zum KdO-Projekt Susanne Neubohn, Inge Sommer und John Hirschfeld als BERLINETTA zusammen. Manuel Pfahl und Bettina Wiegand gründeten 1986 AD US, Jörg Hundertpfund und Sylvia Robeck arbeiteten auch weiterhin zusammen an Design-Projekten.

⁵⁷⁸ Gros, Jochen: Computertechnik und Design-Avantgarde. In: Basler Magazin (Basel) 21. März 1987, Nr. 12, S. 12.

Hamburger Galerie MÖBEL PERDU die Arbeiten (vgl. Kap. 7.2.), bevor sie schließlich im Sommer 1985 wieder nach Berlin zurückkehrten, wo sie vom Werkbund-Archiv als „Berliner Möbel-Offensive '85“ präsentiert wurden. Im eigens für diese Präsentation erstellten Ausstellungskatalog wurde der Aspekt der Selbstverwirklichung besonders betont. Das KdO entscheide sich im merkantilen Niemandsland zwischen Industrie und Phantasie eine Traumsekunde lang für die Utopie profit-unabhängiger Phantasie.⁵⁷⁹

Hatte DES-IN in den siebziger Jahren noch eine eigene Bedarfsgruppe vor allem auf alternativen Flohmärkten bedient, präsentierte sich das KdO nun in einem deutlich kunst- und kulturinteressierten Umfeld, das es als eigenständigen Markt für „experimentelles Design“ erschließen wollte. Entsprechend stellte sich das KdO nicht als künstlerisches Projekt, sondern ganz dezidiert als Design-Projekt vor. So legte Stumpf in einer eigens geschalteten Werbeanzeige zum KdO Wert auf die Feststellung:

„Vergessen Sie alle Ihre Vorurteile gegen Industrie und Design. In der bedenklichen Situation, in der viele Industrie-Designer den vermeintlichen Zwängen und der Langeweile der Industrie den Rücken kehren, um in allerlei elitären und künstlerischen Nischen ihre Auffassung von Gestaltung durchzusetzen, ist das KAUFHAUS DES OSTENS ausgezogen, der Massenproduktion zu neuem Ansehen zu verhelfen.“⁵⁸⁰

Im Sommersemester 1985 folgte ein letztes Kurzprojekt zum Thema „Design-Poker“, an dem Brandolini und Morrison zusammen mit 15 Studierenden des Fachbereichs arbeiteten.⁵⁸¹ Entwickelt werden sollten Sitzobjekte, wobei jedoch als Entwurfsmethode ein neues „Kreativitätstraining“ als „Weg der experimentellen Gestaltung“ im Vordergrund stand.⁵⁸² Ausgangspunkt bildete die Beobachtung, daß die bis dato übliche Entwicklung von Prototypen immer zu ähnlichen Formen geführt habe:

„Alles die gleiche öde Scheiße! Der brave Designer zuckt die Schultern und in dem Bewußtsein, zwar nicht aufregende, aber solide Arbeit geleistet zu haben, wendet er sich dem Feierabend zu, blättert in der internationalen Fachpresse und wundert sich, wie manche [...] Berufskollegen ihre `Geniestreiche` gelandet haben. `Das war doch Zufall` denkt er sich.“⁵⁸³

Eben dieses Zufallsprinzip machte man sich nun als Entwurfsmethode zu eigen. Das „Poker-Seminar“ negierte das Konzept eines objektivierbaren Design, wie es Herbert Ohl im Namen des RfF vertreten hatte. Nicht die Endprodukte, sondern der Weg dahin, die individuelle Entwurfsmethode, war Thema. So betonte Brandolini, das Projekt versuche,

„fern eingeübter Entwurfsdogmen – nach den Gesetzen des Zufalls, Alltagsmythologien oder Träumereien auf die Spur zu kommen, um die spielerische Kreativität als eine wichtige Entwurfskomponente des Design wieder einzuführen.“⁵⁸⁴

Um diese „spielerische Kreativität“ zu fördern, übertrugen die Designer das Prinzip des Pokerspiels als Entwurfsmethode auf das Design. Brandolini schrieb sechs Designkriterien auf Karteikarten und ordnete sie in einem Karteikasten, aus dem die „Design-Kandidaten“ aus jeder Rubrik eine Karte zogen. Dabei unterschied Brandolini zwischen den Kategorien Material und Technik sowie der Frage

⁵⁷⁹ Vgl. Werkbund-Archiv (1985), [o. Pg.]. – Zuletzt war eine Auswahl der Objekte in der Berliner „Elefanten-Press“ zu sehen.

⁵⁸⁰ Stumpf, Axel: KDO. Kauhaus des Ostens. [Anzeige]. In: Fecht / Weißler (1985), S. 81.

⁵⁸¹ Danach wurde das Projekt an der TU Graz wiederholt und von der Grazer Handelskammer präsentiert.

⁵⁸² Brandolini, Andreas: Design Poker. In: HdK Info (Berlin), Mai 1986, S. 12.

⁵⁸³ Ebenda.

⁵⁸⁴ Ebenda, S. 13.

„Wo finde ich das Material?“ Darüber hinaus standen die Motivationen, die kulturellen Beweggründe und Aspekte der Ideenfindung im Mittelpunkt des Interesses.⁵⁸⁵ So hatte jeder Studierende dem Zufallsprinzip entsprechend eine individuelle und ungewöhnliche, da vollkommen zufällige Aufgabenstellung, und auch Hinweise für wen das Objekt gedacht war, wo, wie und wann Anregungen und Materialien zu finden seien, waren vorhanden.⁵⁸⁶ Falls diese Anweisungen doch zu abwegig waren, konnten wie beim Pokern zwei Karten zurückgegeben und neu gezogen werden.

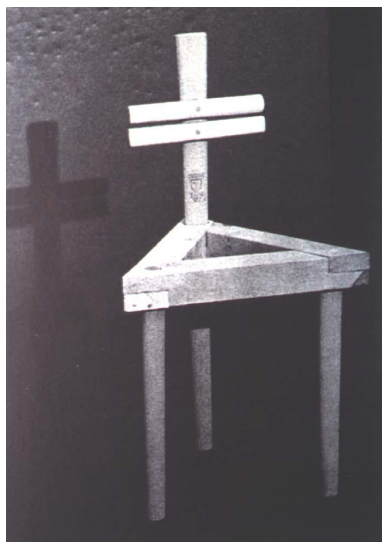


Abbildung 70: Gabriel Kornreich: „Stuhl für einen Priester“, 1985

Nach dem „Poker-Prinzip“ entwarf beispielsweise Alexander Eggerth einen „Stuhl für das jüngste Gericht“, eine aus rechtwinkligen Aluminiumblechen bestehende und durch Scharniere verbundene Sitz- bzw. Liegekonstruktion, die mit einer Drahtglasplatte stabilisiert wurde. Gabriel Kornreich fertigte den „Stuhl für einen Priester“ (Abb. 70), der aus zusammengenagelten Holzleisten bestand. Nur drei Stuhlbeine stützten eine dreieckige Sitzfläche, die aus einfachen Holzelementen derart zusammengefügt war, daß in der Mitte ein ebenfalls dreieckiger „Leerraum“ entstand. Die Rückenlehne war der Thematik entsprechend als Kreuz gestaltet. Daß derartige Möbelkonstruktionen formal weniger überzeugen können als die des KdO-Projektes, nahm man offenbar in Kauf, denn, so betonte Brandolini, es seien nicht nur die Produkte, die zählen, es sei vor allem der Weg.⁵⁸⁷

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß die Gruppe BELLEFAST eine autonome Rolle anstrebte. Als „Werkstatt für experimentelles Design“ arbeiteten Architekten zusammen mit Handwerkern in einer eigenständigen Entwurfs-, Produktions- und Vertriebsstruktur, um den gesamten Entstehungsprozeß eines Design-Objektes bestimmen und überschauen zu können. Die BELLEFAST-Objekte wurden als Unikate oder in Kleinserie hergestellt. Beispielhaft für eine experimentelle Designhaltung in der Bundesrepublik wollten sich die Designer mittels spielerischer und assoziationsreicher Methoden von eingeschränkten gestalterischen Lösungen des Industrie-Design befreien. Mit der unkonventionellen Vereinigung widersprüchlicher Inhalte, Formen und Materialien setzte BELLEFAST auf Mehrfachkodierungen, Erinnerungen und Emotionalität.

Diese Haltung manifestierte sich auch in den HdK-Seminaren, in denen Brandolini und zeitweise auch Stanitzek als BELLEFAST-Vertreter zum Teil in Zusammenarbeit mit anderen Designern anhand bewußt niederkomplexer Themenstellungen experimentelle Designmethoden erprobten. „Unfachliche“, dilettantische Versuchsarbeit mit einfachsten Mitteln sollte Lust am Entwerfen vermitteln und zu neuen Entwurfsmethoden verhelfen. Spielerisches Assoziieren und das Zulassen des Zufalls trainierten eine Entwurfshaltung, die keinen Anspruch auf Endgültigkeit und Vollkommenheit erhebt. Im Vordergrund stand das Ausprobieren, was zu einer individuellen Entwurfshaltung führen sollte. Die Material- und Formexperimente dienten dazu, sich von der Vergangenheit zu befreien. Ein unbelasteter Blick auf das Vorhandene sollte zeigen, daß sich jenseits funktionaler Formgestaltung ein enorm großes Spektrum individueller Gestaltungsmöglichkeiten bietet.

⁵⁸⁵ Vgl. Brandolini (1986), S. 12.

⁵⁸⁶ Borngräber hat darauf hingewiesen, daß der „Design-Poker“ auf aleatorische Techniken zurückgriff, wie sie aus der Musikgeschichte bekannt sind; vgl. Borngräber (1987), S. 15.

⁵⁸⁷ Brandolini, zit. n. Borngräber (1987), S. 16.

Die Projekte verdeutlichen aber auch eine Rezeption vorangegangener Überlegungen. Besonders das „Küchen-Seminar“ berücksichtigte soziokulturelle Aspekte und betonte, daß Gestaltung nicht als starres Regelwerk aufgefaßt werden dürfe, sondern Sozialisationsprozesse widerspiegele. Auf dieser Basis wurden Möbel- und Industrie-Design immer selbstverständlicher verbunden. Dennoch wurde der moralische Anspruch der siebziger Jahre aufgegeben, durch Materialrecycling das ökologische Bewußtsein des Konsumenten stärken zu wollen. Auch übten die jungen Designer keine Konsumverweigerung mehr, sondern verstanden das Angebot der Industrie nun als Chance für eigenständige Gestaltungskonzepte. Besonders das „KdO-Seminar“ ging bewußt eine „Liaison“ mit der Industrie ein, indem es sich programmatisch auf die frisch produzierten Halb- und Fertigteile bezog. Damit wurde zwar die Idee eines „Halbfertigdesign“, wie es in den siebziger Jahren vorgeschlagen worden war, rezipiert, aber auch radikalisiert: Nun faszinierte gerade die Neuheit des anonym Hergestellten, und so wurde die Idee des „Halbfertigdesign“ im Sinne einer „High-Tech-Kultur“ ästhetisch weiterverarbeitet. Nicht zuletzt lehnten sich die Entwurfsmethoden an diejenigen des Bauhauses an, indem man sich mittels freier Materialexperimente wie in den zwanziger Jahren von einer unkritischen Übernahme tradierter Methoden befreien wollte.

Weder BELLEFAST noch die Projekte an der HdK wollten als künstlerisch inspiriert mißverstanden werden. Vielmehr zeigt die Vertriebsstruktur von BELLEFAST und auch das Projekt „Kaufhaus des Ostens“, daß Design als Disziplin erneuert und durch experimentell ausgerichteten Methoden revolutioniert werden sollte, mit dem Ziel, sich vom funktionalen Designverständnis der Vergangenheit endgültig zu befreien.

6.2. Der Designer als Problemfinder: STILETTOs Bastelmethoden

1996 beschrieb Friedrich Möbius die Allusion als Stilmittel im Design „als ein tänzerisch-vergnügendes Spiel, ein Herumtanzen, ein Tänzeln um den Gegenstand.“⁵⁸⁸ Eine solche Beschreibung trifft ganz besonders auf STILETTO zu. Der Berliner Designer und Medienkünstler Frank Schreiner, der sich seit 1981 das Pseudonym STILETTO zulegte, verweist mit scheinbar unkomplizierten Statements wie „Wo ein Loch drin ist, braucht keins mehr reingebohrt zu werden“,⁵⁸⁹ auf einfache Zusammenhänge, die so selbstverständlich erscheinen, daß sie normalerweise nicht thematisiert werden. Auch seine Design-Objekte können durchaus als „ein heiterer Hinweis auf eine u.U. ernstzunehmende Sache“ interpretiert werden.⁵⁹⁰ Wie ernst es STILETTO war mit seinem Design, belegt die Bezeichnung „Stiletto Studios – Praxis für Gestaltungsschäden“,⁵⁹¹ mit der er einerseits einen größeren organisatorischen Zusammenhang suggerierte, der in der Tat aber nicht gegeben war. „Praxis für Gestaltungsschäden“ gibt andererseits einen Hinweis auf STILETTOs Vorliebe für seine „Mitdinge“. Im Gegensatz zur Arbeit des Industrie-Designers, den STILETTO als „Problemlöser“ beschrieb, ging es STILETTO wie in einer Arztpraxis um eine Diagnose, um ein Problemfinden.

⁵⁸⁸ Möbius, Friedrich: Ikonographie und Ikonologie des Designs. In: Albus, Volker [et al.]: Design. Texte zur Theorie und Praxis. Schriftenreihe der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Bd. 6, Hrsg. von Andreas Stephan, Ostfildern b. Stuttgart 1996, S. 105.

⁵⁸⁹ STILETTO trou trouvé. In: Weide, Heidemarie / Hoitz, George (Syndikat) / Voggenreiter, Sabine (Galerie Pentagon): differentiale. experimentelles design `88. (Kat.), o.O. [Bonn], 1988, S. 14.

⁵⁹⁰ Möbius (1996), S. 105.

⁵⁹¹ 1994 entstand aus dem STILETTO STUDIO der „STILETTO DESIGNVERTReiB“, der sich professionell der Produktion und dem Vertrieb von Design-Objekten widmet.

Nach eigenen Angaben beschäftigte sich STILETTO mit „BASTELARBEITEN in Fotografie, Fotokopie, Polaroid, Super 8, Video, Kabel-TV, Installation, Aktion, Haarschnitt, Mail-Art, Objekt und Möbel.“⁵⁹² Mit dieser Beschreibung manifestierte STILETTO ein erweitertes Gestaltungsverständnis, das nicht nur auf eine Annäherung, sondern auf eine Nivellierung der Gattungen abzielte. Entsprechend bezog STILETTO als Ausdruck individueller Kreativität (und Identität) auch „nicht-künstlerische“ Aktivitäten wie „Haarschnitt“ in sein Konzept ein. Gleichzeitig legte er einen Schwerpunkt auf die Konzeption und Vermittlung einer eigenständigen Bildwelt mittels visueller Medien. Die Fotografie als klassisches künstlerisches Medium ergänzte er durch die verhältnismäßig neuartigen Reproduktionstechniken Fotokopie oder Polaroid. Zudem beschäftigte er sich mittels Super 8, Videotechnik und sogar Kabel-TV mit Filmen, die als „bewegte Bilder“ auf mediale Öffentlichkeit abzielten. Ebenfalls in diese Richtung zielte ein kleiner Verlag, über den er seine Ideen in kleinen und kleinsten Auflagen vertrieb.⁵⁹³

Besonders aufschlußreich für STILETTOs verschiedene Arbeitsgebiete ist die von ihm gewählte Bezeichnung „BASTELARBEITEN“. Die Tätigkeit des Bastelns wollte er als disziplinenübergreifende Methode positiv bewertet wissen und erhob sie zu seiner persönlichen Gestaltungsmethode schlechthin, mit der er sich ebenso gegen den Perfektionismus und die Zielgerichtetheit im Industrie-Design wie auch gegen den elitären Anspruch der „hohen“ Kunst richtete:

„Ich spiel mit irgendwelchem Zeug rum und bastle daraus irgendwelche Sachen. Alles, was ich bis jetzt gemacht habe, ist gebastelt. Eigentlich bin ich Kunsthasser. Ich habe Spaß daran, Gegenkunst zu machen, und dummerweise wird's dann doch immer wieder Kunst.“⁵⁹⁴

STILETTOs Bastelmethode orientierte sich deutlich an Claude Lévi-Strauss' Theorie der „Bricolage“, die der Anthropologe in den sechziger Jahren vorgestellt hatte. Dies zeigt der Ausstellungskatalog „Kraft durch Design“, in dem STILETTO einen „Vergleich zwischen Bastler und Ingenieur“ vorstellte. Dabei zitierte der Berliner Designer wörtlich ganze Textpassagen des Franzosens ohne Zitatangaben und vermischte sie mit eigenen Gedanken:

„Der Ingenieur arbeitet nach einem genau ausgedachten Entwurf und setzt für seine Realisierung Mittel ein, die er nur als Mittel für ein bestimmtes Projekt ansieht und beschafft. Mittel und Ziel treten hier klar auseinander und jene werden diesem unbedingt untergeordnet. Der Bastler hingegen macht seine Arbeiten nicht davon abhängig, ob ihm die Rohstoffe oder Werkzeuge erreichbar sind, die je nach Projekt geplant oder beschafft werden müßten: die Welt seiner Mittel ist begrenzt, und die Regel seines Spiels besteht immer darin, jederzeit mit dem, was ihm zur Hand ist, auszukommen, d.h. mit einer stets begrenzten Auswahl von Werkzeugen und Materialien, die überdies noch heterogen sind, weil ihre Zusammensetzung in keinem Zusammenhang zu dem augenblicklichen Projekt steht, wie überhaupt zu keinem besonderen Projekt, sondern das zufällige Ergebnis aller sich bietenden Gelegenheiten ist, den Vorrat zu erneuern oder zu bereichern oder ihn mit den Überbleibseln von früheren Konstruktionen oder Destruktionen zu versorgen.“⁵⁹⁵

⁵⁹² Vgl. STILETTO [Lebenslauf]. In: Teichgräber, Peter (Hrsg.): Stiletto. Kraft durch Design. (Kat.), Wien 1987, [S. 29].

⁵⁹³ Hier veröffentlichte er beispielsweise 1983 das Buch „Der Jubelberliner“, dem 1984 der Katalog zum gleichnamigen Super 8-Sampler auf Video: „Über Nacht berühmt“ folgte. 1985 veröffentlichte er in dieser Reihe ebenfalls in Kleinstauflage das Drehbuch „Über Nacht ruiniert“; vgl. Stiletto Studios: DER JUBELBERLINER. Berlin, [Eigenverlag; Kleinstauflage] 1983; Stiletto Studios (Hrsg.): ÜBER NACHT BERÜHMT. Katalog zum gleichnamigen Super 8 Sampler auf Video. Berlin, [Eigenverlag; Auflage: 500 St.] 1984 sowie Stiletto Studios: ÜBER NACHT RUINIERT. Das Drehbuch Berlin, [Eigenverlag; Kleinstauflage] 1985.

⁵⁹⁴ STILETTO zit. n. Trenkler, Thomas: Stiletto Studios. Witz ist immer okay. In: Parnass (Linz), Jan./Febr. 1988, H. 1, S. 38.

⁵⁹⁵ Zit. n. Teichgräber (1987), S. 18. – Zum Vergleich der Originaltext von Lévi-Strauss: „Der Bastler ist in der Lage, eine große Anzahl verschiedenartigster Arbeiten auszuführen; doch im Unterschied zum Ingenieur macht er seine Arbeiten nicht davon abhängig, ob ihm die Rohstoffe oder Werkzeuge erreichbar sind, die je nach Projekt geplant oder beschafft werden müßten:

Während Lévi-Strauss mit einem Vergleich der Methoden des Bastlers und „mythischer Reflexion“ fortfährt, ist bei STILETTO zu lesen: „Die Arbeiten des Bastlers sind dazu bestimmt, `eingerissen zu werden, kaum daß sie sich gebildet haben, damit neue Welten aus ihren Fragmenten entstehen´.“⁵⁹⁶ STILETTO druckte also einen Text ab, der Passagen von Lévi-Strauss enthält und aus einem anderen Zusammenhang stammt, ohne Hinweise auf die zitierte Originalquelle. Mit diesem Vorgehen nahm STILETTO die Theorie der „Bricolage“ nicht bloß zur Kenntnis, sondern setzt sie auf der Textebene um. So verdeutlicht die Verschleierung der Originalquelle und deren unbekümmerter Einsatz STILETTOs Arbeitsweise als Bastler.

Vor allem aber erprobte STILETTO die Theorie der „Bricolage“ an seinen Objekten. Dabei folgte er Lévi-Strauss, der festgestellt hatte:

„Heutzutage ist der Bastler jener Mensch, der mit seinen Händen werkelt und dabei Mittel verwendet, die in Vergleich mit denen des Fachmanns abwegig sind. Die Eigenart des mythischen Denkens besteht nun aber darin, sich mit Hilfe von Mitteln auszudrücken, die obwohl vielumfassend, begrenzt bleiben.“⁵⁹⁷

Auch STILETTO verwendete Mittel, die für den Fachmann, d.h. den ausgebildeten Industrie-Designer abwegig erscheinen müssen. Der Berliner Designer verstand die vorhandene Objektwelt als aufregenden „Pool“ und bastelte daraus neue und ungewohnte Objekte. Dabei legte er besonderen Wert auf einfache handwerkliche Vorgehensweisen, denn seiner Meinung nach genügten erst die Ergebnisse manueller Neubearbeitung einer Gestaltung mit Perspektiven. Sein handwerkliches Vorgehen begründete er mit einem ständig steigenden Individualbedarf für anspruchsvolle Gestaltung, die seiner Meinung nach immer weniger durch eine dezentrale Massenproduktion, sondern eher durch die Rückbesinnung auf eine Tüftelei mit Halbzeugen befriedigt werden könne.⁵⁹⁸

Für seine „Bastelmethode“ gab STILETTO zahlreiche Beispiele, indem er mit Enthusiasmus banale und wertlose Alltagsgegenstände verarbeitete. Ähnlich wie BELLEFAST verstand STILETTO dabei die Materialvielfalt der vorhandenen Objektwelt als Herausforderung an seine kreative Intelligenz und als Ausgangspunkt für spontane „Basteleien“, indem er einzelne, bereits vorhandene Gegenstände durch individuelle Eingriffe neu interpretierte.

Seine wohl berühmteste Neuinterpretation stellt der 1983 zur Sitzgelegenheit umfunktionierte Einkaufswagen mit dem mehrdeutigen Titel „Consumer’s Rest“ dar (Abb. 71).⁵⁹⁹

die Welt seiner Mittel ist begrenzt, und die Regel seines Spiels besteht immer darin, jederzeit mit dem, was ihm zur Hand ist, auszukommen, d.h. mit einer stets begrenzten Auswahl von Werkzeugen und Materialien, die überdies noch heterogen sind, weil ihre Zusammensetzung in keinem Zusammenhang zu dem augenblicklichen Projekt steht, wie überhaupt zu keinem besonderen Projekt, sondern das zufällige Ergebnis aller sich bietenden Gelegenheiten ist, den Vorrat zu erneuern oder zu bereichern oder ihn mit den Überbleibseln von früheren Konstruktionen oder Destruktionen zu versorgen.“ Vgl. Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken (Suhkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 14). 9. Aufl. Frankfurt a.M. 1994, S. 30.

⁵⁹⁶ Zit. n. Teichgräber (1987), S. 18.

⁵⁹⁷ Lévi-Strauss (1994), S. 29.

⁵⁹⁸ Stilechto [= STILETTO]: Berlin in Form? Designer-Möbel zwischen Industriekultur und Kunsthandwerk. In: Radical Chic! (Berlin), 1989, S. 24.

⁵⁹⁹ Nach dem Vorbild „Consumer’s Rest“ fertigte STILETTO in den folgenden Jahren eine Reihe unterschiedlicher Gegenstände an, etwa ein Sofa und einen Tisch aus einem breiten metallenen Supermarktregal sowie Sitze und Tische aus metallenen Abfalleimern; vgl. Teichgräber (1987), S. 6-9.



Abbildung 71: STILETTO: „Consumer’s Rest“, Lounge Chair, Prototyp, 1983

Mit wenigen und einfachen handwerklichen Eingriffen machte STILETTO aus einem bekannten einen neuen Gegenstand mit entsprechend neuen Bedeutungsebenen: Er trennte die Frontseite des Einkaufswagens auf, verbog die Seitenteile nach außen und schuf mit diesen vergleichsweise minimalen Eingriffen aus dem bekannten Einkaufskorb auf Rädern eine ungewöhnliche Sitzgelegenheit, einen Einkaufswagenstuhl.

Diese Methode der funktionalen Umwertung eines Gegenstandes durch gestalterische Kleinsteingriffe kann als „transfunktional“ umschrieben werden, da der Designer festgelegte Funktionen „überschreitet“. Durch wenige handwerkliche Eingriffe überführt er den Gegenstand also nicht nur in eine neue Form, sondern auch in eine neue Funktion, die jenseits der ursprünglichen liegt.⁶⁰⁰

Der Theorie der Bricolage entsprechend war für STILETTO dabei eine handwerkliche und damit materiell nachvollziehbare Vorgehensweise entscheidend.⁶⁰¹ Dadurch grenzte er sich auch deutlich von den stark arbeitsteiligen Methoden

des Industrie-Design ab. Dennoch sollte diese Rückbesinnung auf manuelle Tätigkeiten nicht als Rückschritt mißverstanden werden. So spielte es für STILETTO keine Rolle,

„ob sich der moderne Kunsthandwerker als **professional** oder **bricoleur** versteht, wenn er sich der industriellen Produktion als Material- und Ideenquelle bedient und kostenintensiven Formenbedarf mit industriellen Halbzeugen bestreitet oder auch nur die Prototypen als Muster selbst herstellt und dabei die kostensparendste Herstellungsweise und Materialauswahl austüfelt.“⁶⁰²

STILETTO faßte Vergangenes und damit Vergangenheit positiv auf als unbegrenztes Reservoir an Materialien und Dingen, die zur Neubearbeitung und ästhetischen Umwertung einladen. Entsprechend verweist die Klassifizierung von „Consumer’s Rest“ als „Lounge Chair“ auf das Thema „Klubsessel“ und läßt an behäbige Gemütlichkeit vergangener Tage denken. Dazu steht allerdings die skeletthafte Gitterstruktur des „Einkaufswagenessels“ in Kontrast, die sich deutlich auf eine industrielle Ästhetik bezieht, wie sie seit den zwanziger Jahren für die Möbelgestaltung bekannt ist.

Dies verdeutlicht ein Vergleich zwischen dem „Einkaufswagenstuhl“ und dem „Wassily Chair“ von Marcel Breuer (vgl. Abb. 22). Beide Sitzgelegenheiten beziehen sich auf das Thema „Klubsessel“, denn auch Breuer bezeichnete seinen Stahlrohrsessel „B3“ als „Stahlklubsessel“. Im Gegensatz zu STILETTOs „Consumer’s Rest“ zielte dieser zwar auf „die Umstellung vom Launischen zum Gesetzmäßigen“,⁶⁰³ dennoch brachten beide Sessel althergebrachte Vorstellungen ins Wanken, indem sie auf eine raumgreifende Polsterung verzichteten und stattdessen eine skeletthafte Metallkonstruktion

⁶⁰⁰ Borngräber verwendete dagegen den Begriff „Transmutations-Objekte“, womit er einen Haupttrend im Neuen Design beschrieb; vgl. Borngräber (1986), S. 166.

⁶⁰¹ Dementsprechend legte STILETTO bei der Beschreibung seines „Consumer’s Rest“ großen Wert auf den handwerklichen Eingriff und umschrieb seinen „Einkaufssessel“ als aufgesägten und handverbogene Supermarkt-Einkaufswagen; vgl. Teichgräber (1987), S. 4.

⁶⁰² Stilecto [= STILETTO]: Berlin in Form? (1989), S. 24.

⁶⁰³ Breuer, Marcel: Metallmöbel. [Dessau, 1927]. In: Innenräume. Hrsg. von Werner Gräff, Stuttgart 1928, S. 133.

favorisieren. Während Breuer 1925 das Material des nahtlosen Stahlrohrs aus der Industrie auf den Möbelbereich übertragen und als ideale Umsetzung einer neuen „Maschinenästhetik“ verstanden hatte,⁶⁰⁴ entlehnte STILETTO jedoch gleich den fix und fertigen Gebrauchsgegenstand mitsamt seinen Assoziationsketten von Komsumlust und -frust.

Entsprechend mehrdeutig ist auch der Titel „Consumer’s Rest“ zu verstehen. Er verweist sowohl auf den Rest des Einkaufs, den Müll, als auch die Erholung des Konsumenten vom Einkauf. In einer überspitzten Lesart könnte der Titel sogar auf den Tod des Konsumenten hindeuten im Sinne von „rest in peace“ (Ruhe in Frieden).⁶⁰⁵ Damit thematisierte STILETTO „Konsum“, ohne ihn ideologisch zu bewerten oder in einem politischen Sinn Kritik an der Konsumgesellschaft zu üben. STILETTO transportierte dieses Thema jedoch auf eine Ebene, die bewußt mehrdeutig unterschiedliche Möglichkeiten offenließ. Mit der Namensgebung ist wie beim Objekt selbst „ein Ding gedreht worden“, denn in diesem einen Gegenstand werden zwei Gegenstände gleichzeitig wahrgenommen: Der Sessel ebenso wie der Einkaufswagen.

Der Vergleich mit Breuers Stahlklubsessel zeigt auch, daß der „gefundene“ Gegenstand den Impuls lieferte. Entsprechend waren die Gegenstände als Teil der Konsumwelt und ihre Geschichte von Bedeutung, die durch subtile Umwertungen neu interpretiert wurden. Dabei spielte das Thema „Trödel“ oder „Sperrmüll“ ganz offensichtlich eine wichtige Rolle. STILETTO entthob einen nicht beachteten und als „unwert“ erachteten Gegenstand seiner althergebrachten Funktion. Ausgehend davon, daß die Beachtung und Umwertung des alltäglich Vorhandenen eine kulturelle Wertschöpfung darstellt, nivellierte STILETTO bewußt antiquierte Wertigkeiten von alt als wertlos und neu als wertvoll und führt seine „transfunktionale“ Methode damit auch auf der Bedeutungsebene vor.⁶⁰⁶

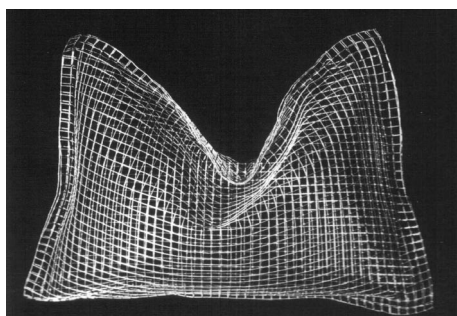


Abbildung 72: STILETTO: „HASEN-OHREN“, Kissen-Objekt aus Kaninchendraht, 1985

Einen anderen Ansatz verdeutlichen STILETTOs Design-Objekte, die ebenso wie die „Kunst-Möbel“ in Oldenburgs „Bedroom Ensemble“ ihrer Form nach ausdrücklich an Gebrauchsgegenstände erinnern, jedoch tatsächlich ohne praktischen Nutzen sind. Wie Oldenburg thematisierte STILETTO den Widerspruch zwischen der Form und dem Gebrauchsnutzen, allerdings unterscheiden sich die eingesetzten Materialien, denn STILETTO experimentierte mit verschiedenen „rohen“ und rauen Materialien wie Draht oder Lochblech, die er für unübliche Zwecke einsetzte. So

stellte er aus Lochblech einen Teller her und fertigte diverse Kissen aus verschiedenen Drahtsorten, so etwa Stachel-, Kaninchen- oder Fliegendraht-Kissen, die zum Teil mit Topfkratzern gefüllt wurden. Mit dieser Vorgehensweise ignorierte STILETTO die vermeintlich eindeutig festgelegten Einsatzmöglichkeiten dieser industriell hergestellten Materialien. Er beschäftigte sich mit dem traditionellen Thema des Design, der „Materialgerechtigkeit“, indem er die Materialien in einen anderen Zusammenhang überführte. Dieser offensichtlich „falsche“ Materialeinsatz hob zudem die Funktion auf

⁶⁰⁴ Vgl. Möller, Werner / Mácel, Otakar: Ein Stuhl macht Geschichte. (Kat.), München 1992, S. 14.

⁶⁰⁵ Im Englischen existiert die Phase „shop till you drop“. Diesen Hinweis und den im Text hergestellten möglichen Bezug zu STILETTOs „Consumer’s Rest“ verdanke ich Carolyn Weber, Trier.

⁶⁰⁶ 1984 verirrte sich dieser „Lounge Chair“ in die Ausstellung „Kaufhaus des Ostens“; vgl. Abbildung des „Consumer’s Rest“ in: Werkbund-Archiv. Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts (1985), [o.Pg.]. – Da sich sowohl das KdO als auch STILETTO einer experimentellen Entwurfshaltung verschrieben, die massenweise und alltäglich vorkommende Produkte aus ihrem Zusammenhang löste und als Ausgangspunkt ihrer Arbeit verstanden, paßte der „Consumer’s Rest“ gut zur Konzeption des KdO.

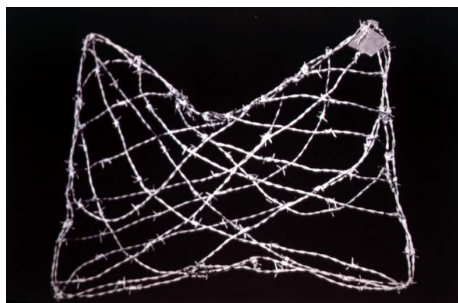


Abbildung 73: STILETTO: „DORN-RÖSCHEN“, Kissen-Objekt aus Stacheldraht, 1985



Abbildung 74: STILETTO: „NEUE DEUTSCHE GEMÜTLICHKEIT“, Kissen-Objekt aus Aluminium-Fliegendraht, Füllung aus Topfkratzern, 1985

und ist für das „Nichtfunktionieren“ der Gegenstände verantwortlich. So sind die Objekte ihrer Form nach zwar als Gebrauchsgegenstände bekannt, erinnern aber nur noch an ihren einstigen Nutzen, den sie versinnbildlichen.⁶⁰⁷ Obwohl ihre Form eine bequeme Nutzung verspricht, verweigern sie im Gegensatz zur „transfunktionalen Methode“ einen problemlosen Einsatz. Mehr noch – das Material verbietet selbst noch in der Vorstellung eine Nutzung, was besonders die Kissen anschaulich belegen. In das aus Kaninchendraht gefertigte Kissen „HASENOHREN“ (Abb. 72) und erst recht in das Kissen-Objekt „DORN-RÖSCHEN“ aus Stacheldraht (Abb. 73) möchte man sich beim besten Willen nicht entspannt zurücklehnen. Andere Kissen-Objekte verweisen mit Titeln wie „Heimweh“ oder „NEUE DEUTSCHE GEMÜTLICHKEIT“ (Abb. 74) auf eine ironische Haltung, die sich durch diese Widersinnigkeiten zwischen Form und Gebrauch aggressiv gegen eine Vorstellung von der angesprochenen „deutschen Gemütlichkeit“ richten. Derart materialisierte „Ungemütlichkeiten“ machen, wenn auch unter negativen Vorzeichen, eine Auseinandersetzung mit speziell „deutschen“ Themen deutlich, wie sie für das Neue Design in Deutschland

als charakteristisch anzusehen ist.⁶⁰⁸

Nicht zuletzt muß STILETTOs Methode der „Ars combinatorica“ genannt werden, womit die Kombination verschiedener Objekte aus vollkommen unterschiedlichen Bereichen zu einem neuen (Gebrauchs-)Gegenstand gemeint ist. Praktisches Beispiel hierfür ist die 1984 entstandene Topflampe „Pflanzlicht“ (Abb. 75), ein mit Erde gefüllter Blumentopf aus Terrakotta, der mit einem Kippschalter versehen ist. Dieser bedient eine grüne Kerzenbirne, die sich als eine Art Pflanzenersatz in der Mitte des Blumentopfes befindet. Deutlich werden hier also völlig verschiedene Bereiche ambivalent miteinander verknüpft. Dennoch ist, gepaart mit „heiteren Hinweisen“, eine „ernsthafte Sache“ zu vermuten, die Auseinandersetzung mit eingefahrenen Wahrnehmungsmustern. Wieder einmal ging es STILETTO darum, mehrdeutige und assoziationsreiche Objekte zu schaffen. Ähnlich wie Stumpfs „Axttisch“ (vgl. Abb. 68) folgt das „Pflanzlicht“ dem Prinzip der Kombination verschiedener bekannter und industriell hergestellter Gegenstände. Beide Objekte spielen subtil mit kulturell



Abbildung 75: STILETTO: Topflampe „Pflanzlicht“, 1984

⁶⁰⁷ Eine Ausnahme stellt das Thema Besteck dar. So existieren Prototypen für ein Tafelbesteck aus Armierungseisen und ein Messer aus Armierungsdraht, bei denen STILETTO die Klinge geschliffen hat; vgl. Teichgräber (1987), S. 11.

⁶⁰⁸ Zum Thema „Gemütlichkeit“ vgl. auch Kap. 6.3.

bekannten Versatzstücken und entfalten in ihrer ungewöhnlichen Zusammensetzung neue Sinnzusammenhänge. Die verschiedensten Erinnerungen und Assoziationen werden gleichzeitig hervorgerufen. Die technischen Elemente „Glühbirne“ und „Kippschalter“ weisen STILETTOs Objekt deutlich als gebrauchsfähige Lampe aus. Gleichzeitig lassen aber der mit Erde gefüllte Terrakottatopf, die Form und vor allem die Farbe der Glühbirne an eine Pflanze denken. Wie Stumpf, der gemäß der Aufgabenstellung des KdO-Seminars Fundobjekte aus der industriellen Produktion zusammenfügte, kombinierte auch STILETTO die vorhandenen industriellen Versatzstücke, durchbrach dieses Prinzip jedoch ironisch, indem er den Topf mit Erde füllte.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, daß der Berliner Medienkünstler und Designer Frank Schreiner als Vertreter einer veränderten Designhaltung anzusehen ist. STILETTO arbeitete allein, schloß sich also nicht mit anderen Designern als Gruppe zusammen. Dennoch suggeriert das Pseudonym „Stiletto Studios. Praxis für Gestaltungsschäden“ einen organisatorisch größeren Zusammenhang. Mit seinen vielfältigen Aktivitäten im künstlerischen und gestalterischen, aber auch im publizistischen Bereich manifestierte STILETTO ein erweitertes Gestaltungsverständnis, das auf eine Nivellierung von Gattungsgrenzen abzielte. Wie es besonders die Beispiele „Pflanzlicht“ oder „Consumer´s Rest“ verdeutlichen, spielte STILETTO gewitzt und spitzfindig mit Sprache und setzte auf Anspielungen und Doppeldeutigkeiten.

Mit einer nur scheinbar naiven Bastelmethode dagegen richtete er sich gegen den Perfektionismus des Industrie-Design. Orientiert an Lévi-Strauss' „Theorie der Bricolage“ ging STILETTO mit seinen „Bastelarbeiten“ aber über eine bloße Adaption dieser Theorie hinaus, indem er sie sowohl auf der sprachlichen als auch auf der gegenständlichen Ebene eigenwillig interpretierte. Seine Bastelmethode beinhaltet „transfunktionale“ und „unfunktionale“ Aspekte ebenso wie eine kombinatorische Vorgehensweise. Mit ihnen variierte STILETTO wichtige Themen des Design wie „Materialgerechtigkeit“ oder „Gebrauchsfunktion“. Die Materialvielfalt der vorhandenen Objektwelt reizte ihn zu gestalterischen Experimenten, wobei STILETTO einen möglichst unbefangenen Blick auf das Vorhandene richtete, es veränderte und durch vergleichsweise minimale handwerkliche Eingriffe neu interpretierte. Bei allen Anspielungen auf Vergangenes ging es STILETTO dennoch nicht um einen Rückschritt in ein vorindustrielles Stadium, sondern vielmehr darum, einen neuen und unbelasteten Blick auf die industriell geprägte Alltagskultur zu richten und diese mittels individueller Eingriffe neu zu interpretieren.

6.3. Loopings am Designer-Himmel: KUNSTFLUG und das Verschwinden der Mechanik

Im Herbst 1980 gründeten die ehemaligen Mitglieder von DREISTÄDTER Gerhard Fischer und Harald Hullmann zusammen mit den beiden Industrie-Designern Heiko Bartels und Charly Hüskes die Düsseldorfer Gruppe KUNSTFLUG.⁶⁰⁹ Eine Ausstellung ihrer Arbeiten in der Krefelder Treppengalerie unter dem Titel „Kunstflug. Neues deutsches Design“ im Jahr 1983 wurde zur Geburtsstunde des Stilbegriffs „Neues deutsches Design“, denn diese griffige Formulierung, die eigentlich nur als beschreibender Untertitel des Ausstellungskataloges gedacht war, prägte die nachfolgende Begriffsbildung.⁶¹⁰ Zunächst aber bezog sich diese Bezeichnung nur auf KUNSTFLUG, deren Arbeiten der Galerist Franz Schulte zwischen den beiden Extrempolen „Bauhaus“ und italienische Neomoderne einordnete:

„Die Gruppe KUNSTFLUG zeigt Möbel, Leuchten und Keramiken, die ebenso im Kontrast zur klassischen Bauhaustradition stehen, aber durchaus nicht mit den italienischen Produkten vergleichbar sind. Im Gegensatz zu ihren südländischen Kollegen benutzen diese [i.e. die „Kunstflieger“] keine historisierenden Elemente und Dekorfolien. Die Kunstflieger verwenden aber traditionelle Formen, verfremden diese und erzeugen so starke Assoziationen und Gefühle. Bei ihnen gibt es kein Dogma der Einheitlichkeit, keine Materialökonomie, keine Sachlichkeit. Unsachlichkeit, Emotionalität, Subjektivismus, das alles sind Prädikate, die im klassischen Sinne nur die Kunst und die Künstler für sich beanspruchen.“⁶¹¹

Der Galerist grenzte die KUNSTFLUG-Gruppe also sowohl gegenüber der funktionalen Gestaltungstradition im eigenen Land als auch gegen die zeitgenössischen italienischen Strömungen ab. Diese Argumentationsweise zielte auf eine grundsätzliche Differenzierung und wollte ein neues Gestaltungsverständnis zum Ausdruck bringen, das sich gegen das konventionelle Industrie-Design auflehnt. In diesem Sinne verstand auch Siegfried Gronert die Intention der Gruppe als dem althergebrachten Designverständnis zuwiderlaufend:

„Entrüstung über die vorhersehbare Gestaltung mit der Zeichenmaschine, Entrüstung über die schwarz-weiße Farblosigkeit einerseits und die farbige Produktdifferenzierung andererseits. Entrüstung über den starren, moralisierenden Ordnungssinn, Entrüstung über die berechnende Anerkennung des Marketing als gestaltende Instanz, Entrüstung über die vorherrschende Eindimensionalität des Industrie-Design.“⁶¹²

Die hier formulierten vielfältigen „Entrüstungen“ gegenüber gestalterischer Tradition beinhalteten auch anti-funktionalistische Elemente, doch erschöpfte sich die Arbeit der Gruppe nicht darin. Vielmehr bezog sie sich bewußt auf traditionelle Formen, um Gefühle und Assoziationen auszulösen, aber auch um Althergebrachtes neu zu befragen. Letztlich ging es KUNSTFLUG dabei um eine „gestalterische Reflektionen über die Tradition der Moderne mit ihren Qualitäten und Defiziten“, wenn auch mittels bewußter Tabubrüche.⁶¹³ So zeichnet sich die inhaltliche Konzeption der Düsseldorfer Gruppe durch

⁶⁰⁹ Heute besteht die Gruppe noch, jedoch hat Charly Hüskes KUNSTFLUG 1990 verlassen.

⁶¹⁰ Vgl. Treppengalerie Krefeld (1983) – Der Begriff „Neues deutsches Design“ wurde – so die Information von Harald Hullmann in einem Gespräch mit der Autorin am 01.08.2000 – im Zusammenhang mit der Ausstellungsvorbereitung von Siegfried Gronert und Harald Hullmann entwickelt.

⁶¹¹ Schulte, Franz: Zur Ausstellung „Form follows Function“. In: Treppengalerie Krefeld (1983), [o. Pg.]

⁶¹² Gronert, Siegfried: Kunstflug ins Industrie-Design. Zum Beispiel die Gruppe „Kunstflug“. In: form (Opladen), Nr. 99 - III - 1982, S. 12.

⁶¹³ KUNSTFLUG 1987; zit. n. Borngräber (1989), S. 109.

eine enorme Widersprüchlichkeit aus, die allerdings als Methode anzusehen ist: In der Tradition von DREISTÄDTER lehnte sie zwar das „enge“ Designverständnis ab, aber trotzdem ist ihre Haltung nicht ausschließlich als anti-funktional zu verstehen. Vielmehr sollte eine kritische Reflektion von Vergangenheit vielschichtige Gestaltungsansätze tolerieren und in ein neues Gestaltungsverständnis integrieren.

Anders als noch in den sechziger Jahren konnte diese Kritik am konventionellen Industrie-Design auf der gegenständlichen Ebene umgesetzt werden. Welche Mittel KUNSTFLUG dazu wählte, wird im folgenden anhand charakteristischer Beispiele aufgezeigt. Dabei wird verdeutlicht, daß sich die Gruppe mit ihrem funktionalistischen Erbe, aber auch mit gestalterischer Vergangenheit insgesamt auseinandersetzte, indem sie diese je nach Bedarf rezipierte oder modifizierte.

Im ersten Jahr entstanden die sogenannten Baumleuchten (Abb. 76). Dabei handelt es sich um eine Art Stehlampe mit laminiertem Stahlfuß und einem kunststoffbeschichteten Eichenstamm, der im oberen Bereich mit einer Leuchtstoffröhre oder Glühfadenlampe versehen ist.⁶¹⁴ Je nach Ausführung variieren die Größe, Farblackierung und Form der Leuchtmittel. Gemeinsames Charakteristikum stellt das natürliche Holzmaterial dar, das bis auf die Beschichtung nicht weiter bearbeitet wurde. Die eigentümliche Materialarchaik und die Naturwüchsigkeit stehen in einem starken Kontrast zur intensiven Farbgebung und zur geometrischen Form der industriell gefertigten Leuchtmittel sowie zum kalten Licht der Neonröhren. Diese ungewöhnlichen Leucht-Objekte lösten eine Freude am Assoziieren aus. So erinnerten Fischer die mannshohen und roh belassenen, jedoch grell lackierten Eichenstämme mit Leuchtstoffringen an „den dunklen deutschen Wald“ und „vielleicht auch an das Waldsterben.“ Neben der Übertragung dieses „urdeutschen Gemütswert[s] in den Stilzusammenhang der Punk- und Neonkultur“ charakterisieren für ihn diese Lichtbäume, „daß in ihnen zwei zivilisatorisch unterschiedliche Entwicklungsstufen amalgamiert werden: Steinzeit und technisches Zeitalter, Einbaum und Erco.“⁶¹⁵

Die Ausführung der „Baumleuchten“ als Verbindung gegensätzlicher Bereiche *zwischen* dem Bekannten haben in der Folgezeit Anlaß zum Nachdenken, aber auch zur Auseinandersetzung über mögliche intendierte ökologische Aspekte gegeben. 1982 wies beispielsweise Gronert auf das Charakteristikum der KUNSTFLUG-Produkte hin,

„daß manuelle und industrielle Herstellung sich durchdringen. Ob der Anteil manueller Herstellungsvorgänge für die große Industrie zu groß ist, darum geht es nicht. [...] Ökologischen Kriterien wird teilweise mit den ausgewählten Materialien entsprochen, teilweise nicht – dem Ökologen wird’s zu wenig sein.“⁶¹⁶

Bernd Löbach bemerkte bezüglich der „Baumleuchten“, daß vom ökologisch orientierten, kritischen Design der 70er

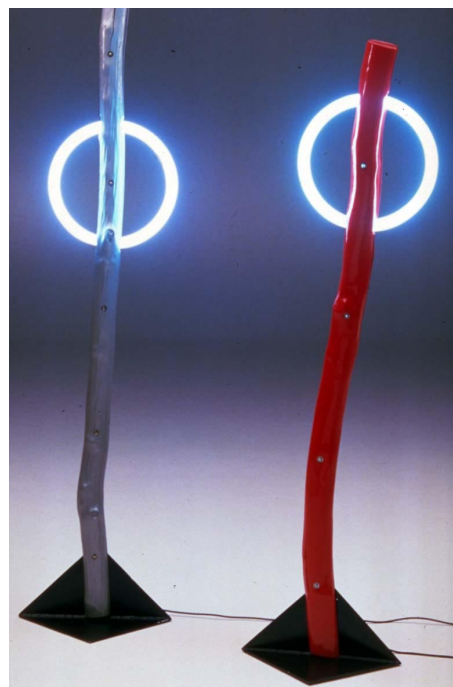


Abbildung 76: KUNSTFLUG: „Baumleuchten“, 1980

⁶¹⁴ 1983 wurden diese „Leuchtbäume“ beim IDZ-Wettbewerb „Gestaltung zwischen good design und Kitsch“ ausgezeichnet. Die Baumleuchten I und II befinden sich heute in der Sammlung des Kunstmuseums Düsseldorf.

⁶¹⁵ Fischer, Volker: Trans-High-Tech. In: ders. (1988), S. 59.

⁶¹⁶ Gronert, Siegfried: Ein Kunstflug ins Industrie-Design. [Plakatrückseite „Kunstflug. Design Produktion Vertrieb / Möbel Leuchten Uhren Keramik Radios Geschirr Haushaltsgeräte Besteck Teppiche Interieurs 1982].

Jahre beim „Neuen deutschen Design“ nicht mehr viel zu verspüren sei. So seien „bei den Leuchten der Gruppe `Kunstflug´ [...] die mit Hammerschlaglack gespritzten Knüppelholzständer wohl eher des ungewöhnlichen ästhetischen Effektes wegen verwendet worden.“⁶¹⁷ Wie Gronerts Ausführungen verdeutlichen, ging es nicht um das konsequente Weiterführen ökologischer Ideen, wie sie etwa DES-IN in den siebziger Jahren erarbeitet hatte. Das deutsche „Anti-Design“ wurde nun als „Sackgasse“ empfunden und sollte durch gestalterisch befriedigendere Positionen überwunden werden:

„Schon vor einigen Jahren verwendete die Offenbacher Gruppe `des-in´ neben Abfällen auch einfaches Knüppelholz oder geschälte Äste [...]. Ökologisch konsequenter, gestalterisch weniger befriedigend wurde dort umweltbewußte Produktgestaltung mit der These `Weniger Konsum durch mehr Sinnlichkeit´ verbunden [...] Während jedoch der Weg zur Sinnlichkeit bei den Offenbachern zunächst in die Sackgasse `Anti-Design´ führte, versucht `Kunstflug´ über ästhetische Fragestellungen einen Ausbruch aus der Eindimensionalität des Industrie Design.“⁶¹⁸

Nicht zu übersehen ist dennoch eine, wenn auch modifizierte Rezeption ökologischer Aspekte, wie sie anhand von DES-IN vorgestellt wurden. Auch KUNSTFLUG kombinierte Halbzeuge aus der industriellen Fertigung wie Transformatoren, Kabel oder Lampen mit natürlich gewachsenen Elementen; eine Methode, die DES-IN als „Halbfertigdesign“ umschrieben hatte und die Bürdek auf den Nenner vom „naturbelassenen High-Tech“ brachte. Diese verstand er als sarkastische Vereinigung der Widersprüche industrieller Großserienproduktion und den daraus resultierenden negativen Konsequenzen.⁶¹⁹

Daß die Gruppe trotz aller Vorbehalte auf Ideen der siebziger Jahre zurückgriff, verdeutlicht auch der „Schnittmusterbogen“, den Gerhard Fischer 1984 im Maßstab 1 : 1 anfertigte (Abb. 77). Der Schnittmuster-Siebdruck konnte für 89 DM mitsamt Bauanleitung bei KUNSTFLUG direkt angefordert werden. Darauf war zu lesen:

„Nach dieser Vorlage im Maßstab 1 : 1 können von jedem Heimwerker drei Kunstflug-Objekte auf jedes beliebige Material übertragen und dann ausgeschnitten/ausgesägt werden: `Zack, Zack!`, Hocker oder Beistelltisch; `Splitterleuchte´ und `Fügung´, Wandleuchte.“⁶²⁰

Wie bei den „Baumleuchten“ hielt sich die Gruppe auch bei diesem Objekt nicht an ein „Entweder/Oder“, sondern setzte auf eine „Sowohl-als-auch-Haltung“. KUNSTFLUG setzte sich auf der gegenständlichen Ebene bewußt mit gestaltungstheoretischen Ideen der jüngeren Vergangenheit auseinander. Der naturbelassene Holzstamm spielte auf der verschiedenen Knüppelholzentwürfe an, wie sie etwa in den IDZ-Ausstellungen vorgestellt worden waren, und auch der „Schnittmusterbogen“ nahm Rekurs auf Anleitungen zum „Do-it-yourself-Design“. Dennoch handelte es sich nicht um

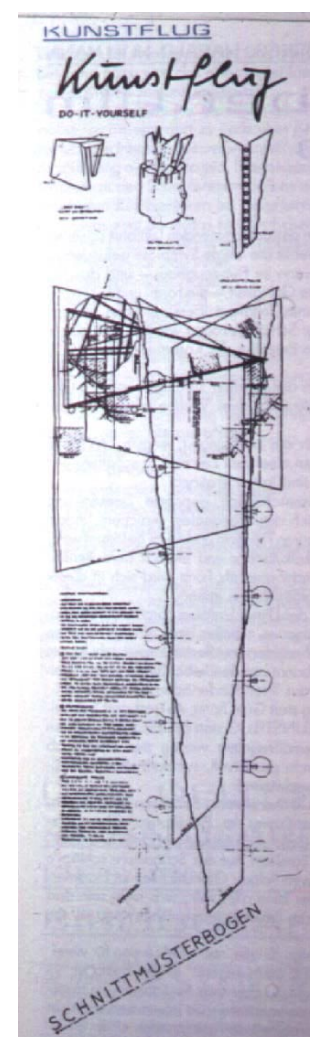


Abbildung 77: KUNSTFLUG: „Schnittmusterbogen“, 1984

⁶¹⁷ Löbach, Bernd: Welche Chancen hat ökologisch orientiertes Design? In: Bauwelt (Berlin / Frankfurt a.M.), 76 Jg., 02.08.1985, Nr. 29, S. 1159.

⁶¹⁸ Gronert (1982), [Plakatrückseite].

⁶¹⁹ Bürdek (1991), S. 264.

⁶²⁰ Vgl. Schnittmusterbogen abgebildet in: Handwerkskammer Koblenz (Hrsg.): Kunstflug in der Galerie. (Kat.) Wuppertal 1989, o. Pg.

eine unreflektierte Adaption, sondern um einen bewußten Kommentar, der auch als Kritik an der eigenwilligen Ästhetik eines ökologisch orientierten Design zu verstehen ist. KUNSTFLUG griff den naturbelassenen Baumstamm als eingeführtes Zeichen für dieses ökologisch orientierte Design nicht bloß wieder auf, sondern interpretierte dieses Thema durch die Kombination mit „High-Tech-Elementen“ im Falle der „Baumleuchten“ oder beim „Schnittmusterbogen“ durch den Siebdruck, der beim Eigenbau mehr Skrupel beim Zerschneiden aufkommen läßt als eine „Do-it-yourself-Anleitung“ auf einfachem Papier.

Auch die seit 1982 entwickelten „Kaffeebäume“ zielten auf einen Ausbruch aus dem konventionellen Industrie-Design. Hierbei handelt es sich um verschiedene Variationen zum Thema „Ritual des Kaffeetrinkens“, und dementsprechend sind alle Utensilien zum Kaffeekochen an diesem Objekt zusammengefaßt. Hauptcharakteristikum der Kaffeebäume I und II stellt wie bei den „Baumleuchten“ ein natürlich gewachsener, etwa 2 Meter hoher Baumstamm dar, aus dem Tassen, Teller, Löffel wachsen. Er ist mit einem integrierten Stromanschluß ausgestattet und auf eine runde Stahlblech-scheibe montiert, die von einer dreieckigen Stahlblechplatte stabilisiert wird. Die erste Variante des „Kaffeebaums“, der sogenannte „Kaffeebaum I“ (Abb. 78), besitzt in etwa 70 cm Höhe eine Ablagefläche aus rundem, abgekanteten Stahlblech, die als Warmhalteplatte für die Kaffeekanne dient. Darüber befinden sich vier lange Messingnägel, die im spitzen Winkel in den Holzstamm geführt werden und als Haken zum Aufhängen der Kaffeetassen dienen. Dieselben Nägel sind darüber in einem ebenfalls spitzen Winkel paarweise angeordnet, so daß sie Tellern oder Untertassen Halt bieten. Im oberen Drittel des Baumstamms dienen vier Bohrlöcher als Halterung für die Kaffeelöffel. Die „Krönung“ dieses „Kaffeebaumes“ bildet die abgesägte „Spitze“, auf der eine runde Stahlplatte mit Kaffeekanne aufgesetzt ist.

Der „Kaffeebaum II“ (Abb. 79) unterscheidet sich neben einer zusätzlich angebrachten runden Stahlplatte etwa in Brusthöhe, die als Abstellfläche dient, vor allem aber durch die Form des Baumstamms. Jetzt wählten die Designer einen Stamm mit drei Astgabeln. Auf einer befindet sich ein Gefäß mit Vogelfedern zu dem KUNSTFLUG bemerkte, es handele sich um einen „Kaffeearomaspender mit südamerikanischer Feder.“⁶²¹

Auch wenn der naturbelassene Baumstamm wie bei den „Baumleuchten“ eine Auseinandersetzung mit dem „Alternativ-Design“ der Vergangenheit evoziert, handelt es sich auch hier nicht um eine unreflektierte Adaption. Vielmehr intendierte KUNSTFLUG mit den starken Kontrasten zwischen dem natürlich gewachsenen Baumstamm und der glatten Oberfläche des

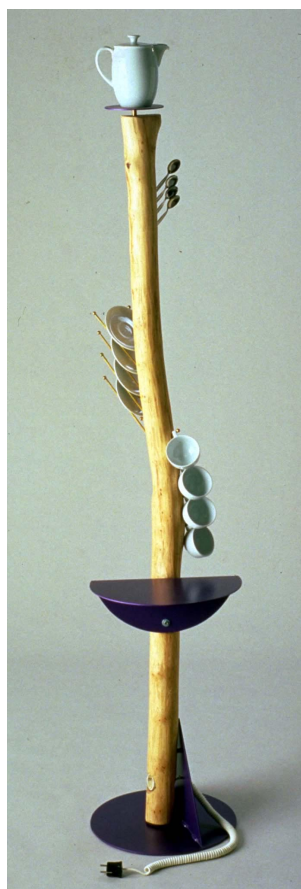


Abbildung 78: KUNSTFLUG: „Kaffeebaum I“, 1984



Abbildung 79: KUNSTFLUG: „Kaffeebaum II“, 1984

⁶²¹ Zit. n. KUNSTFLUG: Verzeichnis der Objekte. [Computerausdruck], Krefeld 1999, S. 5.

Stahlblechs oder der industriell hergestellten Nägel eine Verbindung formaler Gegensätze. Während die „Baumleuchten“ nur durch den Baumstamm an Archaisches erinnern, rücken beim „Kaffeebaum“ zusätzlich rituelle Aspekte in den Vordergrund. Besonders die „Bekrönung“ der Bäume durch Kaffeekanne oder Vogelfedern verdeutlicht diesen Aspekt, indem sie an ein Totem oder an ein Vogelneest in der Krone eines Baumes denken lassen.

Die eigentliche Innovation stellte jedoch der Umstand dar, daß die „Kunstflieger“ mit ihren gestalterischen Experimenten veränderte soziokulturelle Verhaltensmuster direkt am Objekt umsetzten. Im Falle der „Kaffeebäume“ trugen sie der Beobachtung Rechnung, daß in der Selbstbedienungsgesellschaft das eher steife Zeremoniell des Kaffeetrinkens einem lässigen und ungezwungenen Verhalten am Stehtisch gewichen ist. Die Form des „Kaffeebaums“ entspricht mehr dem zwanglosen Treffen einzelner Kaffeetrinker, bei dem sich jeder nach Belieben bedienen kann. Der gesellschaftliche Symbolcharakter des veralteten Zeremoniells findet sich nur noch als symbolische Andeutung in der Krone des Baumes wieder. Gleichzeitig versammelt und präsentiert der „Kaffeebaum“ diejenigen Gegenstände, die zur Zubereitung des Kaffees notwendig sind, jedoch in der herkömmlichen Zeilenküche getrennt voneinander aufbewahrt werden.

Daß sich die „Kunstflieger“ trotz aller Kritik als Industrie-Designer verstanden, zeigt die dritte Variante des „Kaffeebaums“, der sogenannte „Kaffeebaum III“ (Abb. 80). Zwar basiert auch dieser Entwurf auf der Kombination gegensätzlicher Materialien, jedoch transportiert er das gestalterische Experiment nun in einen „ernsthafte“, d.h. stärker produktionstechnisch orientierten Zusammenhang. Der roh belassene Baumstamm gibt die Grundform des etwa 2 m hohen „Kaffeebaums“ vor, so daß der „Stehisch- und Säulencharakter“ erhalten bleibt. Die Hauptkonstruktion besteht jetzt allerdings aus zwei nebeneinander stehenden vertikalen Elementen, einerseits einem Holzbalken mit eckiger Grundfläche, in dessen unterem Bereich drei Holzregale eingearbeitet sind, andererseits aus einem lackierten Metallzylinder, der auf einem kubischen Betonsockel ruht. Wie beim „Kaffeebaum II“



Abbildung 80: KUNST-FLUG: „Kaffeebaum III“, 1984

befindet sich auch hier eine runde Abstellfläche etwa in Brusthöhe, nun allerdings aus Holz. Darüber ist ein in das Metallrohr integrierter Durchlauferhitzer als „Kaffeemaschine“ mit dazugehöriger Porzellankeule installiert. Die ursprüngliche „Bekrönung“ der „Kaffeebäume“ läßt sich nur noch an der schräg verlaufenden oberen Abschlußkante erahnen, die das Metall- und das Holzelement verbindet, jedoch bei letzterem einen kleinen horizontalen Abschluß findet. Diese Variante der „Kaffeebäume“ offenbart, daß die ersten experimentellen Versuche auf eine produzierbare Lösung zielten, was auch von der KUNSTFLUG-Gruppe so beschrieben wurde:

„Mit dem Entwurf von Kaffeebaum III [...] wurde von uns ausprobiert, inwieweit sich die Gestaltung ändert, wenn die Skizzen und die handwerkliche Ausführung der Kaffeebäume I und II näher an die `Industrieproduktion` gerückt würden. Dazu wollen wir quasi die `kollektive Erfahrung am Tschibo-Tisch als Stehtisch mit der Idee des Kaffe Zubereitens mit allen dazu notwendigen Geräten als Teile des ersten Entwurfs verbinden.“⁶²²

Aufgrund der abstrakteren Formgebung zeigten sich selbst Kritiker des „Neuen deutschen Design“ angetan. Rosita Bernstein etwa merkte an, der „Kaffeebaum III“ sei so schön, handwerklich so gediegen verarbeitet, sehe

⁶²² Kunstflug: [Kaffeebaum III]. In: Borngräber (1989), S. 108.

so durchdacht und gebrauchsfähig aus, daß sie sich gut vorstellen könne, daß er mit einigen Abstrichen in Verarbeitung und Detail direkt in die Produktion gehen könne.⁶²³

Interessanterweise beschäftigte sich auch Stefan Wewerka zur selben Zeit mit dem Thema „Küchenmöbel“ und entwickelte einen „Küchenbaum“ (Abb. 81).⁶²⁴ Seine Überlegungen führten ihn ebenfalls zu einer „Baumform“, die jedoch im Gegensatz zu den „Kunstfliegern“ nicht nur *einen* Aspekt wie den der Kaffeezubereitung berücksichtigt, sondern sämtliche Funktionen der Küche wie das Zubereiten und Kochen der Mahlzeiten, das Aufbewahren der Zutaten und Geräte, den Abwasch und der nicht zuletzt sogar das Essen am „Küchenbaum“ ermöglicht.⁶²⁵

An einem verchromten Metallrohr sind hierzu höhenverstellbare und schwenkbare Einzelelemente konzentrisch angeordnet, welche die unterschiedlichen Funktionen der traditionellen Küchenzeile beinhalten. Dabei besteht ein Element aus einer Granitplatte mit integrierten Kochplatten, ein anderes enthält ein Spülbecken. Zudem sind ein Schneide- bzw. Tischelement aus Holz, verchromte Gewürzablagen, ein Frucht- oder Gemüsekorb sowie Topfhaken und ein Handtuchhalter vorhanden.



Abbildung 81: Stefan Wewerka: „Küchenbaum“, 1984

Daß sich dieser „Küchenbaum“ verarbeitungstechnisch deutlich ausgereifter präsentiert als die „Kaffeebäume“, liegt in dem Umstand begründet, daß es sich hierbei um eine Auftragsarbeit der Firma „Tecta“ handelte. Dennoch haben bei beiden „Bäumen“ dieselben Überlegungen Pate gestanden: Die Objekte verabschieden singuläre Geräteformen wie Herd oder Kaffeemaschine und optimieren nicht traditionelle Muster weiter, sondern machen den gesamten sozialen Handlungskontext zum Ausgangspunkt der Gestaltung. KUNSTFLUG erklärte, es gehe

„nicht einfach darum, alten Funktionen immer wieder eine neue Form zu geben, sondern darum, die alten Funktionen erst mal grundsätzlich zu überdenken, sie in Frage zu stellen. Dazu muß man auch die Bedürfnisse, welche diesen Funktionen zugrundeliegen, neu analysieren. Und kommt dann oft darauf, dass Produkte vielleicht eine ganz andere Funktion haben müssen, um auf die Bedürfnisse zu antworten. Diese neue Funktion bringt dann auch eine neue Form mit sich.“⁶²⁶

Parallel zu diesem Ausbruch aus der Eindimensionalität des Industrie-Design untersuchte die Gruppe auch den inhärenten Symbolgehalt weniger komplexer Formen am Beispiel der „Kissen mit Hasenschlag“, die 1983 und 1984 in mehreren Varianten entstanden sind. In einer aufblasbaren Außenhülle aus durchsichtigem und verschweißtem PVC-Material wurde jeweils ein Inlay aus haptisch reizvollen Textilien wie Fellimitat oder Brokat eingearbeitet (Abb. 82), so daß die glatte und transparente Außenhülle den innenliegenden, üppig gemusterten Stoff nicht haptisch, sondern nur visuell erfassen läßt. Die tatsächlich „begreifbare“ Materialität des Kissens im Kissen wird also bewußt entzogen; nur noch die optische Struktur wird zur Anschauung gebracht.

⁶²³ Bernstein, Rosita / Nicola Günter K.: Soft Revolution. Neue Möbel – neue Kunst? In: Kunst + Handwerk (Düsseldorf), 1986, H. 4, S. 220.

⁶²⁴ In einem Telefonat am 03.11.1998 teilte Heiko Bartels der Autorin mit, die „Kaffeebäume“ und der „Küchenbaum“ seien, obwohl fast zeitgleich konzipiert, doch unabhängig voneinander entstanden. Erst im Nachhinein habe man die Parallelen festgestellt.

⁶²⁵ Dieser wird seit 1983 bei „Tecta“ produziert; vgl. Tecta (Hrsg.): Container, Bäume, Leuchten, Bd. 4, Lauenförde 1998, S. 92.

⁶²⁶ KUNSTFLUG zit. n.: Erlach, Hans Uli von: Loopings am deutschen Design-Himmel. Die Düsseldorfer Gruppe „Kunstflug“. In: Hochparterre (Glattbrugg), 1988, Nr. 11, S. 60.



Abbildung 82: KUNSTFLUG: „Aufblasbare Kissen“, 1984

Derart ausgeführt, wirkt das Kissen statt als bequemes Gebrauchsobjekt nunmehr wie ein Abbild eines Kissens, wie ein Zeichen einer vermeintlich behaglichen Gemütlichkeit. Diese Gemütlichkeit gilt als die spezifische deutsche Wohnqualität, bei der sich durch eine ruhige und geordnete Raumatmosphäre ein behagliches Gefühl einstellt. Verantwortlich für diese Atmosphäre sind einzelne Gegenstände, für die das „Kissen mit Hasenschlag“ geradezu als Insignie gelten kann. Es thront energisch mit einem gezielten Schlag in Form

de(d)rückt meist auf dem Sofa, Sinnbild biedermeierlicher Beschaulichkeit und Ordnungsliebe. Allerdings verweigern diese Objekte ihre Brauchbarkeit nicht im selben Maße wie STILETTOS „Stacheldraht- oder Maschendrahtkissen“. Dennoch sind alle diese Kissen-Objekte ironische Kommentare, indem sie das gegebene Versprechen von entspannender Behaglichkeit thematisieren, deren Unerfüllbarkeit durch das Material enthüllt wird. Erst durch diesen Widerspruch entsteht ein Unbehagen an der vorgeblich harmlosen Idylle.⁶²⁷

Das prägnanteste Beispiel für die starke Auseinandersetzung der „Kunstflieger“ mit dem Bedeutungsgehalt und der Symbolhaftigkeit der Gegenstände stellt der 1984 „Feuertisch“ dar (Abb. 83). Der etwa 50 cm hohe und breite Tisch besitzt eine runde Platte aus Stahlblech mit etwa 1,20 m Durchmesser, deren Oberfläche aus gehärtetem Sand besteht. Diese schwere Tischplatte wird von einem zylinderförmigen Tischfuß getragen, in den eine Propangasflasche integriert ist. Diese wiederum speist eine Flamme, die in der Mitte der Tischplatte aus einem etwa 10 cm hohen, schräg angeschnittenen Metallrohr lodert und die je nach Belieben reguliert werden kann. Der „Feuertisch“ vereint eine Vielzahl gegensätzlicher Assoziationen, wie es KUNSTFLUG als eine neue Qualität im Design programmatisch verlangte. So schlägt die Flamme einen gedanklichen Bogen von der frühzeitlichen Feuerstelle über die „Lagerfeuerromantik“ bis hin zum „heimischen Herd“. Auch impliziert der gehärtete Sand archaische Höhlenvorstellungen ebenso wie moderne Freizeiträume vom Inselstrand unter Palmen.



Abbildung 83: KUNSTFLUG: Feuertisch, 1984

⁶²⁷ Vor allem impliziert „Gemütlichkeit“ eine angeblich typisch deutsche Wesensart von freundlicher Gemächlichkeit, Gelassenheit, Biederkeit, Bedächtigkeit, Langsamkeit oder gar Ruhe. „Gemütlichkeit“ wird stillschweigend als *das* Thema im Neuen deutschen Design vorausgesetzt, ohne nach den Wurzeln und Inhalten zu fragen. Eine sprachhistorische Betrachtung enthüllt einige inhaltlichen Werte genauer, gegen die sich die jungen Designer mit bisweilen aggressivem Zorn richteten: Der substantivische Begriff entstand im 18. Jahrhundert und fußt auf dem Adjektiv „gemütlich“. In dieses flossen wiederum das spätmittelhochdeutsche „gemüetlich“ (im Sinne von das Gemüt betreffend) und das mittelhochdeutsche „gemüete“ (im Sinne von gleichen Sinnes, angenehm, lieb) zusammen. Das Adjektiv „gemütlich“ beinhaltet Konnotationen von behaglich, anheimelnd, zwanglos heiter, familiär, umgänglich, leutselig, ungezwungen, freundschaftlich, herzlich, ein wenig bieder bis hin zu ruhig, langsam und bedächtig. Dementsprechend impliziert der Begriff „Gemütlichkeit“ eine gemütliche Beschaffenheit, ein gemütliches Wesen, eine gemütliche Atmosphäre, meint aber auch Ruhe, Gemächlichkeit und Gelassenheit; vgl. Brockhaus / Wahrig: Deutsches Wörterbuch, Bd. 3. Wiesbaden / Stuttgart 1981, S. 137.

Die Gruppe riskierte in ihrem Bestreben nach einem mehrschichtigen Design selbst Kitsch und Geschmacklosigkeit, was sich auch in heftigen verbalen Attacken niederschlug:

„Heavy Styling statt gute Form. Airkraft statt Sabbel-Babbel-Plast. Kunstflug statt Blindflug. Die Auf den Akademien Gemaßregelten werfen den Ballast ab und starten durch: prachtvoll, symboltriefend, anstößig und schamverletzend. Neonring im Eichenstamm, Sandtisch mit Propangaslohe, Brokat-Power mit Plastikpneu, Naturholzscrein, Samt, Gold und Lightshow. Echtes und Rechtes. Gemütlichkeit im Hammerschlagkleid! Hier kann alles sein, was nicht sein darf – Samenbank im Bauernschrank, Disneyland ist abgebrannt. Nicht ein Design für alle, nein, viel Design für viele!“⁶²⁸

Das ironisch bis aggressive Bearbeiten rustikaler Gemütlichkeit auf der gegenständlichen, aber auch auf der sprachlichen Ebene stellt nicht nur ein „Anti-Haltung“ gegenüber funktionaler Gestaltungsauffassung dar. Vielmehr zielte es auf eine weit allgemeinere Kritik an „deutschen“ Werten insgesamt. Dementsprechend forderte KUNSTFLUG mit „viel Design für viele“ eine vielfältige und vor allem vielschichtige Designkultur, die unabhängig von gestalterischen Dogmen differenziert und authentisch auf das „Hier und Jetzt“ reagieren kann.

Wie schon bei DREISTÄDTER zeichnet sich die Arbeit von KUNSTFLUG also durch eine starke sprachliche Komponente und theoretische Reflektion aus. Als Charakteristikum gilt die kritische Auseinandersetzung mit dem gestalterischen Erbe nicht nur auf der Objektebene, sondern auch auf der sprachlichen Ebene. Vor allem die frühen Arbeiten verweisen auf eine experimentelle Haltung, die sich keineswegs auf das Schlagwort „Anti-Funktionalismus“ reduzieren läßt, sondern widersprüchliche Assoziationen auslösen und Denkanstöße geben wollte. Dabei ging es jedoch nicht um eine Annäherung an die „Kunst“, sondern um das Ausloten der eigenen „Schamgrenzen“ als kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Rolle als Industrie-Designer, wie auch Gronert feststellte:

„Design jedwelcher Art ist immer zu einem schwer abschätzbaren Teil durchdrungen von Entrüstung über die Verlogenheit des Etablierten oder von affirmativen Einstellungen oder durchdrungen von Zeitgefühl, Modernität. Also geht es hier nicht um Kunst versus Design, auch nicht um Kunst im Design. Aber: Geht es hier um Kunsthandwerk oder Industrie-Design?“⁶²⁹

Auch wenn die äußere Erscheinungsform der KUNSTFLUG-Entwürfe auf den ersten Blick oftmals kunsthandwerklich inspirierte Unikate vermuten läßt, ging es um einen provokanten Ausbruch aus den eng gezogenen Grenzen des Industrie-Design.

Wie stark die Gruppe in der Tat daran interessiert war, das Industrie-Design als Profession voranzutreiben, verdeutlichen nicht nur die besprochenen Objekte, sondern auch ihre in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre zunehmend starke Auseinandersetzung mit mikroelektronischen Veränderungen und deren mögliche Auswirkungen auf das Design. Dabei blieb KUNSTFLUG ihrer Methode treu, aus der kritischen Analyse der Vergangenheit heraus gestalterische Visionen für den Übergang zum elektronischen Zeitalter zu entwickeln. Beispielsweise lassen die im Juni 1984 formulierten „Designnotizen“ durchaus designtheoretische Ansätze erkennen:

„`form follows function` ist [...] ein Satz aus 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 Elektronik bietet keine durch die Funktion so stark geprägten Volumen wie die Mechanik. Die Körper

⁶²⁸ Pressemitteilung der Gruppe KUNSTFLUG; zit. n. Erlach (1988), S. 65.

⁶²⁹ Gronert (1982), S. 12.

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.“⁶³⁰

Der Anspruch, die Mikroelektronik nicht als Bedrohung, sondern vielmehr als Chance für ein eigenständiges Gestaltungskonzept zu verstehen, prägte die Entwürfe der Gruppe in den folgenden Jahren.

1986 materialisierte sie die im obigen Zitat angesprochenen Gestaltungsprobleme in Form des „Geröllradios“ (Abb. 84). Dieser Stereo-Radiorecorder verfügt über ein Kassettenteil und zwei Lautsprecher in einer äußerst ungewöhnlichen Ausführung. Zwölf etwa 1,50 m hohe Edelstahlruten, an denen einzelne Platinen befestigt sind, schwingen über zwei Kunststeinen, die durch einen Solargenerator zur Stromversorgung ergänzt werden: „Die für ein Radio notwendigen elektronischen

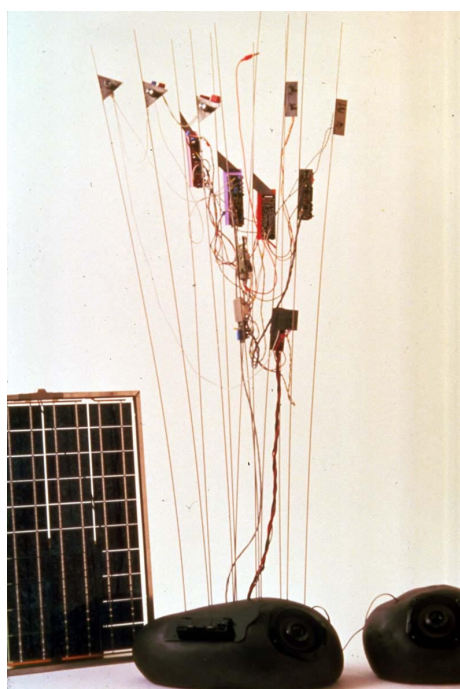


Abbildung 84: KUNSTFLUG: „Geröllradio“, 1987

Einzelelemente schweben an den Stahlruten. Nur die mechanischen Teile des Recorders und die Volumen der Lautsprecher erinnern noch an die vergangene Zeit der Mechanik“, so beschrieb KUNSTFLUG dieses Modell.⁶³¹

Ebenso wie das starre Gehäuse nur im übertragenen Sinn an die „Zeit der Mechanik“ erinnert, besitzt das Unterbringen der mechanischen Lautsprecherteile in den Kunststeinen ähnlich den Vogelfedern beim „Kaffeebaum“ deutlichen Symbolcharakter. So weisen die Steine, bezogen auf die rasante elektronische Entwicklung, das mechanische Zeitalter als „Steinzeit“ aus. Demgegenüber vibrieren die einzelnen Platinen an den Stahlruten frei im Raum, tatsächlich nur noch durch dünne Kabel mit dem schweren Steingehäuse vernetzt. Hier setzte KUNSTFLUG dreidimensional um, was sie seit längerem theoretisch festgestellt hatte, nämlich daß sich die Körper nahezu verflüchtigen und nur noch durch „Nabelschnüre“ miteinander verbunden sind. Mit dem „Geröllradio“ setzte KUNSTFLUG also den damaligen Stand der Technik exemplarisch um und thematisierte *das*

essentielle Problem des (Industrie-)Design, das zunehmende Verschwinden der Materie. In diesem Sinne erklärte KUNSTFLUG:

„Das Geröllradio ist eine Antwort auf das Verschwinden der Mechanik im elektronischen Bereich. Die traditionelle Gestaltungsauffassung, technische Bauteile – die funktionale Kiste also – zu umhüllen, wurde durch die technische Entwicklung ad absurdum geführt. Die voluminöse Technik reduziert sich bei steigender Funktionalität auf ein Minimum, z.B. Microchips, und eröffnet uns neue gestalterische Spielräume. Die Form ist nicht mehr die Folge der Funktion und mechanischen Zwängen, sondern frei konzipierte Gestalt, Sinnbild für Lebensweisen. Das technische Gerät wandelt sich zur dienenden Plastik.

⁶³⁰ Bartels, Heiko / Fischer, Gerhard / Hüskes, Charly / Hullmann, Harald: Kunstflug. Designnotizen. Krupp Forschungsinstitut Essen, Juni 1984; zit. n. Hullmann, Harald: Kofferradio. In: hfg forum (Offenbach a.M.), Jg. 8, 1987, Nr. 11, S. 13.

⁶³¹ Vgl. Handwerkskammer Koblenz (1989), [o.Pg.].

[...] Die absurde Verhüllung wird abgeworfen, Ätherwellen wiegen Platinen über tönendem Gestein. Die elektroakustische Masse verbleibt als Designrelikt des mechanischen Zeitalters.⁶³²

Dennoch bot das additive Gestaltungskonzept des „Geröllradios“ noch kein wirklich schlüssiges Modell für ein eigenständiges gestalterisches Konzept. Mit dem Bloßlegen der elektronischen Bauteile verweigerte sich die Gruppe zwar bewusst einem „Black-Box-Design“, das durch eine bloße Hüllengestaltung ein Volumen vorgibt, welches im Inneren der Geräte nicht mehr vorhanden ist. Dennoch wurden die „alten“ mechanischen lediglich gegen die „neuen“ elektronischen Elemente gesetzt. So lieferte das „Geröllradio“ eine programmatische Zustandsbeschreibung des damals aktuellen Stands der Technik.

Damit gab sich KUNSTFLUG aber nicht zufrieden. Angesichts der Veränderung der Produkttypen durch den Einsatz der Elektronik versinnbildlicht die „Toaster-Serie“ in exemplarischen Entwurfschritten den Übergang vom mechanischen zum mikroelektronischen Zeitalter. Dabei handelt es sich um eine Entwicklungsreihe, die in einzelnen Zwischenschritten vom Vorhandenen zu denkbaren, aber letztlich visionären Toastermodellen schreitet.⁶³³

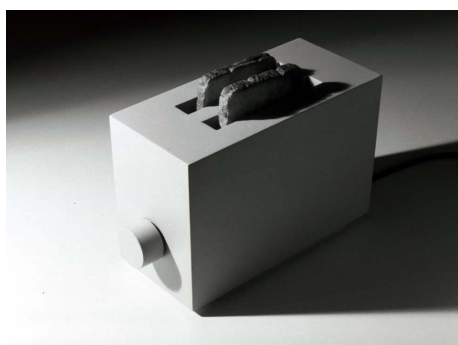


Abbildung 85: KUNSTFLUG: „Der kubische Toaster heute“, 1986

Die erste Geräteform zeigt den bekannten, vermeintlich funktionalen Gerätetypus, der auf einer stereometrischen Quaderform basiert und mit zwei Schlitzfenstern zum Brotrösten versehen ist (Abb. 85). Zum Einstellen der Brotröstzeit dient ein Knopf an der Seite. KUNSTFLUG beschrieb dieses Gerät stichwortartig als

„gesellschaftlich eingeführte[s] Zeichen für Toaster: ein stereometrischer Körper, ein Kubus, stilistisch geprägt durch die Moderne, funktionalistisches Design, Blech gestanz, Kunststoff gespritzt. Die Technik ist mechanisch und elektrisch.“⁶³⁴

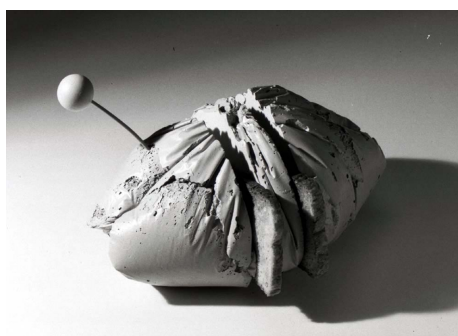


Abbildung 86: KUNSTFLUG: „Die freie Form – der Brotlaib“, 1986

Die beiden folgenden Modelle beschäftigen sich mit der Idee des Geräts als „sprechende Gebilde“ (Abb. 86 und 87). Diese eher konzeptuellen „Toaster-Entwürfe“ nahmen nach Aussagen von KUNSTFLUG Ideen auf, „wie sie seit den siebziger Jahren möglich wurden.“⁶³⁵ Dabei ging KUNSTFLUG anscheinend von der Überlegung aus, daß zum Brotrösten eigentlich nur „Hitze“ erzeugt werden muß, die äußere Geräteform also beliebig gestaltet werden kann, und entsprechend setzte die Gruppe das Thema „Hitze“ um, indem sie zum einen den Brotteig, zum anderen einen bereits vorhandenen Gerätetypus, das Bügeleisen, zum Ausgangspunkt der neuen Geräte machte.

⁶³² KUNSTFLUG 1986. In: Borngräber (1989), S. 108.

⁶³³ Sie wurde 1986 für die Ausstellung „Design heute“ im Deutschen Architekturmuseum Frankfurt erarbeitet.

⁶³⁴ Bartels, Heiko / Fischer, Hardy / Hullmann, Harald (1995), S. 69.

⁶³⁵ Ebenda, S. 70.



Abbildung 87: KUNSTFLUG: „Das surreale Objekt“, 1986

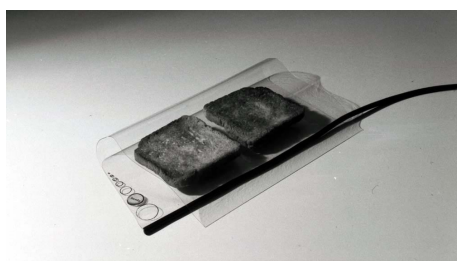


Abbildung 88: KUNSTFLUG: „Die High-Tech-Folie“, 1986



Abbildung 89: KUNSTFLUG: „Das gegenstandslose superfunktionale Design“, 1986

Der „Bügeleisen-Entwurf“ beinhaltet nicht nur kunsthistorische Verweise, indem er an Man Rays Objekt „Cadeau“ denken lässt,⁶³⁶ er kann auch als kritisches Statement zum funktionalistischen Gestaltungsverständnis verstanden werden. Ausgehend von einem anderen „funktionalen“ Gerät, das ebenfalls „Hitze“ erzeugt, wurde die funktionale Gestaltung des ersten Entwurfs als willkürlich und damit obsolet entlarvt.

Mit den beiden folgenden Zustandsformen eines Toasters führte KUNSTFLUG diese Befreiung aus funktionalen Formzwängen weiter. Eine technische Zwischenstufe, bei der die Toastscheiben noch durch eine Plastikhülle geröstet werden sollen (Abb. 88), führte zu einer vollkommen immateriellen Art der Lichtgestaltung, die KUNSTFLUG als „das gegenstandslose superfunktionale Design“ umschrieb (Abb. 89). Nur noch die Projektion des Schriftzugs „Toaster“ sollte das Brotrösten gewährleisten. Mit Rücksicht auf die starke Abstraktion beschrieb KUNSTFLUG diese letzten beiden Entwurfsstufen sehr plastisch:

„Eine noch nicht zur Verfügung stehende, aber denkbare Technik läßt das Gerät zur Folie schrumpfen. Wie eine Serviette liegt es auf dem Frühstückstisch und röstet das Brot. Der Toaster wird miniaturisiert, das heißt, es stirbt der bekannte Gerätetypus. Der Toaster ist tot. Es lebe das Toasten! Das Gerät hat sich vollständig verflüchtigt, das Design ist gegenstandslos geworden. [...] ein Gerät gibt es nicht mehr; zumindest nicht ein unmittelbar sichtbares. Vielleicht ist die Funktion Toasten Teil des Tisches oder des

Raumes, in dem wir uns befinden. Das aufleuchtende Wort ist nur noch Anzeige, läßt das verschwundene Gerät, läßt die Art der Realität und des Gestaltens, nur noch als Erinnerung aufblitzen.“⁶³⁷

Nicht mehr der Übergang vom mechanischen zum elektronischen Zeitalter, sondern die Fiktion eines immateriellen Gerätes, das vollkommene Verschwinden der Materie, wird also in diesem letzten Modell als gestalterische Zukunftsvision formuliert. Dabei erscheint es besonders bemerkenswert, daß KUNSTFLUG zur Visualisierung den Schriftzug „Toaster“ einsetzte, also mit dem Begriff an die Vorstellung von diesem Gerät und seiner Funktion appelliert.

Auf dieser visionär-immateriellen Ebene setzte der „Elektronische Handrechner“ an (Abb. 90).⁶³⁸ In Hand und Finger sollten Elektroden die modernste Technik als „handliche Lösung“ im wahrsten Sinne unter die Haut gehen lassen. Die unter die Haut implantierten mikroelektronischen Sensoren stellten,

⁶³⁶ 1921 hatte Man Ray das Objekt „Cadeau“ (Geschenk) angefertigt, indem er die glatte Seite eines Bügeleisens mit einer Reihe spitzer Nägel versah.

⁶³⁷ Bartels, Heiko / Fischer, Hardy / Hullmann, Harald: Zwischen Kathodenstrahl und Kristallglas der Monitoroberfläche. In: form + zweck (Berlin), Jg. 25, 1993, Nr. 7/8, S. 15.

⁶³⁸ Auch er wurde für die Ausstellung „Design heute“ im Deutschen Architekturmuseum Frankfurt erarbeitet.

so KUNSTFLUG, „das denkbar kleinste Produkt mit der engsten Verbindung zum menschlichen Körper“ dar.⁶³⁹ Leichte Bewegungen und sanftes Drücken der Fingerkuppen oder das Berühren einzelner Handpartien sollten Nervenstränge aktivieren und die Ergebnisse der Rechenvorgänge direkt ins Gehirn übertragen. Damit stellte KUNSTFLUG ein unsichtbares „Software-Design“ vor, das jedoch nicht mehr wie bei den üblichen Taschenrechnern oder Computern auf außerkörperliche Bereiche beschränkt ist. Als Schreckensvision ist es direkt in den Körper implantiert und nutzt die Nervenstränge zum Informationsfluß:

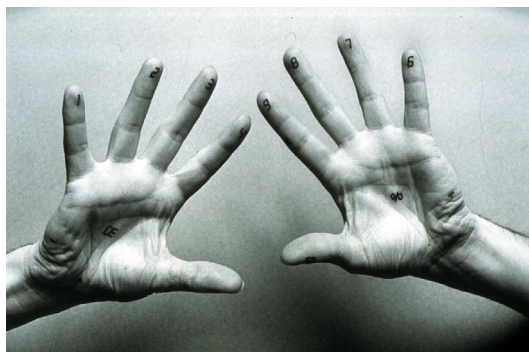


Abbildung 90: KUNSTFLUG: „Elektronischer Handrechner“, 1987

„Das Design teilt sich nicht mehr über das Medium der sichtbaren Formen oder in Volumen mit; die technischen Teile sind auf mikroskopische Größe geschrumpft; sie gehen buchstäblich unter die Haut; sie sind praktisch unsichtbar geworden und in den menschlichen Körper gekrochen. Die Funktion hat keine Form mehr. Das Design ist gegenstandslos und lebt im Kopf.“⁶⁴⁰

Als Statements in Objektform setzte sich die Gruppe also in mehreren experimentellen Entwürfen mit den technischen Entwicklungen und deren Auswirkungen auseinander. Sie schuf visionär ausgerichtete Entwicklungsreihen, die den Weg des Industrie-Design von einer in Materie und mechanischen Funktionen verhafteten Gestaltungsvorstellung hin zu einer gegenstandslosen, immateriellen Gestaltung aufzeigen. Bei aller Faszination der Möglichkeiten wies die Gruppe aber auch auf mögliche Gefahren dieser zukünftigen Gestaltung hin, wie es besonders das Beispiel „Elektronischer Handrechner“ verdeutlichte.

Bei dem 1987 ausgeschriebenen Wettbewerb „Gestaltung von Service-Automaten im öffentlichen Bereich – Fahrschein-Automaten, Park-Automaten, Geld-Automaten“ ergab sich für KUNSTFLUG die Gelegenheit, diejenigen Überlegungen zu konkretisieren, die sie bislang modellhaft erprobt hatten. Für ihren „Fahrkarten- und Service-Automat als Gerätearchitektur mit integriertem Informations- und Servicesystem als `Operator“⁶⁴¹ erhielt die Gruppe Ende 1987 den mit 50.000 DM dotierten „Studienpreis für Design und Innovation des Landes Nordrhein-Westfalen“.⁶⁴² Bereits die umfangreiche Beschreibung weist auf die komplexe Aufgabenstellung hin, der sich KUNSTFLUG mit diesem Wettbewerbsbeitrag widmete. Die Gruppe entwickelte einen etwa 1,40 m hohen Automaten in einem formreduzierten, optisch unauffälligen Metallgehäuse, das die mechanisch notwendigen Geräte enthält (Abb. 91). Im oberen Bereich befindet sich eine asymmetrisch angebrachte Holzplatte, die über den Gerätekörper in den Raum hinausragt. Vertikal eingearbeitet ist hier ein Sichtschutz aus Lochblech,

⁶³⁹ Zit. n. KUNSTFLUG (1999), S. 1.

⁶⁴⁰ Bartels, Heiko / Fischer, Hardy / Hullmann, Harald: Von der Auflösung des Gegenstandes im Design“. In: Art Aura (Ulm), 1995, Nr. 9, S. 70.

⁶⁴¹ So die vollständige Bezeichnung von KUNSTFLUG für die Dokumentation des Staatspreises im Januar 1988; vgl. KUNSTFLUG: Staatspreis für Design und Innovation des Landes Nordrhein-Westfalen. Studienpreis. Fahrkarten- und Service-Automat als Gerätearchitektur mit integriertem Informations- und Servicesystem als „Operator“. Dokumentation. Düsseldorf / Essen (Januar) 1988.

⁶⁴² Für den 1987 erstmals ausgelobten Studienpreis wurde vom Ministerium für Wirtschaft, Mittelstand und Technologie des Landes Nordrhein-Westfalen und dem Haus Industrieform Essen das Thema „Gestaltung von Service-Automaten im öffentlichen Bereich – Fahrschein-Automaten, Park-Automaten, Geld-Automaten“ ausgeschrieben. Das mit dem Preis verbundene Stipendium hat die Ausarbeitung des Konzepts ermöglicht; vgl. Auslobungsunterlagen „Staatspreis des Landes Nordrhein-Westfalen für Design und Innovation“, 1987.

der das elektronische Bedienungsfeld abschirmt. Dieses ist als abgewinkelte Fläche gestaltet und verbildlicht mit Hilfe eines eigens gestalteten Berührungsfeldes alle Softwarefunktionen.⁶⁴³ Da diese Technik des „Touch Screen“ damals noch nicht zur Verfügung stand, konnte es nicht darum gehen, einen produktionsreifen Entwurf zu liefern. Vielmehr wollte KUNSTFLUG dem Übergang vom Hardware- zum Software-Design als „Soft-Hard-Design“ konkret Gestalt verleihen. Dazu stellte

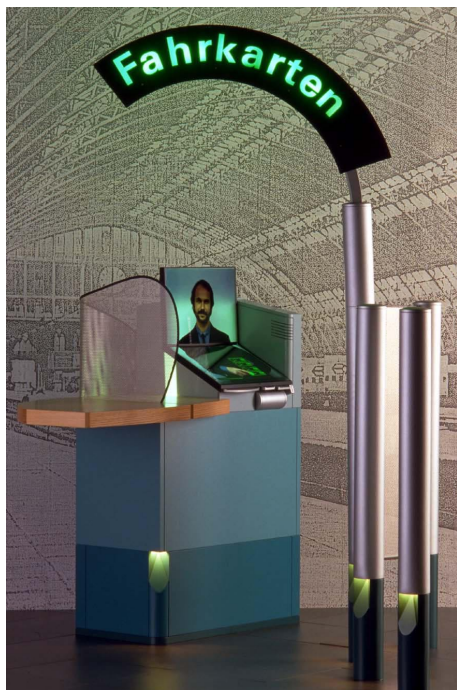


Abbildung 91: KUNSTFLUG: „Fahrkarten- und Service-Automat mit integriertem Informations- und Service-system mit Operator“, 1987

KUNSTFLUG folgende Überlegungen vor:

„Die Moderne ist eng mit der technologischen Entwicklung verbunden. Der Computer ist dabei mehr als nur ein Hilfsmittel für endlos variierbare Entwürfe. Mit CAD (Computer Aided Design) wird die Technologie doch nur in alter Weise angewendet – so wie im 19. Jahrhundert die Maschine das handwerkliche Produkt imitierte. Durch die Elektronik werden die Produkte selber zwischen dem traditionellen Hardwaredesign und dem Softwaredesign stehen. Der Designer der Moderne wird sich auf der Schwelle – also im ‚Soft-Hard-Design‘ bewegen. Hinter ihm die Produkte und vor ihm die sich verflüchtigen Produkte.“⁶⁴⁴

Die technische Umsetzung des „Touch Screen“, damals noch als mittelfristige Utopie angesehen, ist heute verfügbar. Da die technische Entwicklung inzwischen bereits noch weiter vorangeschritten ist, fällt es aus der gegenwärtigen Warte heraus schwer, die Innovationskraft dieses Gerätes zu beurteilen. Welch großen Schritt die Gruppe mit ihrem „Hard-Soft-Design“ jedoch vollzogen hat, verdeutlicht der Rückblick auf gestalterische Utopien der Vergangenheit:

Schon 1968 hatte die ARCHIGRAM-Gruppe acht Leitbilder für eine zukünftige Architektur vorgestellt, zu denen sie vermerkte, es seien vielleicht Träume, denn es könnte sein, „daß sie von keinem Architekten, Strategen oder sonstigen Macher je vollständig verwirklicht werden können.“ Einen dieser Träume faßte ARCHIGRAM unter dem Stichwort „Hard-Soft“ zusammen, womit die Architekten-Gruppe in gewisser Weise das Verhältnis von Hardware und Software, wie es in den achtziger Jahren aktuell wurde, antizipierte:

„Wir haben in der Systemplanung einen Punkt erreicht, an dem die Software – die unsichtbare Abhängigkeit der Teile – schon genügt, um die Elemente [...] zu kontrollieren und richtig einzusetzen. [...] Hardware setzt Grenzen, und die symbolische Bedeutung von Sachen und Dingen lähmt jeden rationalen Umgang mit Planungs- und Ausfu[sic!]hrungsdaten. Dem halten wir die Software entgegen, um ö[sic!]ffensichtliche Irrationalitäten aufzudecken. [...] Wir werden, wenn sich alles etwas abgekühlt hat, schon dahin kommen, daß hart und weich nicht mehr als gegensätzliche, sondern einander ergänzende Mittel angesehen werden.“⁶⁴⁵

⁶⁴³ Dieser Fahrkarten- und Service-Automat sollte Fahrkarten und Theaterkarten verkaufen, Platzreservierungen vornehmen, Fahrplaninformationen geben und komplette Reisen buchen, aber auch Stadtpläne oder Behördenformulare ausgeben.

⁶⁴⁴ Kunstflug [Soft-Hard-Design]; zit. n. Erlach (1988), S. 65.

⁶⁴⁵ „Lose Fäden. Leitartikel aus Archigram 8, 1968.“ Zit. n. Archigram Archives (Hrsg.): Archigram. Experimentelle Architektur 1961-1974. (Kat.), London 1994, S. 223.

Während die Architekten dem Stichwort „hart“ in den sechziger Jahren Monumente, Maschinen, harte Architektur, Metall oder Plastik zuordneten, verstanden sie Programm, Verbindung, Botschaft, Anweisung, graphische Synopse, Gleichung, Stimmung, Zusammenfassung, programmierte Maschine, elektronische Musik, programmiertes Licht, Computer, Informationsfluß als Beispiele für „weich“.

Ähnlich wie es ARCHIGRAM verstanden hatte, diente die „Programmierte Maschine“ von KUNSTFLUG nun durch den elektronischen „Touch-Screen“ dem Informationsfluß, übermittelte Botschaften und Anweisungen. Die wichtigste Vermittlungsstelle nahm dabei die Software ein und hierbei insbesondere der sogenannte Operator. Dabei sollte es sich jedoch nicht um eine virtuelle Figur handeln, wie sie heute möglich wäre, sondern um einen „life“ existierenden Schalterbeamten, dessen Antlitz bei einer entsprechenden Hilfeanforderung durch das Berühren des farbigen Bildschirms mittels Videotechnik als vermeintlich künstliche Realität lebensgroß auf dem „Touch-Screen“ erscheinen sollte.⁶⁴⁶ Durch eine Sprech- und Sichtverbindung sollte das medial übermittelte Bild des Schalterbeamten als Ansprechpartner für Hilfesuchende dienen. Er sollte bei Bedarf als reales menschliches Gegenüber sozusagen „von hinter dem Bildschirm aus“ mit seinem Finger in die entsprechende Grafik des Programms zeigen.⁶⁴⁷ Dieses menschliche Gegenüber, das konkrete Hilfestellungen gibt, hätte sicherlich enorm zur Akzeptanz dieses Software-Programms beigetragen. KUNSTFLUG griff also ganz bewußt auf die vertraute Figur des Schalterbeamten zurück, die eine wesentliche und vor allem vollkommen neue Funktion aller komplexen elektronischen Medien, das „Sich-selbst-Erklären“, übernehmen sollte. So sollte das reagierende menschliche Gegenüber, integriert in das Software-Programm, ganz wesentlich das tatsächliche „Funktionieren“ des Automaten unterstützen. Trotz dieses „human touch“ handelte es sich aber nur um eine *scheinbar* vollständige „Face-to-Face-Kommunikation“, denn für den Schalterbeamten war keine Kamera vorgesehen, die ihm den Hilfesuchenden als visuelles Gegenüber übermitteln hätte.

Mit diesem „Operator“ realisierte KUNSTFLUG die Sehnsucht nach einer (inter-)aktiver Gestaltung, wie sie schon in den sechziger Jahren als Forderung an die Zukunft erschienen war. Auch ARCHIGRAM hatte sich eine aktive Architektur gewünscht, die

„auf so viele sinnvolle Herausforderungen wie möglich eingehen und antworten können [soll]. Wenn wir doch nur zu einer Architektur kommen könnten, die wirklich auf menschliche Wünsche eingehen kann, und zwar immer dann, wenn sie sich wirklich einstellen – dann wären wir ein gutes Stück weiter. Eine vorsätzliche Konfrontation von Kräften, so daß sie einander beeinflussen müssen, geschieht: beim Roboter, der dem Menschen dient, bei der Maschine, die einer Einrichtung dient, bei der Maschine, die mit einer anderen verkoppelt ist, wenn eine Person bestimmte Dienste `abrufft`, wenn ein Automat Essen liefert, wenn eine Person auf eine Situation reagiert. Informationsaustausch führt zu Umweltveränderung.“⁶⁴⁸

Obwohl die Elektronik bei KUNSTFLUG die eigentliche Voraussetzung für das Gestaltungskonzept des Automaten bildete, habe sie, so KUNSTFLUG, in der Gestaltung kaum ein eigenes Gesicht entwickelt.⁶⁴⁹ So sei bei „der Betrachtung des derzeitigen Standes der PC-Gestaltung zum Beispiel [...] die

⁶⁴⁶ Der Schalterbeamte sollte in einer Service-Zentrale sitzen und bei entsprechenden Anfragen am Automaten „life“ auf den Monitor geschaltet werden. Die Sprechverbindung sollte über eine Mikrofonleiste zwischen den Monitoren und einem Lautsprecher hergestellt werden. Die Bezeichnung „Operator“ ist dem amerikanischen Telefonsystem entlehnt; vgl. KUNSTFLUG (1988), S. 40.

⁶⁴⁷ Mit Bezug auf Michelangelos Deckenfresko in der Sixtina säkularisierte KUNSTFLUG das Motiv der göttlichen Berührung als Kontakt zwischen Computer und Mensch.

⁶⁴⁸ „Lose Fäden“; zit. n. Archigram Archives (1994), S. 226.

⁶⁴⁹ Vgl. KUNSTFLUG (1988), S. 33.

Orientierung der Designer an der stilistisch etablierten Schreibmaschine noch deutlich sichtbar.“⁶⁵⁰ Dementsprechend wollte die Gruppe zwar einen zukunftsweisenden Entwurf für das elektronische Gerät im Software-Bereich erstellen, jedoch nicht auf die Geschichte des mechanischen Automaten verzichten. Bartels bemerkte rückblickend:

„Ganz interessant an diesem Beispiel ist auch, daß hier wirklich deutlich sichtbar zwei Gestaltungsepochen aufeinandertreffen, und zwar die elektronische Gestaltung, die in dieser sehr flachen, abgewinkelten Fläche sich darstellt, und eigentlich dieses sehr große Gehäuse, das nichts anderes beherbergt als mechanistische Inhalte, Münzzählwerk, Münzspeicher und die notwendigen peripheren Geräte.“⁶⁵¹

Eben dieser Ansatz erscheint charakteristisch für KUNSTFLUG. Der Blick auf die gestalterische Zukunft basiert gleichzeitig auf den gestalterischen Wurzeln; die Arbeiten und Lösungsvorschläge setzen sich intensiv mit der Geschichte der Objekte auseinander, ohne jedoch einer verklärenden Rückwärtsgerichtetheit anheim zu fallen. Die Gruppe schrieb zum Gestaltungskonzept ihres Automaten:

„Der vorliegende Entwurf zeigt neben der Projektion einer nahen Zukunft genauso deutlich die geschichtlichen Leitbilder auf, die die Automaten seit Beginn der Mechanik begleiten. Ein solches Stück Geschichte ist der Volumenkörper des Unterbaus. Die Designauffassung der Mechanik und der daraus entwickelten funktionalen Umhüllung komplexer mechanischer Abläufe [...] sind in diesem Gerät präsent.“⁶⁵²

Zwar sei die Steuerung dieser mechanischen Module elektronisch und daher praktisch als Volumenkörper nicht mehr vorhanden. Trotzdem macht dieses „Software-Design“, das auf dem Sicht- und Tastenfeld abläuft, die einzelnen Funktionen des Fahrkarten- und Service-Automaten aus, denn allein „das Software Programm führt den Benutzer durch die Variantenvielfalt der Dienstleistungen des Geräts.“⁶⁵³ Deshalb wäre es eigentlich die logische Konsequenz, daß die Hardware völlig verdrängt wird. Doch soweit konnte es KUNSTFLUG damals auch aus technischen Gründen noch nicht kommen lassen. Dementsprechend wollte KUNSTFLUG zwischen Vergangenheit und Zukunft auch im Hardware-Bereich vermitteln und durch bekannte Formen Berührungsängste abbauen. Als Vermittlungsebene trennte die horizontal eingebaute Holzplatte den oberen elektronischen vom unteren mechanischen Bereich.⁶⁵⁴ Als Stehtisch sollte diese horizontale Trennung zur Bedienungsvorbereitung dienen, wobei das Holzmaterial bewußt eingesetzt wurde, um an Vertrautes zu erinnern. Ebenso wie der „Operator“ im Software-Bereich zwischen Altem und Neuem vermittelte, übernahm KUNSTFLUG im Hardware-Bereich also vertraute Elemente aus der Wohnungseinrichtung, um Berührungsängste ab- und Akzeptanz aufzubauen.

Neben diesen konkreten Projekten beschäftigte sich KUNSTFLUG auch mit raum- und architekturbezogenen Visionen eines vollkommen gegenstandslosen Software-Design. Das Experiment „elektronischer Raum“ zeigte, daß die Elektronik nicht nur die haptisch erfaßbare Architektur, sondern auch die dreidimensionale Vorstellung von Raum verändert:

⁶⁵⁰ Ebenda.

⁶⁵¹ Gespräch Frau Metzger mit Prof. Hullmann und Herrn Bartels. In: Keicher, Stephan / Grundmann, Jürgen: Formen gewinnen. Manuskripte zur 4teiligen Sendereihe des Südwestfunks Baden-Baden in Zusammenarbeit mit der TELLUX-Film, München. München 1991, S. 36-37.

⁶⁵² KUNSTFLUG (1988), S. 33.

⁶⁵³ Ebenda, S. 34.

⁶⁵⁴ Hier waren der Drucker und die Schächte für die unterschiedlichen Papierformate, Münzprüfer mit Wechselgeldautomatik und die Banknotenprüfung mit Banknotenwechselautomatik sowie die Tresore untergebracht.

„Ständige Verfügbarkeit aller über alles, ständige Verfügbarkeit über alle Informationen überall sprengt die vier Wände. Auch wenn wir es noch nicht ganz begreifen können – die Elektronik wird das Wort `Arbeitsraum` verschwinden lassen, das dann in gewandelter Form und Bedeutung als nicht mehr zu löschendes Programm auf der Wand erscheint. So wird die Software zum Arbeitsgerät, das kein Gerät mehr ist, zum Möbel, das kein Möbel mehr ist, zur Tapete, die keine Tapete mehr ist, zum Fenster, das kein Fenster mehr ist und zum Telefon, das kein Telefon mehr ist. Die Wände des Raumes sind dann vieles, was heute im Raum steht. Verdinglichung zur Versoftung. Der Raum wird dadurch temporär zum Arbeitsraum oder zum Wohnraum oder zum Freizeitraum entsprechend dem Programm.“⁶⁵⁵

Hier stellen die „Kunstflieger“ die These auf, daß die Elektronik in Zukunft die Funktionstrennung in der Stadt – „Arbeit“, „Freizeit“ und „Wohnen“ –, an der sich der Städtebau seit der Nachkriegszeit orientiert hatte, auflösen werde.⁶⁵⁶ Zur Visualisierung setzte die Gruppe das Modell eines elektronischen Raumes ein, dessen Haupteigenschaft darin bestand, daß eine Wandprojektion den jeweils gewünschten Einrichtungsstil erzeugte (Abb. 91). Damit war ein raumgreifendes und -bestimmendes dreidimensionales Softwareprogramm gemeint, bei dem eine computergesteuerte Projektions-

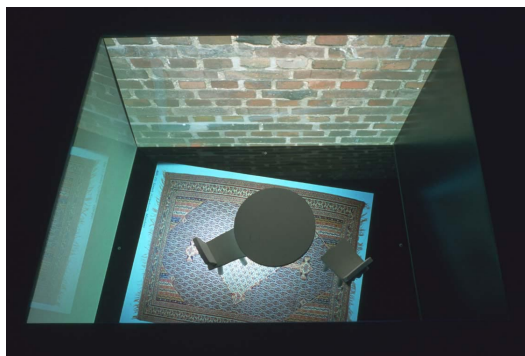


Abbildung 92: KUNSTFLUG: „Elektronischer Raum“, Modell, 1987

fläche die Tapete durch Bilderprojektionen ersetzt. Diaprojektionen von rustikalen Sichtbacksteinen, barockem Cheminée oder einem „echten“ Tapetenmuster auf die weiße Wand sollten den Dimensionswechsel verdeutlichen:

„Jeder sieht die weisse Wand als eine Fläche, auf die er seine stets ändernden Vorstellungen projiziert. Dazu sind Tapeten natürlich hinderlich. [...] Wir schlagen eine sich ständig wandelnde Tapete vor! [...] In Zukunft könnte jede Wand ein riesiger Fernsehschirm sein. Den stellt man auf Knopfdruck an, und – zack – verändert man den Raum nach Wunsch und damit auch die geistige Tapete.“⁶⁵⁷

Wie stark die damals noch mit einfachen Mitteln der Diaprojektion umgesetzten Überlegungen inzwischen Realität geworden sind, verdeutlichen die heute üblichen Computerprogramme, die eine auch räumlich und zeitlich erlebbare „Virtual Reality“ erzeugen.

Festgehalten werden kann also, daß anlässlich einer KUNSTFLUG-Ausstellung 1983 der Begriff „Neues deutsches Design“ eingeführt wurde, der als Stilbezeichnung der experimentellen Designhaltung in den achtziger Jahren einen plastischen Namen gegeben hat. Ein in erster Linie beschreibend gemeinter Untertitel wirkte begriffsbildend für die Designgeschichte. Wie es das Beispiel KUNSTFLUG gezeigt hat, wollte die Designer-Gruppe ein radikales Gestaltungsverständnis zum Ausdruck bringen, das auf Unsachlichkeit, Emotionalität und Subjektivismus setzt. Damit wollte sie sich gegen das konventionelle Industrie-Design auflehnen und provozieren. Dennoch kann dieses „Neue deutsche Design“ nicht allein aus anti-funktionalistischen oder gar künstlerischen Motivationen erklärt werden, denn die Gruppe wollte mit subtilen und nuancenreichen Anspielungen Denkanstöße geben, wobei es KUNSTFLUG um eine kritische Reflektion von gestalterischer Vergangenheit ging,

⁶⁵⁵ Kunstflug: Datenbank im Bauernschrank. Exposé zu einem Vortrag im Haus der Wirtschaft Stuttgart am 30.09.1992. In: Design Center Stuttgart / Landesgewerbeamt Baden-Württemberg (Hrsg.): Wettbewerb und Ausstellung Holz + Form. „Mit der Arbeit wohnen“. (Kat.), Stuttgart 1992, S. 116.

⁶⁵⁶ Vgl. KUNSTFLUG: Designer über die Zukunft der Arbeitsräume. In: Albus / Borngräber (1992), S. 172 ff.

⁶⁵⁷ Zit. n. Erlach (1988), S. 61.

indem sie sich bewußt auf traditionelle Formen oder Symbole bezog. Die individuelle Aneignung und Variation des Althergebrachten verdeutlicht eine zunehmend unverkrampfte Rezeption von Vergangenheit und eine tolerante Designhaltung, die unbelastet von gestalterischen Dogmen sowohl auf die individuellen Bedürfnisse und veränderten soziokulturellen Verhaltensmuster als auch auf die rasanten technischen Entwicklungen reagieren will. Dabei scheint es besonders bemerkenswert, daß sich selbst die stark technikorientierten Experimente, mit denen die Gruppe zukünftige Entwicklungen antizipierte, mit der Interaktion zwischen Mensch und Technik auseinanderetzten und den Menschen mit seinen Problemen und Bedürfnissen ins Zentrum des Interesses rückten. Dementsprechend wies KUNSTFLUG sehr eindringlich auf mögliche Gefahren dieser neuen Technik für den Menschen hin, obwohl sie das Software-Design grundsätzlich als Chance für ein eigenständiges Gestaltungskonzept verstand.

6.4. Konzeptuelle Gedankenspiele: GINBANDE und die Einfachheit des Gebrauchs

In Frankfurt gründeten Uwe Fischer und Klaus-Achim Heine, ehemalige Studenten der HfG Offenbach, 1985 die Gruppe GINBANDE.⁶⁵⁸ Das Designer-Duo entwarf formal einfache, aber technisch aufwendig konzipierte Möbel, für die es auch verschiedene Hersteller fand. Die Namensgebung sollte im Gegensatz zu den anspielungsreichen Namen anderer Gruppen keinen assoziativen Zugang zu den Objekten ermöglichen. Damit wollten sich die beiden Designer vom „Neuen deutschen Design“ und vom inzwischen eingetretenen „Kult-Status“ vergleichbarer Gruppen distanzieren.⁶⁵⁹ Trotz dieses Anliegens gelang es ihnen jedoch nicht, sich assoziativen Bewertungen zu widersetzen. Gerd de Bruyn etwa erinnerte der Gruppenname an „Alkohol und jugendliches Bandenwesen“ ebenso wie „an eine seriöse Firmierung, die enge Bande knüpfen will zwischen einem unverwechselbaren Produkt und uns Verbrauchern.“ Das unterstrichene „A“ ließ ihn ein konsequentes Design vermuten nach dem Motto, „wer A sagt, muß auch B sagen.“⁶⁶⁰ Auch der Versuch, sich gegen eine Klassifizierung zu sperren, gelang nur bedingt, und so divergieren die Zuordnungsversuche. Bürdek beispielsweise vertrat die Meinung, GINBANDE knüpfe „in ihrer geistigen Tradition eher an die klassische Moderne“ an, denke diese aber konsequent zu Ende.⁶⁶¹ Demgegenüber stellten Albus und Borngräber die „multi-funktionalen“ Arbeiten der Gruppe in ihrer „Design-Bilanz“ vor, die sich der Darstellung des „Neuen deutschen Design der 80er Jahre“ verschrieb, und auch die *form* zählte die Gruppe rückblickend „zu wichtigen Impulsgebern des *Neuen deutschen Design*.“⁶⁶² Die Gruppe selbst hingegen charakterisierte 1987 ihre Arbeiten als

⁶⁵⁸ Die Gruppe bestand bis Dezember 1995. Beide Designer führten eigene Büros mit unterschiedlichen Schwerpunkten weiter. Fischer arbeitet im Design- und Architekturbereich, während sich Heine mehr dem grafischen Bereich zuwandte. Zur Auflösung von GINBANDE vgl.: „GINBANDE: Zusammenarbeit beendet.“ In: *form* (Frankfurt a.M.), 1996, Nr. 1, S. 13.

⁶⁵⁹ Das unterstrichene A war ursprünglich ein verrutschter Bindestrich zwischen GIN und BANDE und tauchte nur in den ersten beiden Jahren auf. Im folgenden wird der Einheitlichkeit halber die Namensnennung mit dem unterstrichenen A gewählt.

⁶⁶⁰ de Bruyn, Gerd: Hase und Igel. Der Wettlauf zwischen Design und Marketing. Positive Zwischenbilanz: Die Entwürfe von GINBANDE. In: *Baukultur* (Wiesbaden), 1990, Nr. 1, S. 16-17.

⁶⁶¹ Bürdek (1991), S. 265.

⁶⁶² Vgl. Akt der Befreiung – Anmerkungen zu GINBANDE. In: Albus / Borngräber (1992), S. 120-128; 161 sowie GINBANDE: Zusammenarbeit beendet“ (1996), S. 13. [Kursiv-Hervorhebung im Original]

„einerseits experimentell[,] andererseits stark gebrauchswertorientiert: Bezüge zwischen den Dingen sind Hauptbereiche einer Auseinandersetzung, die die Entwicklung von Produkt- und Raumkonzeptionen zum Thema hat.“⁶⁶³

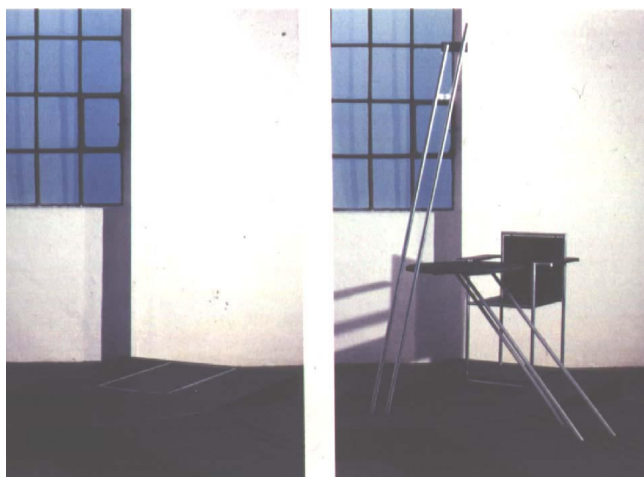


Abbildung 93: GINBANDE: „Klappmöbel“, 1985

Im Gründungsjahr entwarf GINBANDE das sogenannte „Klappmöbel“ bei dem aus einem asymmetrischen Bodensockel ein Stuhl, ein Tisch sowie eine Leuchte herausgeklappt werden können (Abb. 93).⁶⁶⁴ Im geschlossenen Zustand präsentiert sich dieses Möbel als schlichter Holzsockel, auf dessen Oberfläche sich die Objekte in abstrahierter Linienform abzeichnen. Die zweidimensionale Fläche wirkt wie eine abstrakte Zeichnung und imaginiert die im Sockel befindlichen Objekte. Im aufgeklappten, dreidimensionalen Zustand hingegen zeigen sich

Lampe, Stuhl und Tisch, in dessen Tischplatte wiederum eine ausklappbare elektrische Kerze integriert ist.⁶⁶⁵ Die einzelnen Gegenstände können zwar benutzt, jedoch in ihrer Anordnung nicht variiert werden, da sie aus konstruktiven Gründen fest im Sockel installiert werden mußten. Dadurch sind sie in ihrem Gebrauch deutliche eingeschränkt. Michael Lenz ging sogar soweit, den Nutzen des „Klappmöbels“ überhaupt in Abrede zu stellen und es als „extrem unfunktional“ zu bewerten.⁶⁶⁶

Dabei kann es gerade bei diesem Möbel nicht um eine Beurteilung nach seiner Funktionstüchtigkeit gehen. Vielmehr verdeutlicht das „Klappmöbel“ eine inhaltliche Dimension des Design, den Entwurfsprozeß oder den Entwurfsvorgang, bei dem ein Gegenstand aus einer vagen Vorstellung über die zeichnerische Konkretisierung der Idee bis hin zur tatsächlich praktischen Umsetzung entwickelt wird. Dazu schrieb GINBANDE 1988:

„Zwischen der Idee eines Möbels und der Realisierung dieser Idee in der Produktion befindet sich der Punkt, an dem die Idee anfängt, sich zum Gegenstand zu verfestigen. Dieser Punkt ist Kernpunkt einer gestalterischen Auseinandersetzung, bei der wir, ungebremst von Überlegungen nach handwerklicher, industrieller oder sogar genereller Realisierbarkeit, versuchen, Lösungen anzubieten, die nur anwendungsbezogenen Arbeiten versagt bleiben.“⁶⁶⁷

⁶⁶³ GINBANDE Design Frankfurt: Tabula rasa. Faltblatt, o.J. [1987]

⁶⁶⁴ Mit der Idee des „Klappmöbels“ nahm GINBANDE Bezug auf Ferdinand Kramer, der in den 40er Jahren eine „Klapp-Bar“ entworfen hatte. Dabei ging es ihnen jedoch nicht um eine Renaissance des funktionalistischen Design. Vielmehr verwiesen sie damit „lausbübsch-spielerisch“ auf die Gestaltungsgrundlage „Funktionalismus“, um sie auf ihre aktuelle Anwendbarkeit hin überprüfen zu können; vgl. Kabisch, Wolfgang: Von der Chronik eines angekündigten Todes und der Rettung durch geistiges Ping-Pong-Spiel. Deutsches Design heute. In: Daidalos (Berlin), Nr. 40, 1991, S. 129.

⁶⁶⁵ Beide Lichtquellen sind so geschaltet, daß sich die Lampe beim Ausklappen der gesamten Konstruktion automatisch anschaltet, sobald jedoch die Kerze aus der Tischplatte geklappt wird, erlischt die Lampe.

⁶⁶⁶ Vgl. Lenz, Michael: Gedankensprünge. Zur experimentellen Arbeit der Gruppe GINBANDE. In: design report (Hamburg), Nr. 5, 1988, S. 16-17.

⁶⁶⁷ Fischer, Uwe / Heine, Klaus-Achim: GINBANDE Design. In: Erlhoff (1990), S. 211.

Das „Klappmöbel“ materialisiert genau diesen Punkt, an dem die Idee anfängt, sich zu verfestigen. Die Entwurfsidee, eine Dimension des Designbegriffs, die oftmals vernachlässigt wird, spielt hier also die wesentliche Rolle: Die Möbelumrisse auf der Sockeloberfläche mit ihrer abstrakten Linienführung einer zweidimensionalen Entwurfszeichnung verweisen auf den Prozeß der Ideenfindung, auf Gedankenspiele, die der Realisierung eines jeden Objektes vorausgehen (Abb. 94).⁶⁶⁸ Der Sockel mit den Möbelumrissen repräsentiert den dreidimensionalen Gegenstand als Abstraktion. Im wahrsten Sinne zeichenhaft verdeutlichen sie die konzeptuelle Idee des Gegenstandes, die realisiert werden soll. Das Ausklappen macht den Umsetzungsprozeß, das stoffliche Entstehen des Möbels, ansonsten am fertigen Gegenstand in den seltensten Fällen nachzuvollziehen, erfahrbar. In diesem Sinne verdeutlicht diese frühe Arbeit, bei der praktische Erwägungen zugunsten der exemplarischen Materialisierung des Gestaltungsprozesses in den Hintergrund traten, den konzeptuellen Ansatz der Gruppe.⁶⁶⁹

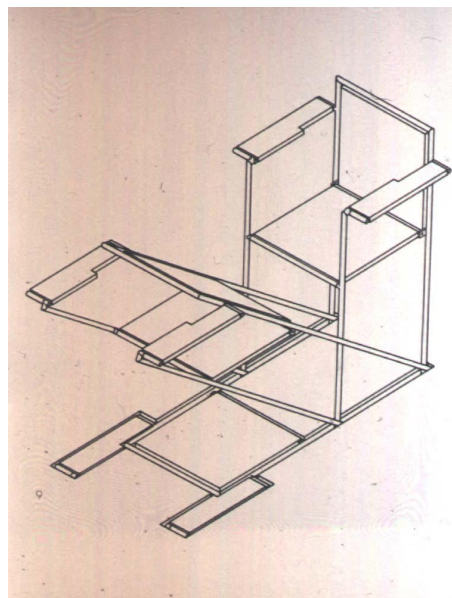


Abbildung 94: GINBANDE: „Klappmöbel“, Zeichnung

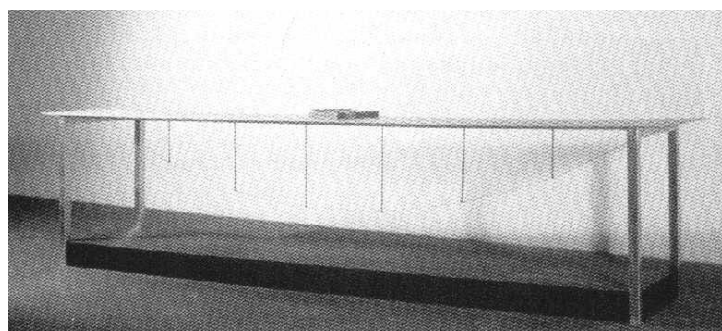


Abbildung 95: GINBANDE: „Arbeitstisch“ im belasteten Zustand, 1986

Auch in ihrem zweiten Projekt beschäftigten sich Fischer und Heine auf einer konzeptuellen Ebene mit einem Möbel. 1986 entwickelten die Designer einen drei Meter langen „Arbeitstisch“ mit einer lediglich sechs Millimeter starken Arbeitsplatte aus Sperrholz, auf deren Unterseite sie eine segmentbogenförmige Spannvorrichtung aus Metall anbrachten (Abb. 95). Diese

fragile Konstruktion stellt das Gegenteil von einem Arbeitstisch dar, von dem ja gerade Stabilität und Robustheit erwartet wird, und bringt zudem die üblichen Vorstellungen von einem Tisch im wahrsten Sinne ins Wanken, da die Tischplatte entgegen den Gesetzen der Schwerkraft im unbelasteten Zustand durchhängt, sie sich dagegen bei Belastung zu einer planen Fläche spannt. Dieses „Arbeiten“ des Tisches wird mit Hilfe eines eingebauten Motors bewerkstelligt, wobei die Veränderung mit gerade noch wahrnehmbarer Geschwindigkeit abläuft.⁶⁷⁰ Nach Meinung von Lenz drehe der Tisch das gewohnte Verhältnis von Objekt und tätigem Subjekt um. Während jeder Tisch im Alltagsgebrauch die auf ihn wirkende Kraft leugne, demonstriere GINBANDEs Arbeitstisch sie, wenn auch umgekehrt proportional. Damit stelle der Arbeitstisch die Frage

„nach dem produktiven Verhältnis des Benutzers zum Gegenstand und bricht dabei die Erfahrung des alltäglichen Umgangs mit den immer gleichen Dingen. Er provoziert dabei, als selbst jeder praktische

⁶⁶⁸ Der englische Begriff „Design“ meint in erster Linie einen von einem Menschen erdachten Plan oder ein Schema von etwas, das realisiert werden soll; die erste Konzeption einer Idee, die durch eine bestimmte Handlung in die Tat umgesetzt wird oder aber einen ersten zeichnerischen Entwurf für ein Kunstwerk.

⁶⁶⁹ Vgl. dazu: GINBANDE: Das Verschwinden als Phänomen: Klappmöbel – Ein Experiment. In: *Materialien [sic!]* (Frankfurt a.M.), Januar 1986, H. 1, o. Pg.

⁶⁷⁰ Nach Aussage von Lenz; vgl. Lenz (1988), S. 19.

Nutzung unverdächtig, den notwendigen Sprung auf die analytische Ebene: sowohl der Begriff Arbeit bedarf der Erörterung, wie die Frage nach dem, was ein Tisch eigentlich sei.⁶⁷¹

Bei aller Infragestellung des alltäglichen Umgangs mit den Dingen demonstrierte GINBÄNDE unzweifelhaft die potentielle Tauglichkeit des Tisches für die Benutzung, wenn auch nur als Gedanken-spiel, da der ständige Gebrauch die Konstruktion zu stark belasten würde. So bringt er, aller Fragilität zum Trotz, seine Funktionstüchtigkeit zur Anschauung. Lenzs These vom selbstarbeitenden Tisch, der das gewohnte Verhältnis von Objekt und tätigem Subjekt auf den Kopf stelle, erscheint überinterpretiert, denn schließlich handelt es sich nicht um eine tatsächliche Eigenbewegung des Tisches. Die Veränderung der Tischplatte rührt von der Belastung her, die der Benutzer ihm auferlegt. Auch wenn dieser auf den Abbildungen nicht gezeigt wird, zeugt doch das zur Demonstration auf die Tischplatte gelegte Buch von seiner handelnden Existenz. Zudem muß der Motor, der das vermeintlich selbständige „Arbeiten“ des Tisches gegen die Schwerkraft ermöglicht, erst eingeschaltet werden.

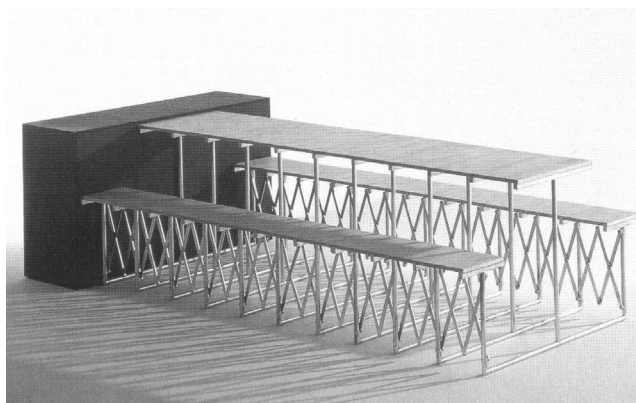


Abbildung 96: GINBÄNDE: „Tabula rasa“, 1987

Waren die „Klappmöbel“ und der „Arbeits-tisch“ noch hauptsächlich Anschauungs- und Demonstrationsobjekte für die konzeptuelle Haltung der Gruppe, ist die 1987 entwickelte „Tabula rasa“ deutlicher für eine alltägliche Beanspruchung gedacht (Abb. 96).⁶⁷² Es handelt sich hierbei um eine ausziehbare Tisch-Stuhl-Konstruktion, die mit einem aufwendigen Scherenprinzip aus Stahlrohr und Schichtholzlamellen arbeitet.⁶⁷³ Das Ausziehen ermöglicht eine individuelle Einstellung

des Möbels. Je nach Belieben können aus den circa 40 cm breiten Stühlen mit dazugehörigem Tisch zwei bis zu 5 m lange Bänke mit einer entsprechend großen Tafel entstehen. Als formales Charakteristikum besticht die einfach handhabbare Variationsmöglichkeit. „Tabula rasa“ kann für ein kleines „Tête-à-tête“ zu zweit ebenso genutzt werden wie für ein großes Festessen, wobei die Tischlänge das Maß der Gastlichkeit bestimmt. Für Bürdek stellt der Umstand, daß die Tisch- und Stuhlkombination allen den Platz bietet, den sie jeweils benötigen, die eigentliche Qualität dar, die er als im traditionellen Sinne flexibel, universell und funktional versteht.⁶⁷⁴ Auch Albus und Borngreber tendierten in diese Richtung mit dem Hinweis, daß hier das traditionelle „form follows function“ nicht einseitig utilitär umgesetzt, sondern ganz bewußt um eine soziale Seite erweitert werde, nämlich dahingehend,

⁶⁷¹ Ebenda.

⁶⁷² Diese Tisch-Stuhl-Kombination präsentierte GINBÄNDE erstmals 1988 auf der Mailänder Möbelmesse anlässlich der Ausstellung „Un posto a Tavola – Anteprema Europeo Design“.

⁶⁷³ Die einzelnen Bank- und Tischlamellen sind unterseitig durch Multiplexteile verbunden, die ihrerseits wiederum auf einzelne Rundrohre montiert sind. Diese mittig angeordneten Standrohre sind über ein auf der Bodenfläche aufliegendes Rohr zu einer tragenden und die entsprechenden Abstände fixierenden Dreierkonfiguration (zwei Bankteile, ein Tischteil) zusammengefaßt. In Längsrichtung werden diese Dreiergestelle unterhalb der beiden Bänke durch ein Scherengitter gehalten.

⁶⁷⁴ Bürdek (1991), S. 266.

„daß ein Tisch nicht ein Konstrukt darstellt, auf dem man in einer bestimmten Höhe etwas plazieren kann, um es sitzend zu erreichen, sondern hier wird der Tisch als Zentrum einer Versammlung verstanden, die mal größer, mal kleiner, sich lukullischen Genüssen hingibt, spielt, oder einfach nur zusammensitzt.“⁶⁷⁵

Die relative Neutralität der Konstruktion und des Materials gewährleiste gerade diese „offene Nutzung“.⁶⁷⁶ Ebenso feierte Busch die Tisch-Bank-Kombination als

„den Prospekt einer Kultur gemeinschaftlichen Lebens – gerade weil sie nicht beansprucht, einem starren Zweck möglichst funktional zu dienen, sondern die Vielfalt der Situationen und Funktionen zum Gestaltungsprinzip macht.“⁶⁷⁷

Hans-Peter Niebuhr hingegen faßte „Tabula rasa“ als ein deutlich distanzierendes Möbel auf, das nicht gleich zum Platznehmen einlade, eher schon dazu, es zu testen, ob und wie man da eigentlich sitzt, wie es konstruiert ist und funktioniert, wenngleich dies auch spielerisch herausgefunden werden könne. Dennoch handele es sich hier um keine überspannte Designausschweifung, die „mit scheelem Blick auf die Kunst Auge oder Hand gefangen zu nehmen trachtet.“ Ebenso wie verschüttete Gefühle und Bedürfnisse müsse der Tisch aus seinem schreinartigen Kasten gezogen werden. In diesem Sinne verstand er GINBANDEs Konzeption als eine Art Mäeutik,

„jene Hebammenkunst, die laut Platon Sokrates zu dialogisch-dialektischen Methode entwickelt hat, durch Fragen, die zunächst nur dunklen Ahnungen, Klischees usw. beim Befragten auf die Ebene klarer Begriffe und des Wissens zu heben. Annäherung an ein Thema, für das es sich lohnt, tabula rasa zu machen.“⁶⁷⁸

Tatsächlich verdeutlicht schon der Titel dieses Möbels den Anspruch der Gruppe, mit einer Zäsur einen Neuanfang, eine „Tabula rasa“, im Design wagen zu wollen. Es sollte in einem doppelten Sinne „reiner Tisch“ gemacht werden. Auf der einen Seite setzte GINBANDE auf eine fast archaisch einfache Material- und Formreduktion, auf die Neutralität der Form. Auf der anderen Seite sollte nach den assoziationsreichen Form- und Farbezessen der vergangenen Jahre wieder von einem „leeren Papier“ ausgegangen und ein eigenständiges Designverständnis unabhängig von Überlegungen anderer erprobt werden, sicherlich auch, um sich von der „überspannten Designausschweifung“ zu distanzieren.

Im Vergleich zum „Klappmöbel“, das den Designprozeß materialisierte, jedoch den Nachteil besaß, die Anordnung seiner Einzelteile nicht variieren zu können, verdeutlicht „tabula rasa“ nun das Prinzip der Variation. Das Designer-Duo beschrieb seine Überlegungen dazu folgendermaßen:

„`Bewegliche Möbel`, die den Menschen benötigen, ihn nicht auf die Rolle des staunenden Betrachters reduzieren (kein Dekor, kein aufgesetztes Äußeres hält Auge und Hand gefangen), sondern ihn zum geistig wie physisch `beweglichen` Benutzer machen – anregen: Veränderungen sich vorzustellen, Veränderungen vorzunehmen.“⁶⁷⁹

Das stufenlose Variationsprinzip sollte dem Benutzer diese verändernde Rolle zukommen lassen. Das Möbel drängt ihn nicht länger in der Rolle eines passiv staunenden Betrachters, der sich den Dingen

unterordnet. Im Gegensatz zum üblichen Ausziehtisch paßt sich „tabula rasa“ vielmehr umgekehrt

⁶⁷⁵ Akt der Befreiung – Anmerkungen zu GINBANDE. In: Albus / Borngräber (1992), S. 122.

⁶⁷⁶ Ebenda.

⁶⁷⁷ Busch, Bernd: Aufbruch zu neuen Dimensionen – von den achtzigern bis in die Gegenwart. In: Busch / Leuschel / Oehlke (1992), S. 60.

⁶⁷⁸ Niebuhr, Hans-Peter: Des Menschen Platz am Tisch. In: Materealien [sic!]. Hefte zum Design (Frankfurt a.M.), Hrsg. von GINBANDE, August 1988, o.Pg.

⁶⁷⁹ [GINBANDE]: GINBANDE Design. In: Borngräber (1989), S. 105.

durch seine stufenlose Einstellmöglichkeit den jeweiligen Bedürfnissen an. Der Benutzer erhält so den aktiven Part. Zudem wies Albus besonders darauf hin, daß „beweglich“ in einem weiteren Schritt sogar die völlige Absenz der Objekte bedeute und GINBANDE „ausdrücklich die grundsätzliche Nichtanwendung eines Objekts und damit verbunden den frei gewordenen Raum in ihr Konzept“ mit einbeziehe.⁶⁸⁰

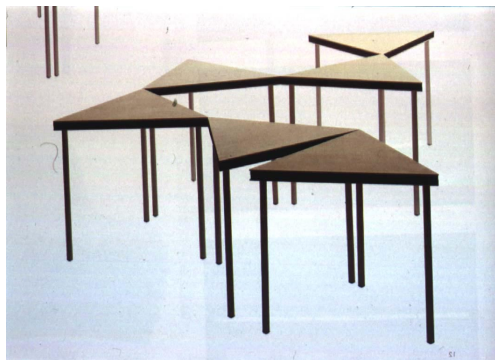


Abbildung 97: GINBANDE: „Tabula varia“, Tischsystem, 1988

Auch der 1988 entwickelte Tisch „Tabula varia“ griff das Thema variierbarer Größenveränderung auf (Abb. 97). Während sich „Tabula rasa“ nur in eine einzige Richtung ausziehen ließ, erprobten Fischer und Heine nun ein größeres raumgreifendes Konzept ohne vorgegebene Richtung. Die sechs Tische bestehen aus gleichschenkelig dreieckigen Tischplatten aus Pappelholz mit je drei Tischbeinen auf eingelassenen Kugelrollen. Ein ausgeklügeltes Gurtsystem in Form eines an den Tischkanten befestigten Kunststoffbandes verbindet sie jeweils an einer Ecke miteinander. Dieses System erlaubt es, je nach

Bedarf verschieden große Tischplatten zusammenzubauen. Dabei kann nicht allein die Größe, sondern auch die Form variiert werden; rechteckige, sechseckige, stern- oder parallelogrammförmige Tischplatten lassen sich arrangieren. Die einzelnen Modulteile bei „Tabula varia“ ermöglichen Beweglichkeit und Variation, wobei jedoch weder eine festgelegte Ausgangs- noch eine bestimmte Endform vorgegeben ist. Albus sah die besondere Qualität von „Tabula rasa“ und „Tabula varia“ darin, „daß keine der Entscheidungen auf der Gestalter- bzw. Herstellerseite [...] in irgendeinerweise auf ästhetisch begründete Selbstreferenz angelegt ist. Sie dienen ausschließlich der größtmöglichen Entlastung der Benutzer. Komplizierte Herstellung, d.h. Vorleistung der Designer und der Konstrukteure, verhalten sich so umgekehrt proportional zur Einfachheit im Gebrauch.“⁶⁸¹

Der Vorteil dieser „Modulmöbel“ liegt tatsächlich in der individuellen Anpassungsfähigkeit an die jeweiligen Anforderungen, wobei das Tischsystem „Tabula varia“ obendrein hierarchische Strukturen negieren hilft. GINBANDE beschrieb „Tabula varia“ wie folgt:

„Tabula varia – ein Tisch, der sich zwischen Extremen bewegt: eben noch ungeordnet, keinem Schema entsprechend, verwandelt er sich in strenge Form. Allein der Geometrie gehorchend, stellt sich ein regelmäßiger Tisch aus unregelmäßiger Anordnung her. Doch so beliebig die Anordnung der Einzelteile im Raum auch sein mag, so streng ist doch ihr Verhältnis zueinander: all diese Tischstücke tragen schon das Ordnungsprinzip in sich, das sie dann zu einem Tisch werden läßt: Zusammenhang. Sie sind bereits verbunden – auch durch die Hoffnung, in einer gemeinsamen Hoffnung aufzugehen.“⁶⁸²

⁶⁸⁰ Albus, Volker: Ginbande. Form follows concept. In: Albus / Fischer (1995), S. 54.

⁶⁸¹ Albus, Volker: Dreifach einfach. Anmerkungen zur Qualität des Einfachen im deutschen Möbel-Design der 80er und 90er Jahre. In: Albus / Bach / Wall (1998), S. 55.

⁶⁸² GINBANDE Design Frankfurt: Tabula rasa [1987].

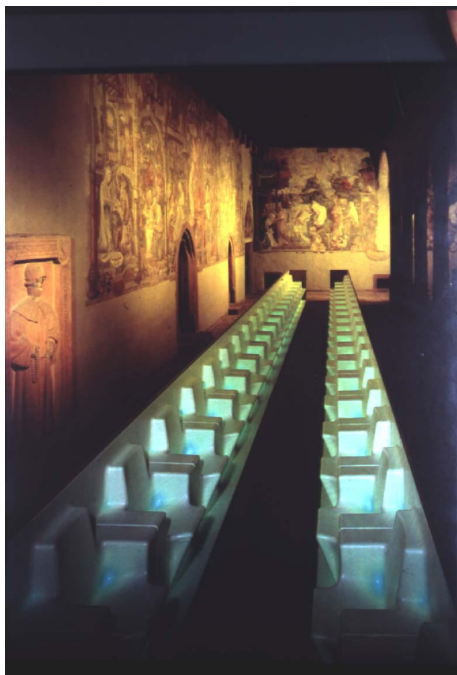


Abbildung 98: GINBANDE: „Sitzreihen“, Installation im Kreuzgang des Frankfurter Karmeliterklosters, 1990

Neben diesen praktischen Möbelobjekten setzten sich die Designer auch mit dem Thema „Bewegung im Raum“ auseinander. Für eine Rauminstallation im Kreuzgang des Frankfurter Karmeliterklosters fertigte GINBANDE 1990 zwei weiße, sich gegenüberstehende etwa 16 Meter lange „Sitzreihen“ aus organisch geformten Polystrolsesseln, in deren Inneren zusätzlich bläulich-grüne Lichter untergebracht waren (Abb. 98).⁶⁸³ Das Durchscheinen des farbigen Lichtes erzeugte eine milchige Illumination der Sitzreihen, die nicht nur die organisch fließenden Formen optisch noch weiter auflöst, sondern auch den Eindruck erweckt, als sei gerade die Kommandozentrale eines „UFOs“ im mittelalterlichen Kreuzgang gelandet. Auch Albus war der Meinung, das Licht löse die Formen regelrecht auf und hebe die Sitzreihen von der materiellen Substanz der umgebenden Bauteile ab, überprüfe so die dreidimensionale Fixierung der Gegenstände.⁶⁸⁴ Demnach führte GINBANDE hier das praktisch bereits erprobt Thema „Bewegung im Raum“ als optisches Phänomen ohne direkten Nutzungsanspruch vor

Augen.

Mit den sogenannten „Kindermöbeln“ entdeckte GINBANDE 1991 ein neues Thema. Die Gruppe setzte auf ein additives Formenspiel, indem sie konventionelle Tische und Stühle demontierte, die Beine verkürzte oder Teile der Sitzlehnen absägte und sie mit unterschiedlich geformten Polster-elementen kombinierte (Abb. 99). Beispielsweise verbanden die Designer zwei Rücken- und Hinterbeinelemente eines Stuhles mit einem halbkreisförmigen Polsteremet, so daß die Stühle wie „Siamesische Zwillinge“ wirken, oder drei Rücken- und Hinterfüßelemente mit einem gepolsterten Ring zu einem Bett, dem entgegen Pinzgers Sicht mehr als nur *eine* neue Funktion zugeschrieben werden kann,⁶⁸⁵ denn die Qualität dieser „Kindermöbel“ besteht gerade darin, daß der Benutzer je nach Bedarf und Belieben verschiedene Sitz- oder Liegehaltungen spielerisch ausprobieren kann. Auch Albus kam zu der Einschätzung, daß hier ein Akt der Befreiung gesehen werden könne, das „sich Loslösens von der Endgültigkeit der gestalteten Formen und den damit verbundenen Konventionen.“⁶⁸⁶ So liegt gerade in der Offenheit dieses Systems die besondere Leistung und der Vorteil dieser „Kindermöbel“.

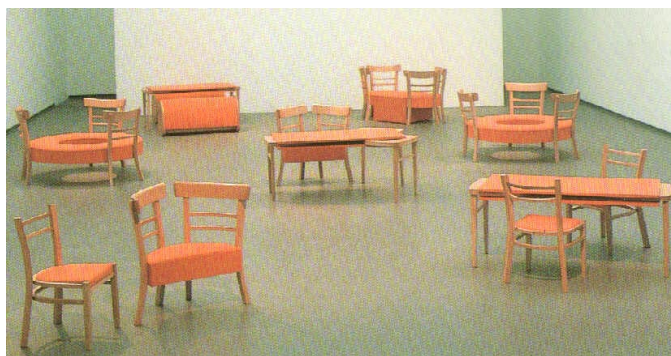


Abbildung 99: GINBANDE: „Kindermöbel“, 1991

⁶⁸³ Diese beiden Sitzreihen bildeten einen leicht überhöhten Gang, über den man die Sessel erreichen konnte. Je Sitzreihe wurden 20 Einzelformen hergestellt, die rückwärtigen Seiten der Sessel wurden mit Holzplatten geschlossen.

⁶⁸⁴ Albus, Volker: GINBANDE. Form follows concept. In: Albus / Fischer (1995), S. 55.

⁶⁸⁵ Vgl. Pinzger (1994/95), S. 122.

⁶⁸⁶ Albus, Volker: GINBANDE. Form follows concept. In: Albus / Fischer (1995), S. 55.

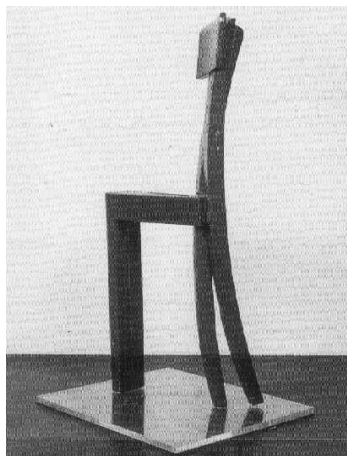


Abbildung 100: Stefan Wewerka: „Stuhlskulptur“, sechziger Jahre

Ein ähnliches Vorgehen der Neukombination des Auseinandergenommenen und Zersägten hatte Wewerka schon seit den sechziger Jahren erprobt, als er Küchenstühle zerlegte, um sie dann als „Stuhlskulpturen“ wieder zusammensetzen (Abb. 100). Dabei ging es ihm aber ganz anders als GINBANDE um die Verzerrung, um ein Verbiegen oder Verschieben. Bei seinem „Eckstuhl“ (Abb. 101) beispielsweise zerteilte Wewerka die Sitzfläche mit einem rechtwinkligen Schnitt derart, daß sich das verbleibende Stuhlelement wie eine „Negativform“ an eine ebenfalls rechtwinklige Ecke anpaßt. Als Architekt setzte er sich mit dem Raum auseinander, wobei sein besonderes Interesse den Sitzflächen galt, die ja die Räumlichkeit des Stuhles besonders ausmachen.⁶⁸⁷ Wewerka dazu:

„Das Zerschneiden wurde mein Inbegriff von Radikalität. Ich mußte durchfurchen, auflösen, klären, wollte nicht im Dekorativen enden. Die

Klinge war mein gefährliches Instrument.“⁶⁸⁸

Mit seinen „Stuhl-Objekten“ negiert Wewerka die Funktion des Stuhles, das Sitzen, indem er wie beispielsweise mit der „Stuhlskulptur“ sogar die Funktion vollkommen abstrahierte.⁶⁸⁹ Auch sein „Stuhl grün“ (Abb. 102) problematisierte das Sitzen, indem er sich mit seinen mittig wie eine Erdverwerfung aufgetürmten Flächen gegen eine „Besetzung“ auflehnt.

Ganz anders bieten sich GINBANDES Kindermöbel fröhlich und unkompliziert zur bequemen Benutzung an. Zwar nimmt der Betrachter die Wiederverwertung eines einfachen Stuhls zur Kenntnis, und

dennoch interessiert nicht wie bei Wewerka die Ergänzung der fehlenden Teile, sondern vielmehr die neu hinzugekommenen Elemente. Mit ihrem orangen Farbton und ihren geometrischen Formen lenken sie die Aufmerksamkeit auf sich und bieten sich als bequeme Sitzmöglichkeiten an. Statt Reduktion und Imagination wird hier die Addition bekannter und unbekannter Elemente vorgeführt. Der kritische Impuls ist verlorengegangen. Stattdessen zählt das additive Prinzip, die

„spielerische Umsetzung, bzw. [die] ihr zugrundeliegende Offenheit gegenüber solchen Objekten, die in den Augen des Kindes ja nie verdinglichtes Ergebnis einer vernunftorientierten Überlegung sind, sondern schlicht Bauteile, die es auseinander- und wieder



Abbildung 102: Stefan Wewerka: „Stuhl grün“, 1969



Abbildung 101: Stefan Wewerka: „Eckstuhl“, 1964

⁶⁸⁷ Wewerka spielte mit der Erinnerung und dem vorhandenen Formenwissen des Betrachters, der für sich immer die weggeschnittenen Stuhlteile ergänzt, d.h. den vertrauten Gegenstand automatisch komplettiert.

⁶⁸⁸ Wewerka zit. n. Lackner, Erna: Rätsel auf schiefen Stühlen. Stefan Wewerka. In: FAZ-Magazin (Frankfurt a.M.), H. 350, 1986, Nr. 46, S. 68.

⁶⁸⁹ Schon Bense hat in seinem Artikel „Stefan Wewerkas cournotisierter Stuhl“ auf das Phänomen der „Abstraktion der Funktion“ bei Wewerkas Stuhlskulpturen aufmerksam gemacht; vgl. Bense, Max: Das Auge Epikurs. Indirektes über Malerei. Stuttgart 1979, S. 86.



**Abbildung 103: GINBANDE:
Tapete „B 100“, 1992**

zusammensetzen gilt.⁶⁹⁰

1992 entwickelte GINBANDE für die Firma „Rasch“ eine graue „Betontapete“, deren Logik, Witz und Einfachheit gleichermaßen besticht (Abb. 103).⁶⁹¹ Unübersehbar bezieht dieses Dessin auf gebräuchliche Tapetenmuster wie „Holzpaneele“ oder „Ziegelwand“, die mit ihrem anspruchslosen Dekor gerne zur Unterstreichung einer rustikalen Raumatmosphäre eingesetzt werden. Dabei ist zu unterscheiden einerseits zwischen der Nachahmung einer Wandverkleidung etwa aus Holz, wie es die „Holzpaneelenmuster“ verkörpern,⁶⁹² andererseits der Imitation der Wand, etwa bei der „Ziegelwandtapete“. Diesem Prinzip folgend, bildet die „Betontapete“ eine Betonwand ab, auf der die Struktur der Schalbretter noch deutlich zu erkennen ist. In einer Art Mimikry zeigt sie das, was normalerweise absichtlich verhüllt wird – die „häßliche“ Betonwand. Während die „Ziegelwand“ ihren „un-

schönen“, mit wenig Material- und Arbeitsaufwand gefertigten Untergrund verdeckt und stattdessen mit einigem guten Willen die gesamte Bandbreite historisch bedeutender Bauten assoziiert, läßt die „Betonwand“ auf den ersten Blick keinerlei derartig positiv besetzte Assoziationsketten zu. Können Holz- und Ziegelimitationen noch als eine Ersatzarchitektur angesehen und als individueller Racheakt am Dogma moderner Architekturhygiene verstanden werden, provoziert die „Betontapete“ Assoziationen von Anonymität und Brutalität.

Mit dieser Vorgehensweise verfolgte GINBANDE ein ähnlich paradoxes Prinzip wie K.P. Brehmer in seiner Objekt-Installation zum „Bofinger-Stuhl“. Während Brehmers „Holzplastikstühle“ darauf anspielten, daß ein Stuhl bis vor nicht allzu langer Zeit aus Holz bestanden hatte und den eingetretenen Verlust thematisierten, bildet die „Betontapete“ ungeschönt das Material der Wand ab. Dabei hob GINBANDE den Widerspruch zwischen einer nostalgischen Sehnsucht nach „Gemütlichkeit“ und „Behaglichkeit“, wie es das Verbergen der Wand durch eine Tapete üblicherweise verdeutlicht, und dem Abbilden des vermeintlich originalen Materials nicht auf. Vielmehr thematisiert die „Betontapete“ gerade diesen Zwiespalt, indem sie auf ein diffuses Zwischenstadium anspielte. Jetzt war dabei jedoch nicht mehr unbedingt ein „niederer“ Geschmack intendiert, sondern ein Kommentar zur Ästhetik einer „Neuen Bescheidenheit“, die das bewußte Offenlegen der Wand oder anderer Baumaterialien wieder positiv verstand.

Insgesamt steht die verhältnismäßig spät gegründete Frankfurter Designer-Gruppe GINBANDE als Beispiel für eine konzeptuelle Designhaltung ein, aus der sie technisch und konstruktiv innovative Möbel entwickelte. Auf der Basis gestalterischer Experimente, die auf ein Ausblenden konventioneller Lösungen im Möbelbau abzielten, materialisierten ihre Objekte „unsichtbare“ Ideen oder Vorstellungen. Damit reflektierte die Gruppe den Entstehungsprozeß der Möbel und ihre eigene Tätigkeit als Designer. Allerdings verzichtete das Designer-Duo weitgehend auf den Einsatz kultureller Versatz-

⁶⁹⁰ Albus, Volker: GINBANDE. Form follows concept. In: Albus / Fischer (1995), S. 56.

⁶⁹¹ Die Tapete wurde erstmals während der „documenta IX“ im Kasseler Tapetenmuseum in der Ausstellung „Zeitwände“ präsentiert; vgl. Gebr. Rasch & Co. (Hrsg.): Zeitwände. Eine Tapetenkollektion von international renommierten Designern und Architekten. (Kat.), Bramsche 1992.

⁶⁹² Diese Nachahmung der Wandverkleidung entspricht der ursprünglichen Intention der Tapete. Sie imitierte reichen Wandschmuck und kostspielige Wandgestaltungen. So wurden nicht nur kostbare Wandteppiche, sondern auch aufwendige Wandvertäfelungen durch das aufgeklebte Papier imitiert.

stücke, mit denen Erinnerungen transportiert werden, und näherte sich der jeweiligen Entwurfsaufgabe möglichst unbelastet, um sich auf grundlegende Ideen konzentrieren zu können. Dies verdeutlichen besonders die Objekte der ersten Jahre, die zeigen, daß GINBANDE zugunsten der Umsetzung ideeller Aspekte praktische Vorteile zurückstellte. Mit „Tabula rasa“ näherten sich die beiden Designer dann praktischen und funktionalen Aspekten an. Die Gruppe bezog den Benutzer als aktiven Part in ihr Gestaltungskonzept ein und entsprach außerdem Bedürfnissen nach Flexibilität und Variationsmöglichkeit. Auf den Erfahrungen der ersten Jahre aufbauend, entwickelten die Designer zunehmend konstruktiv innovative Möbel-Objekte mit praktischen Vorteilen in der Nutzung. Die formreduzierten und damit einfach wirkenden Möbel basieren technisch gesehen auf raffinierter Verarbeitung und neuen Konstruktionen, die dem Benutzer allerdings verborgen bleiben. Darüber hinaus resultieren sie aus den gestalterischen Experimenten, mit deren Hilfe die Designer die festgelegten Vorstellungen von Form und den Funktionen eines Möbels negierten und zu andersartigen, innovativen Lösungen gelangten. So beschreiben die von GINBANDE gefertigten Möbel und Objekte analog zu der Chronologie ihrer Entstehungszeit eine Entwicklung weg von der konzeptionellen Arbeit hin zu stärker fertigungsorientierten Arbeiten, deren Ergebnisse wiederum auf den vorangegangenen Experimenten und Erfahrungen basieren.

6.5. Zusammenfassung

Die Ausführungen haben gezeigt, wie wichtig für die jungen Designer eine organisatorische Einbindung war. Sie setzten Gemeinschaft bewußt als Strategie ein und schlossen sich in Teams zusammen, deren Größe ganz unterschiedlich war: Während BELLEFAST aus mehr als zehn Mitgliedern bestand, gab STILETTO, der als „Ein-Mann-Betrieb“ arbeitete, mit der Umschreibung STILETTO STUDIOS einen größeren organisatorischen Zusammenhang vor.

Die vorgestellten Gruppen verstanden sich als Entwurfs-, Produktions- und Vertriebsgemeinschaften und – mit Ausnahme von STILETTO, der eine ambivalente Haltung einnahm – keineswegs als Künstler. Diesem Selbstverständnis entsprechend konzentrierten sie sich auf den gesamten Entstehungsprozeß der Gegenstände. Die Überschaubarkeit vom Entwurf über die Fertigung bis hin zum Verkauf war dabei besonders wichtig, da jede einzelne Phase jederzeit beeinflussbar sein sollte. Den Maximen Selbstorganisation und Eigenregie wurden hochtechnisierte und arbeitsteilige Herstellungsverfahren untergeordnet, und dementsprechend konzentrierten sich die Designer auf die eigenen handwerklichen Fähigkeiten und eine niedrigkomplexe Produktion. Ziel war es, die Auflagenhöhe selbst zu bestimmen und einen eigenen Markt zu erschließen, dessen Nachfrage eine Serienproduktion zulassen würde. Tatsächlich wurden aber mit wenigen Ausnahmen Unikate oder Kleinserien hergestellt.

Um neue Lösungen finden zu können, versagten sich die Designer einer ihrer Meinung nach vorhersehbaren einzigen „funktionsgerechten“ Lösung und vernachlässigten zunächst bewußt ausschließlich gebrauchswertorientierte Aspekte, die für das Industrie-Design von großer Wichtigkeit sind. Stattdessen propagierten sie einen Pluralismus, der individuelle gestalterische Statements und subjektive Haltungen toleriert. Entsprechend spielte die Kreativität und das gestalterische Experiment des Einzelnen die ausschlaggebende Rolle.

Unter der Prämisse sich möglichst unbelastet von tradierten Vorgaben den Entwurfsaufgaben stellen zu wollen, konzentrierten sie sich auf ein vermeintlich „naives“ Ausprobieren. Dabei legten die HdK-Projekte und STILETTO für das „Experiment Design“ eine neue Versuchsanordnung fest, die sich mit einer Strategie der Unvoreingenommenheit auf einfache und grundlegende Methoden wie „Spiel“, „Zufall“ oder „Basteln“ bezog. Auch GINBANDE und KUNSTFLUG blendeten festgelegte Vorstellungen vom Aussehen und der Funktion eines Möbels oder eines Gegenstandes aus. In diesem Sinne können alle in diesem Kapitel vorgestellten Designer als „Avantgarde“ bezeichnet werden, denn sie widmeten sich, um mit Brandolini zu sprechen, dem Vordenken von andersartigen Möglichkeiten.

Das Tolerieren subjektiver Statements und die vermeintlich einfachen Methoden bedeuten aber nicht, daß die Designer vollkommen unreflektiert handelten. Ihnen ging es vielmehr darum, grundlegende Erfahrungen zu machen, um so zu einer eigenständigen Haltung zu gelangen. Dabei sollten die üblichen Methoden und Regeln auf ihre Anwendbarkeit hin überprüft und ihre Untauglichkeit enthüllt werden.

So kann nicht oft genug betont werden, daß sich das Neue Design nicht in einem Anti-Funktionalismus erschöpfte, auch wenn „Unsachlichkeit“, Emotionalität und Subjektivität eine große Rolle spielten. Vielmehr beschäftigte das gestalterische Erbe im eigenen Land, das nicht nur abgelehnt, sondern auch rezipiert und interpretiert wurde. Der Blick zurück auf den Bauhaus-Vorkurs zeigte, daß freie Materialeexperimente in den zwanziger ebenso wie in den achtziger Jahren die kritiklose Übernahme vorgegebener Methoden in Frage stellen sollten. Eine besonders intensive Auseinandersetzung fand naturgemäß mit der unmittelbaren Vergangenheit statt. Mit Verweis auf die soziokulturellen Funktionen der Gegenstände versuchten die Designer – wie schon zuvor in den siebziger Jahren – jenseits gestalterischer Zwänge und unabhängig von der industriellen Serienproduktion den jeweils eigenen Weg zu finden.

Besonders das „Do-it-yourself-Motto“ der siebziger Jahre nahmen die Designer beim Wort, indem sie eigenverantwortlich entwarfen und selbstorganisierte Produktionsformen entwickelten. Widersprüchlicher gestaltete sich dagegen die Rezeption designtheoretischer und ästhetischer Positionen. Zwar grenzten sich die Designer deutlich gegen das ökologisch motivierte Recycling-Design ab, dennoch stützten sie sich auf eine ästhetische Haltung, die DES-IN auf die Parole „billig ist schön“ gebracht hatte. Auch rezipierten sie Forderungen nach einem „Halbfertigdesign“, allerdings faszinierte nun gerade der „High-Tech-Charakter“ der Halbzeuge, der zu ungewohnten Materialkombinationen reizte. In einem sehr übertragenen Sinn wurde auch die „Recycling-Idee“ rezipiert, indem die Designer je nach Bedarf auf Vergangenes zurückgriffen, die Alltagswelt also als ein unbegrenztes Reservoir von Materialien und Dingen verstanden, die menschliche Erfahrungen und Erinnerungen sozusagen körperhaft transportieren. Dabei bezogen sie sich bewußt auf kulturelle Versatzstücke, die sie aber neu interpretierten, indem sie diese veränderten und in einen neuen Kontext stellten. Dadurch gaben sie neuen semantischen Qualitäten Gestalt, die ihrerseits wiederum „uneindeutige“ oder widersprüchliche Assoziationen auslösten und damit bekannte Erkennungsmuster irritierten. Als neu ist also anzusehen, daß der Rückgriff auf Vorhandenes nicht in einem ökologischen Sinn zu verstehen ist, wie es das Recycling-Design in den siebziger Jahren propagiert hatte. Vielmehr handelte es sich um eine inhaltliche Rezeption, um eine Reflektion über Geschichte. Es ging darum, sich mit Vergangenheit auseinanderzusetzen und sie neu zu interpretieren, indem die Designer erinnerungsgeladene Einzelteile als Versatzstücke des „Gewesenen“ in ein neues Gestaltungsverständnis integrierten.

Dieser gestalterisch kreative Umgang mit Vergangenheit steht in einem Gegensatz zu der experimentellen Haltung, die sich von allen Vorgaben der Vergangenheit befreien wollte, und so ist gerade dieser Widerspruch hervorzuheben. Des weiteren ist zu betonen, daß das Zulassen spontaner Ideen und subjektiven Erlebens als neue Entwurfsmethode die Gefahr in sich birgt, sich in der Begeisterung des Augenblicks und in individuellen An- und Absichten zu verstricken, und nicht ohne Grund wurden die Rezipienten zu ebenso emotionsreichen Reaktionen und Interpretationen verleitet. Besonders bemerkenswert ist zudem, daß sich die jungen Designer und Designer-Gruppen – aller kreativen Innovationsmöglichkeit des neuen elektronischen Zeitalters zum Trotz – auf das konventionelle Möbel-Design und den Einrichtungsbereich konzentrierten. Einzig die ausgebildeten Industrie-Designer der KUNSTFLUG-Gruppe setzten sich mit den neuen technischen Möglichkeiten auseinander und interpretierten sie als Chance für ein eigenständiges Gestaltungskonzept, nicht ohne allerdings auch auf mögliche Gefahren hinzuweisen. Dabei bediente sich KUNSTFLUG der bereits bei DREISTÄDTER bewährten Strategie, ausgehend von einer kritischen Analyse der Vergangenheit und Gegenwart, mögliche zukünftige Entwicklungen aufzuzeigen. Indem sie die Entwicklung des in Materie und mechanischen Funktionen verhafteten Industrie-Design über ein „Hard-Soft-Design“ bis hin zu einer gegenstandslosen, immateriellen Gestaltung durchspielte, wollte sie Diskussionen um die veränderten Aufgaben und Ziele der Gestaltungsarbeit im nachindustriellen Zeitalter eröffnen.

7. Neulinge auf dem Kunstmarkt: Produzenten-Galerien für Design

Eine Besonderheit des Neuen Design besteht in eigens zur Präsentation der experimentellen Objekte ins Leben gerufenen Galerien. Borngräber wies darauf hin, daß damit ein neuer Ladentyp entstanden sei, die Design-Galerie.⁶⁹³ Daß sich Galeristen nun auch der Präsentation und dem Verkauf von Design-Exponaten öffneten, ist allerdings weniger bemerkenswert, denn schließlich spielte der Handel mit Design bereits seit längerem eine wesentliche Rolle. Als neu muß vielmehr angesehen werden, daß einzelne Designer und Designer-Gruppen, beflügelt von der Idee, ihre Objekte nicht nur selbst herzustellen, sondern auch zu vertreten, eigene Produzenten-Galerien eröffneten, in denen sie Werkstatt, Präsentation und Verkauf verbanden. Wie bei den selbstorganisierten Galerien ihrer Künstlerkollegen wollten die Designer hier ihre eigenen Objekte ohne Zwischenhändler verkaufen.

Ebenso wie die Designer-Gruppen entstanden die Design-Galerien überregional und in großer Zahl.⁶⁹⁴ Im folgenden werden besonders charakteristische Beispiele vorgestellt, bei denen die Designer sowohl als Entwerfer als auch als Galeristen tätig waren, und so interessieren sowohl die Ausstellungsprogramme und die ausgestellten Exponate als auch die Design-Objekte der Galeristen. Dabei wird einerseits Wert gelegt auf Galeriegründungen der späten siebziger Jahre, die Rückschlüsse auf die ursprünglichen Motivationen zulassen und frühe Positionen einer veränderten Designhaltung verdeutlichen. Beispiele für diese neue Präsentationsform stellen die 1979 in Köln ins Leben gerufene Galerie STILBRUCH sowie die im selben Jahr gegründete Hamburger Produzenten-Galerie LUX NEONLICHT dar, aus der 1983 die Designer-Gruppe und Galerie MÖBEL PERDU hervorging. Andererseits werden die beiden 1985 gegründeten Galerien HERBERT JAKOB WEINAND und PENTAGON vorgestellt. Hier stehen die unterschiedlichen Gewichtungen von Gestaltungs- und Galerienarbeit im Vordergrund, die das große Themenspektrum sowohl der Designer bzw. Designer-Gruppen als auch der Design-Galerien verdeutlichen.

7.1. Vermöbelte Raumsulpturen: Galerie STILBRUCH

Im Juli 1979 eröffnete Gerd Schulz-Pilath zusammen mit zwei Kollegen die Galerie STILBRUCH, wobei weder Schulz-Pilath noch seine Teilhaber ausgebildete Designer waren. Schulz-Pilath hatte Mathematik studiert und sich seit 1975 aus privatem Interesse mit Schreinerarbeiten beschäftigt, Gerd Beba arbeitete als Bühnenbildner, Gerald Kheloufi war ausgebildeter Innenarchitekt. Die Galerie befand sich direkt in der Kölner Innenstadt gegenüber der Oper und dem „Café Kranzler“. In dieser prominenten Lage verpflichteten sich die Galeristen einem neuen Ausstellungskonzept. Sie zeigten Schulz-Pilaths Möbel-Objekte, die durch Malerei und Fotografien anderer Künstler ergänzt wurden. Wie provokant und befremdlich dieses Konzept damals erfahren wurde, belegen nicht nur die massiven Reaktionen des Publikums,⁶⁹⁵ sondern vor allem die kurze Existenz der Galerie, die nach

⁶⁹³ Borngräber (1986), S. 165.

⁶⁹⁴ Einen Überblick bietet Patric Bombas Seminar-Arbeit „Design-Galerien-Guide“, in der er die bekanntesten Galerien auflistet; vgl. Bomba, Patric: Design-Galerien-Guide, [Seminararbeit,], o.O. [Saarbrücken] 1993.

⁶⁹⁵ Vgl. Gespräch der Autorin mit Gerd Schulz-Pilath am 20.08.1998 im Anhang.

nur einem Jahr Anfang 1980 geschlossen werden mußte, weil keines der Exponate verkauft werden konnte.⁶⁹⁶

Eine zeitgenössische Kritik beschreibt, wie stark sich dieses Galerieprogramm vom bis dato Gewohnten unterschied und welche Intentionen Schulz-Pilath angeblich verfolgte. Demnach sei es die Idee der Galerie gewesen,

„herkömmliche Prinzipien des Möbeldesigns radikal zu negieren und neue Möglichkeiten aufzuspüren. Als Maßstab gelten Form und Sensibilität, die Funktionalität der Objekte bleibt gewahrt, sie ist jedoch kein bestimmendes Konstruktionsmerkmal. In diesem Sinne konsequent fertigt die Gruppe `Nicht-Möbel`, deren durchaus vorhandene Funktionen nicht zu erkennen sind. [...] Denn in den Augen der drei `Galeristen` ist Design nicht nur Kosmetik oder Gestaltung funktionsgerechter oder sachlicher Gebrauchswerte, sondern Vorstoß in bisher durch starre Immobilität versperrter Wohn- und Lebenszusammenhänge.“⁶⁹⁷

Tatsächlich verstand sich das Galerieprogramm als Affront gegenüber tradierten Werten, und bereits die Namensgebung STILBRUCH verweist programmatisch auf einen provokanten Bruch mit althergebrachten Stilvorstellungen. Mit einer großen Portion Ironie wandte man sich gegen den „rustikalen“ deutschen Geschmack und persiflierte die übliche gestalterische Zurückhaltung funktionaler Gestaltung.⁶⁹⁸ Dementsprechend war schon die Fassadengestaltung Programm. Grobe Schalbretter verdeckten bis auf etwa sechs Meter Höhe die Betonwände an der Haupt- und Seitenfassade der Galerie. Sie ließ von außen an eine riesige, einfache, roh zusammengenagelte Bretterkiste denken. Als Aushängeschild des unkonventionellen Galerienprogramms waren zudem einzelne Öffnungen in die dunkelgrün lasierte Brettverschalung eingefräst, brutal herausgebrochen oder grob ausgesägt. Als ironische Anspielung auf das Verhältnis von Hoch- und Niedrigkultur waren in diese Öffnungen eine Kuckucksuhr, Engelbildchen und ein Hirschgeweih als „kleine Accessoires aufgeschraubt, die sich seinerzeits in den piefigen Deutschen Wohnzimmern befanden.“⁶⁹⁹

Diesem provokanten Konzept folgten auch die Design-Exponate im Inneren der Galerie (Abb. 104). Schulz-Pilath hatte seit einigen Jahren in einer Tischlerei nicht nur Auftragsarbeiten hergestellt, sondern auch unabhängig davon eigene Vorstellungen entwickelt und umgesetzt. Fünf der 1978 hergestellten Möbelunikate, bei denen er sich selbst die Aufgabe gestellt hatte, eine Reihe altbekannter Gegenstände zu „vermöbeln“, präsentierte er jetzt, ergänzt um ein weiteres Exponat, der Öffentlichkeit.



Abbildung 104: Verkaufsraum Galerie STILBRUCH, 1979

Gemeinsames Charakteristikum der ausgestellten Möbel-Unikate war, daß die äußere Form nicht mehr länger der Funktion folgte. Schulz-Pilath verstand die Ausstellungsexponate mehr als „Objekte

⁶⁹⁶ Ebenda.

⁶⁹⁷ Stilrichtungen – negiert, demontiert, persifliert. Stilbruch oder Nicht-Möbel. In: md (Leinfelden-Echterdingen), 1980, Nr. 1, S. 32.

⁶⁹⁸ Vgl. Fischer (1983), S. 191.

⁶⁹⁹ Vgl. Gespräch der Autorin mit Gerd Schulz-Pilath am 20.08.1998 im Anhang.

mit Stauraum“ denn als funktionales Möbel-Design. Dementsprechend war auf der Einladungskarte zur Ausstellungseröffnung 1979 zu lesen:

„... Nicht Möbel machen wir, sondern Nicht-Möbel. Bei uns werden sie getroffen von Objekten mit Stauraum, von alten Bekannten, die wir ordentlich vermöbelt haben, von alltäglichen Gegenständen, deren provozierende Alltäglichkeit uns zu funktionsverändernder Verwertung gereizt hat.“⁷⁰⁰

Dieses anspielungsreiche Statement macht den „Stilbruch“ deutlich. Die „Nicht-Möbel“ sollten als Reaktion auf „alte Bekannte“ verstanden werden, auf diejenigen Möbelstücke, die so stark in den alltäglichen Gebrauch eingebunden waren, daß sie zu einer Überarbeitung auffordern, um aus den Möbeln mit Gebrauchscharakter solche mit Objektcharakter zu fertigen. Dabei blieb die Funktionalität der Möbelstücke zwar gewahrt, sie wurde jedoch in der Dominanz, die der Leitspruch des Funktionalismus „form follows function“ in letzter Konsequenz beinhaltet, gemildert. Die Funktion als Konstruktionsmerkmal interpretierte der Designer als *einen* Aspekt unter vielen anderen.

Schulz-Pilath fertigte einerseits Möbel ausschließlich aus Holz an, andererseits kombinierte er sie mit „Fundstücken“.

Zur ersten Gruppe ist Schulz-Pilaths „Vierzehnder“ zu zählen, ein etwa zwei Meter hoher, mit graublauem Schleiflack überzogener Schubladenturm (Abb. 105). Hier arbeitete er die einzelnen Schubladen derart auf Gehrung, daß die Funktion des Schrankes bei geschlossenen Schubladen nicht direkt erkannt werden kann. Die Aufbewahrungsmöglichkeit wird zur Nebensache, der skulpturale Charakter dominiert. Mit dem Titel „Vierzehnder“ bezog sich Schulz-Pilath deutlich auf das Hirschgeweih an der Fassade; dem wertkonservativen Geschmack wollte er mit seinem eigenen „Vierzehnder“ einen persönlichen Kommentar entgegensetzen. Gleichzeitig spielt die Namensgebung auf ein neues Gestaltungsverständnis an, das sich mit ironischem Augenzwinkern mehr den „röhrenden

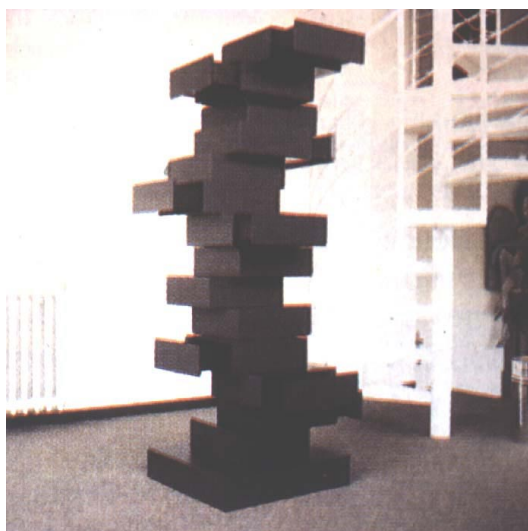


Abbildung 105: Gerd Schulz-Pilath: „Vierzehnder“, 1979

Hirschen“ als dem funktionalen Einheitsstil verbunden sah. So erinnert der „Vierzehnder“ nicht von ungefähr an das Architektur-Pamphlet „Die röhrenden Hirsche in der Architektur“, mit dem Klotz einige Jahre zuvor darauf aufmerksam gemacht hatte, daß die rechtwinklige sterilisierte Architektur eine Kitsch- und Trivialkultur geradezu provoziere.⁷⁰¹ Dieser Zwiespalt manifestiert sich in der Namensgebung des Schubladenturms, da Schulz-Pilath auf der einen Seite das Hirschgeweih als Ikone des konservativen Geschmacks ironisch kommentierte und auf der anderen Seite auf eine Debatte verwies, die sich auf theoretischer Ebene vom funktionalen Einheitsstil frei gearbeitet hatte.

Ebenso wie sein Titel läßt die Form des Schrankes die Konventionen hinter sich. Es handelt sich um einen Schubladenschrank, der aus vierzehn einzelnen quadratischen Schubladenelementen zusammengesetzt ist. Dabei sind die jeweiligen Elemente jedoch weder in Reih und Glied angeordnet

⁷⁰⁰ Zit. n. Borngräber (1985/86), S. 84.

⁷⁰¹ Unter dem provokanten Titel „Die röhrenden Hirsche der Architektur“ hatte Klotz schon in den siebziger Jahren insbesondere in „Werkbundkreisen“ eine Diskussion um funktionale Architektur angeregt; vgl. Klotz, Heinrich: Die Röhrenden Hirsche der Architektur. In: Bauwelt (Berlin), 65 Jg., 15. Juli 1974, H. 26, S. 896-907; ders.: Funktionalismus und Trivialarchitektur. Der Werkbund und die röhrenden Hirsche. In: Kunst + Unterricht (Seelze), Okt. 1975, H. 33, S. 16-21.

noch in eine Richtung orientiert, wie es der Systemgedanke erfordern würde. Vielmehr sperrt sich der gesamte Schrank gegen eine klare und eindeutige Ausrichtung. Die scheinbar willkürlich und richtungslos aufgetürmten Schubladen erschließen einen 360°-Radius, orientieren sich also am gesamten Raum, was die ausziehbaren Schubladen noch unterstützen. Der Schrank wird zur raumgreifenden Skulptur, deren Schubladen eher nebenbei als Aufbewahrungsmöglichkeit dienen. Die Montage auf einem Sockel betont diesen Objekt-Status zusätzlich. Ergänzend ermöglicht eine konstruktive Eigenheit dieses „Nicht-Möbels“, durch spezielle Schraubverbindungen die vierzehn Einzelteile je nach Belieben zu variieren, das Möbel also individuell einzustellen.⁷⁰²

Bei der „Dreifachsäule“ handelt es sich um einen Schrank aus grau eingefärbtem Zebrano (Abb. 109). Er besteht aus drei Elementen mit hexagonaler Grundfläche, die jedoch nur in der Aufsicht zu erkennen ist. In jeweils unterschiedlicher Höhe sind Bretter vertikal angeordnet, die die Form dieses Schrankes bestimmen und die starke vertikale Ausrichtung des Möbels bedingen. Obwohl die drei Elemente mit ihren Türen ein Öffnen des Schrankes ermöglichen und dahinter Stauraum freigeben, tritt auch hier die Aufbewahrungsfunktion fast völlig hinter den Objektcharakter des Möbels zurück. Es erinnert mehr an eine vertikal in den Raum greifende Plastik als an einen herkömmlichen Schrank.

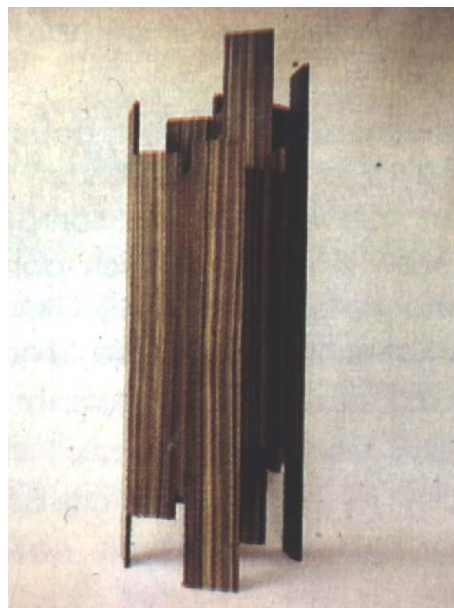


Abbildung 106: Gerd Schulz-Pilath: „Dreifachsäule“, 1979



Abbildung 107: Gerd Schulz-Pilath: „Wendemöbel“, 1979

Einen ganz anderen Ansatz verdeutlicht das sogenannte

„Wendemöbel“, ein Holz

kubus, dessen

Innen- bzw. Außenseiten in Rot bzw. Blau lackiert sind (Abb. 107 und Abb. 108). Spezialscharniere, die derart beschaffen sind, daß die Einzelelemente umgeklappt oder ausgetauscht werden können, verbinden die einzelnen Elemente miteinander. Innen- und Außenseite können also beliebig vertauscht werden, was durch die unterschiedliche Farbgebung verdeutlicht wird.

Aus dem Modebereich sind sogenannte Wendejacken bekannt, die je nach Jahreszeit und Farbwunsch „in sich selbst“ gewendet werden können und so die Auswahl zwischen zwei unterschiedlich gestalteten Bekleidungsstücken gewähren. Schulz-Pilath übertrug das Wendeprinzip aus dem weichen Stoff auf das starre Material des Holzes, und so orientierte sich dieses Möbel-Objekt am Prinzip „Two-in-One“.

⁷⁰² Inzwischen wird ein ähnlicher Schrank mit sieben Schubladenelementen, der Anfang der achtziger Jahre von Ueli Berger und Susi Berger-Wyss entworfen wurde, als „Schubladenstapel“ von der Schweizer Firma „Röthlisberger“ vertrieben. Dieser besteht aus Schichthalo und diagonal furniertem Santos-Palisander.



**Abbildung 108: Gerd Schulz-Pilath:
„Wendemöbel“, 1979**

Anders jedoch als bei den Wendejacken können nicht nur Innen und Außen, sondern auch Vorne und Hinten, Oben und Unten vertauscht werden. Schulz-Pilath ging es darum, keine „vordefinierte Grundeinstellung“ des Möbels zu geben.⁷⁰³ Nur die Stellung des Betrachters im Raum und sein Gestaltungswille definieren die Ausrichtung und das Aussehen dieses Möbel-Objekts. Das Spiel mit den Einzelementen, das Wenden, überlagert die funktionalen Aspekte. In diesem Sinne handelte es sich tatsächlich um ein abstraktes „Nicht-Möbel“, wie es die Galeristen auf der Einladungskarte beschrieben haben.

Wie wichtig dieses Wendeprinzip war, verdeutlicht auch die Gebrauchsanleitung, die auf einem Holzelement zu lesen ist: „take out the bolts, turn inside out“. Ähnlich wie es DES-IN in der ersten Hälfte der siebziger Jahre im Zusammenhang mit der Idee einer neuen typografischen Ornamentik vorgestellt hatte, verschmelzen verbale Handlungsanleitung und tatsächliches Objekt zu einer Einheit. Auch hier spielt die explizite Beschriftung direkt auf dem Objekt eine große Rolle. Während DES-IN jedoch die Funktionalität des Produktes durch ein typografisches Ornament ergänzen wollte, mit der Absicht, mehr Sinnlichkeit, aber auch einen höheren Gebrauchsnutzen zu erzeugen, überlagerte jetzt der Reiz des individuellen Umgestaltens und die Anregung des Spieltriebs die Nutzung, denn das „Wendemöbel“ bietet tatsächlich ja nur zwei Ablagemöglichkeiten.

Deutlich wird an diesem Beispiel also, daß es nicht länger um die funktionale Form, sondern um das Spiel mit Formen ging. Galt noch in den sechziger Jahren die Idee des Baukastensystems im Möbeldesign als Ausdruck der strukturellen Beziehung zwischen den Produkten, wurde dieses Prinzip jetzt selbstverständlich vorausgesetzt als Spiel einerseits mit dieser Kastenform, andererseits mit dem System an sich.



**Abbildung 109: Gerd Schulz-Pilath:
„Wolfsburger Heckschrank“, 1979**

Neben den drei genannten „Nicht-Möbeln“ übertrug Schulz-Pilath in einer zweiten Gruppe industrielle Fertigteile in den Möbelbereich. Beim „Wolfsburger Heckschrank“ handelt es sich um eine Art Kommode, deren Korpus aus grau-blau gebeiztem Birkenfurnier besteht (Abb. 109). Drei Autobeschläge, die von einem verschrotteten VW-Käfer stammten, dienen als Schubladengriffe. Beim aufklappbaren Oberteil kam eine Original-VW-Motorhaube zum Einsatz, die farblich passend mit Schleiflack überzogen wurde. Schulz-Pilath entthob die Fertigteile aus der Automobilindustrie aber nicht ihrer Funktion, denn die Motorhaube dient auch beim Möbel als aufklappbare Deckplatte. Ebenso blieb die Funktion der verchromten VW-Griffe als Möbelbeschlag erhalten.

Ähnlich wie es STILETTO in den achtziger Jahren praktizierte, wurden industrielle Fertigteile in einen neuen Funktionszusammenhang transformiert; die Versatzstücke des Autos fungierten jetzt als integraler Teil eines Möbels. Zu dieser Vorgehensweise bemerkte Fischer:

⁷⁰³ Vgl. Gespräch der Autorin mit Gerd Schulz-Pilath am 20.08.1998 im Anhang.

„In der ironischen Adaption der technischen Details einer Autokarosserie für ein Möbelstück scheint die Kritik an den normierten Details der gängigen Designpraxis auf – und zwar durch ihre Verwendung. Das ästhetische Bedeutungssystem `Auto´ wird mit dem ästhetischen Bedeutungssystem `Möbel´ amalgamiert. Im Gegensatz zu High-Tech-Möbeln werden also nicht Materialien – wie Stanz- und Lochbleche oder technische Profile – uminterpretiert, sondern industriell geformte Accessoires in neue, fast literarische Funktionszusammenhänge gebracht.“⁷⁰⁴

Diese Methode wurde auf der Einladungskarte zur Eröffnung der Galerie als „funktionsverändernde Verwertung“ umschrieben. Dies meinte einen Gegenstand, der eigentlich in einem ganz anderen Kontext steht, in einen Gegenstand zu integrieren, der an den alten Gegenstand – also den „VW-Käfer“ – noch erinnert, jedoch etwas ganz neues, nämlich ein Möbel ist. Wenn Schulz-Pilath also hier vorhandene Fertigteile eines schrottreifen VW-Käfers wieder- bzw. weiterverwendete, war, ähnlich wie bei DES-IN, ein Recycling-Gedanke intendiert. Dennoch ging er einen entscheidenden Schritt weiter, indem er nicht irgendein beliebiges „Schrott-Auto“ wählte, sondern bewußt den VW-Käfer als das meistverkaufte und „des Deutschen liebste Auto“. Es ging also nicht mehr nur um Materialrecycling, sondern um ein Recycling von Inhalten und Bedeutungen mittels gegenständlicher Zitate, das mit ironischen Anspielungen provozieren wollte: „Was mach´ ich mit Eurem lieben Auto!“, so Schulz-Pilath rückblickend.⁷⁰⁵

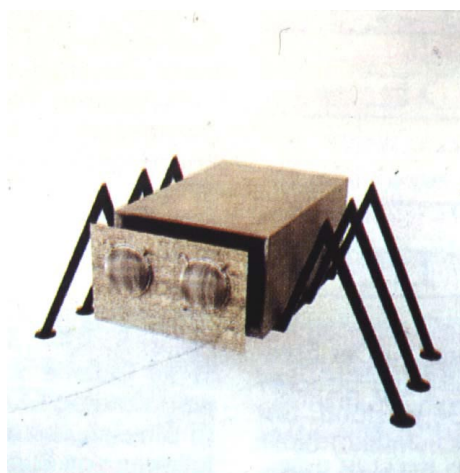


Abbildung 110: Gerd Schulz-Pilath: „Tarantula“, 1979

Darüber hinaus war ein Beistelltisch mit der Bezeichnung „Tarantula“ ausgestellt, bei dem es sich um ein kleines Schubladentischchen handelt, dessen Untergestell mit seinen sechs abgekanteten Vierkantrohren an Spinnenbeine denken läßt (Abb. 110).⁷⁰⁶ Sie tragen einen mit einer ausziehbaren Schublade versehenen schachtelartigen Körper, auf dessen Frontseite sich zwei verchromte Siebe befinden, die in diesem Kontext deutlich an insektenartige Facettenaugen denken lassen. Die ganze Form des Tischchens erinnert mit seinen „Siebaugen“ an die gleichnamige giftige Wolfsspinnne. Ähnlich wie BELLEFASTs Konsoltisch „Insekt“ (vgl. Abb. 58), der etwa zwei Jahre später entstand, besitzt dieses Möbel also einen assoziationsreichen Produktnamen und eine starke Zeichenhaftigkeit. Auch dieses Möbel weckt unterschiedliche

Assoziationen, indem bekannte Formen mitsamt ihren emotional besetzten Konnotationen evoziert werden. Während BELLEFAST jedoch mit dem integrierten Rolladenschrankelement an andere bekannte Möbel erinnert, folgt die Ausführung der „Tarantula“ deutlicher der Insektenform. Dennoch gehorchen beide Objekte einem additiven Konstruktionsprinzip und setzen „Ready-made“-Elemente wie Rolladen oder Siebe ein. Vor allem aber reizen sie die Vorstellungskraft und provozieren die unterschiedlichsten Gefühle, indem beide mit ihren angewinkelten Beinchen an ein Insekt denken lassen. Die Erinnerung an dieses Tier und die damit verbundenen zumeist negativen Assoziationen werden mit der Funktionalität des Möbels konfrontiert und entwickeln so erzählerische Qualitäten.

⁷⁰⁴ Fischer (1983), S. 192.

⁷⁰⁵ Vgl. Gespräch der Autorin mit Gerd Schulz-Pilath am 20.08.1998 im Anhang.

⁷⁰⁶ „Tarantula“ befindet sich noch heute im Besitz des Designers, dagegen ist der Verbleib der anderen Objekte unklar.

Auch Stühle waren ausgestellt, die Schulz-Pilath als „Redesign vorhandener Modelle“ bezeichnete (Abb. 111). Tatsächlich handelte es sich bei diesem Objekt um ein „Re-Design“ zweier einfacher Stühle, die durch das Absägen eines bzw. aller Stuhlbeine zu einer Art „Doppelstuhl“ kombiniert wurden. Ähnlich wie „Tarantula“ erweckt diese Stuhlkombination aber auch anthropomorphe Vorstellungen, denn Schulz-Pilath setzte die beiden Stühle derart zusammen, als ob sich der eine Stuhl gleichsam zum Ausruhen auf den anderen gesetzt habe. Zu diesem „Re-Design“ bemerkte Borngräber begeistert, bei dem übereinander gesetzten „Stuhlpaar“ sei unter Beibehaltung der normalen Sitzhöhe eine neue Art von Stuhl entstanden, der sich selber „be-sitzt!“⁷⁰⁷



Abbildung 111: Gerd Schulz-Pilath: „Redesign vorhandener Modelle“, 1978

Dabei vergaß er offenbar, daß es für diese Idee durchaus Vorläufer gab. So hatte sich Timm Ulrichs bereits Anfang der siebziger Jahre intensiv mit der „Möbel-Welt“ und hier insbesondere mit dem Phänomen des Stuhls beschäftigt, wobei er zu folgender Einsicht gekommen war:

„stühle haben (mehr noch als die `auf allen vieren´ stehenden tische) unleugbar anthromorphe struktur. stühle sind immer auch latente menschen-bilder; die tücke dieser objekte spiegelt stets auch die der benutzer. das möbel erscheint als ein mensch, in holz verwandelt [...] – und umgekehrt. möbel können `vermenschlichen´, menschliche züge `verkörpern´, und menschen können möbel-eigenschaften annehmen.“⁷⁰⁸



Abbildung 112: Timm Ulrichs: „Der erste sitzende Stuhl (nach langem Stehen sich endlich zur Ruhe setzend)“, 1970

Ähnlich wie Schulz-Pilath hatte Ulrichs` Auseinandersetzung mit dem Thema „Stuhl als Menschenbild“ ihn schon 1970 zur Anfertigung des „ersten sitzenden Stuhls“ angeregt, zu dem er im Untertitel bemerkte: „nach langem Stehen sich zur Ruhe setzend“ (Abb. 112). Tatsächlich wirkt Ulrichs Stuhl mit seinen eingeknickten „Hinterbeinen“, als habe er sich nach zu langem Stehen erschöpft hinsetzen müssen. Darüber hinaus läßt der Titel an den wohlverdienten Ruhestand nach einem anstrengenden Arbeitsleben denken. Während sich Ulrichs` fragile Stuhlkonstruktion mit den beiden angesägten Stuhlbeinen und seiner schrägen Sitzfläche jedoch lediglich als Anschauungsobjekt eignet, fordert die stabile Form und das vorgeführte Prinzip des „Sichsetzens“ bei Schulz-Pilaths „Redesign vorhandener Modelle“ dazu auf, in Weiterführung dieses Prinzips den Stuhl auch zu benutzen.

⁷⁰⁷ Borngräber, Christian: Der Verlust des Salons. In: Kulturreferat der Landeshauptstadt München (1987), S. 18.

⁷⁰⁸ Ulrichs, Timm: kunst-möbel – anmerkungen zur ersten anthologie der kunst-stühle, -tische und -betten. In: Magazin Kunst (Mainz), 11. Jg. 1972, Nr. 42, S. 2276.

Trotz der kurzen Existenz der STILBRUCH-GALERIE können zusammenfassend wichtige Charakteristika im Ausstellungsprogramm ausgemacht werden, die in den folgenden Jahre weiter forciert wurden. Das umfassende Gesamtkonzept brachte einen bewußten „Stilbruch“ zum Ausdruck, der die Gestaltung der Außenfassade ebenso einbezog wie die Präsentation ungewöhnlicher Möbel im Inneren der Galerie. Die sprachliche Reflektion, das Spiel mit Wörtern und Assoziationen, wie es der Name der Galerie und der Text der Einladungskarte verdeutlichen, ist als bezeichnend für eine zunehmend unverkrampfte Haltung anzusehen, die ebenfalls an den anspielungsreichen Objekten abzulesen ist. Auf der einen Seite kommentieren „Schwarzwälder Kuckucksuhr“ oder „Engelsbildchen“ an der Fassade, aber auch Objekt-Titel wie „Vierzehnder“ ironisch einen rückwärtsgerichteten „rustikalen“ Geschmack. Auf der anderen Seite ging Schulz-Pilath gestalterische Zurückhaltung an, indem er die Dominanz funktionaler Gestaltungsrichtlinien milderte und sie als einen Aspekt unter vielen anderen auffaßte. Auch setzte er für seine Möbel-Unikate aus Holz zum Teil Fundstücke ein, die den Charakter des Möbels ausmachen.

7.2. Der Drang zum Gesamtkunstgewerbe: LUX NEONLICHT und MÖBEL PERDU

Nach ihrem Architekturstudium an der Hamburger HfBK und Tätigkeiten in unterschiedlichen Architekturbüros gründeten Claudia Schneider-Esleben und Michel Feith im September 1979 die Galerie „LUX Neonlicht, Atelier + Galerie für Architektur und Ambiente“, die auch unter der Bezeichnung LUX NEONGALERIE bekannt wurde. Die beiden Architekten gaben also ihr garantiertes Montaseinkommen auf und setzten stattdessen auf Eigeninitiative. In einem kleinen Ladengeschäft in der Rautenbergstraße 7 präsentierten Feith und Schneider-Esleben ihre eigenen Leucht-Objekte aus Neon und Möbel aus Metall. Daneben beschäftigten sie sich mit raumgreifenden Neoninstallationen, fertigten aber auch Auftragsarbeiten wie Neonschriftzüge für Büros und Restaurants sowie große Bühnen- oder Filmausstattungen in Neon an. Über die Galerie LUX NEONLICHT wurden Neon-Objekte auch verliehen und überregional vertrieben. Später kam auch die Gestaltung von

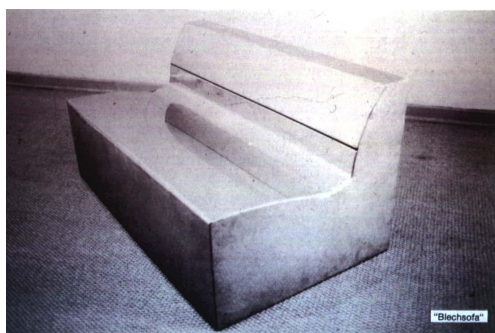


Abbildung 114: LUX NEONLICHT (Michel Feith): „Blechsofa“, 1981/82

Schmuck hinzu.

Die collagierte Zeichnung „LUX-

Welt, gute Einrichtung und Beleuchtungskörper“ gibt einen Einblick in die „Lux-Neonwelt“ (Abb. 113). Zu sehen ist eine gitarrenspielende „Cowboy-Dame“, die es sich inmitten der Möbel und Neon-Objekte bequem gemacht hat. Dabei handelt es sich vorwiegend um Metallmöbel. Die Zeichnung zeigt Feiths „Bücherregal“ aus einer

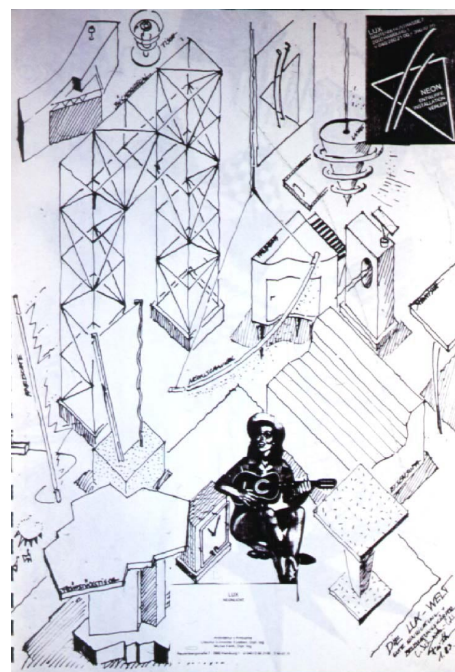


Abbildung 113: LUX NEONLICHT: „LUX-Welt, gute Einrichtung und Beleuchtungskörper“, 1983

filigranen Metallkonstruktion und das 1981 angefertigte „Blechsofa“ (Abb. 114). Daneben sind mehrere Tische zu sehen, unter anderem das Modell „Familie Feuerstein“, ein Tisch aus Aluminium, dessen unregelmäßige und asymmetrische Zackenformen dem Kleideroutfit der bekannten Comic-Familie folgt (Abb. 115). Auch sind drei Neon-Objekte

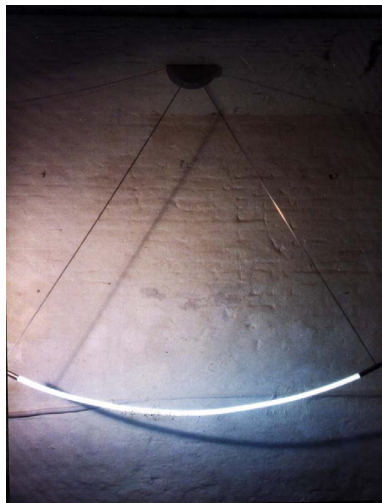


Abbildung 116: LUX NEON-GALERIE (Michel Feith): „Neonbogen“, 1981

skizziert: Wie ein Bleilot hängt eine kegelförmige Lampe von der Decke, die von drei nach unten kleiner werdenden Neonringen begleitet wird. Ferner ist ein „Neonbogen“ zu sehen, bei dem eine segmentbogenförmig gebogene Neonröhre an den beiden mittig zusammenlaufenden Kabeln von der Decke schaukelt (Abb. 116). Aber auch die einfachste Variante der Neonleuchte, eine einzelne Neonröhre, ist mit dem entsprechenden Kabelanschluß vorhanden (Abb. 117).

Im Gegensatz zu den Exponaten in der Galerie STILBRUCH, denen deutlich erzählerische und assoziative Qualitäten zuzusprechen sind, konzentrierten sich die Hamburger Designer bei ihren Neon-Objekten vornehmlich auf abstrakt-geometrische Formen wie Linie, Kreis oder Kreissegmente. Schneider-Esleben berichtete rückblickend:

„Damals wurden die Neon-Objekte allgemein in Palmen- oder Papageienformen angefertigt. Von diesen üblichen Klischés wollten wir jedoch weg. So haben wir Neon und Marmor kombiniert oder mit Glas, Lackfolie und Beton. Auch wollten wir uns von den gängigen Formen und Themen verabschieden, und so haben wir begonnen, unsere eigene, sehr geometrische Formensprache in diesem Material zu entwickeln.“⁷⁰⁹

Stärker ausgeprägt als Schulz-Pilath setzten diese beiden Designer auf „High-Tech-Materialien“. Durch ihre Architekturausbildung waren Schneider-Esleben und Feith vertraut mit dem Einsatz industrieller Fertigteile und dem unprätentiösen Offenlegen technischer Zusammenhänge, wie es das Pariser „Centre Georges Pompidou“ stellvertretend für diese Zeit verkörpert.⁷¹⁰ Entsprechend bevor-



Abbildung 115: LUX NEONLICHT (Michel Feith): „Familie Feuerstein“, Bar, 1982

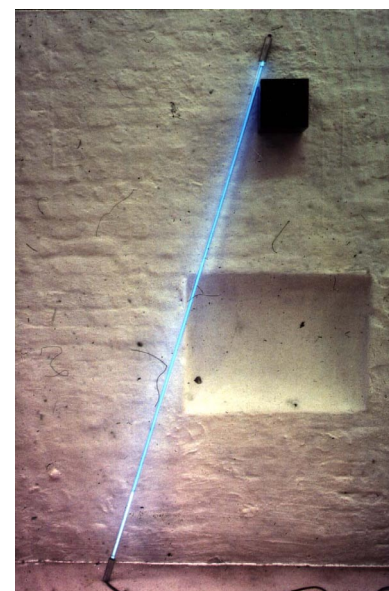


Abbildung 117: LUX NEON-GALERIE (Michel Feith): „Neonstab“, 1981

⁷⁰⁹ Vgl. Gespräch der Autorin mit Claudia Schneider-Esleben am 16.03.1999 im Anhang.

⁷¹⁰ In den siebziger Jahren wies Emilio Ambasz hinsichtlich der „Reutilization of industrial artifacts“ auf den Vorteil der Anonymität industrieller Materialien und Objekte hin; vgl. Ambasz (1972), S. X. – Seit den späten sechziger Jahren galt es als „in“, sich in Fabriklofts einzumieten. In diesem Zusammenhang etablierte sich ein „High-Tech-Einrichtungsstil“, der Metallkonstruktionen, wie sie für den Industriebau verwendet werden, auf die Wohnungseinrichtung übertrug; vgl. Kroan, Joan / Slesin, Suzanne: High-Tech. Industrial Source Book for the Home. New York 1978.

zugten sie Metall, das Material der Industrie schlechthin, das sich in seiner Anonymität für die Umsetzung einer inhaltlich unbelasteten Gestaltung anbot.⁷¹¹

Ebenfalls von großer Bedeutung war das fluoreszierende Neonlicht. Welche Faszination dieses markante „Material“ ausübte, verdeutlicht die Namensgebung der Galerie, die programmatisch das „Lux“ betonte, das Licht, das durch die Entladung elektrischer Spannung im Inneren der Röhre aktiviert wird.⁷¹²

Dieses farbige Neonlicht wurde nun neu in Form gebracht und ergab plastisch raumgreifende Arbeiten. Dabei lösten die Designer im Gegensatz etwa zu Dan Flavins Rauminstallationen die Leuchstoffröhren nicht aus ihrem alltäglichen Kontext, sondern gestalteten mit dem Neonlicht Wohn- und Arbeitsräume. Sie veränderten und variierten aber das ursprüngliche Anwendungsgebiet, indem sie die Leuchtröhren nicht mehr länger als Werbemittel an der Außenfassade eines Gebäudes, sondern als neues „Gestaltungsmaterial“ im Inneren der Wohnung interpretieren.

Schneider-Esleben wies darauf hin, daß „coole“ Materialien damals eine große Rolle gespielt hätten.⁷¹³ Dennoch erklärt sich die Innovationskraft der Arbeiten nicht nur aus diesem Aspekt. Die beiden Designer faszinierte die Materialkombination, und so kamen in Verbindung mit den farbigen Neonröhren Marmor, Gummi, Aluminium, Spiegel, Acrylglas oder Stahl zum Einsatz. Ebenso reizvoll waren offenbar „Ready-Made“-Teile, was sich in der Kombination von „High-Tech-Materialien“ und Fundstücken oder gebrauchten Teilen aus der industriellen Produktion niederschlug. Ganz egal, ob es sich dabei um Fahrradlenker oder auch nur um Einzelteile mechanischer oder elektrischer Geräte wie Zahnräder oder vorgefertigte Lampenteile handelte, was Schneider-Esleben und Feith faszinierte, waren die Materialbrüche:

„Es waren immer die Brüche, die uns interessiert haben. So haben wir beispielsweise `Neon´ auch mit `Federn´ oder anderen fetischistischen Materialien kombiniert. Wir haben immer mit Brüchen gespielt und gerne Materialien miteinander kombiniert, die selten waren. Wir haben uns damals sehr am Material hochgezogen und Materialien benutzt, die kaum noch auf dem Markt waren wie das Zelluloid.“⁷¹⁴



Abbildung 120: LUX NEONLICHT: Objekt aus Marmor und Neon, 1981/82

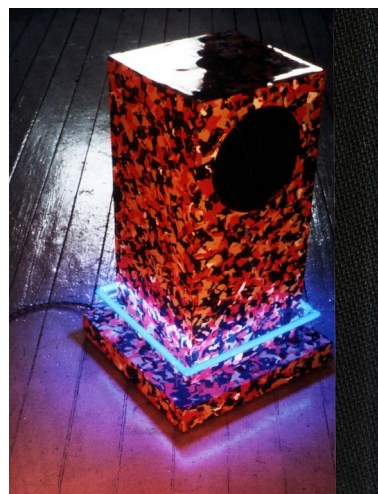


Abbildung 119: LUX NEONLICHT (Michel Feith): „Lautsprecherbox“, bezogen mit Zelluloid und eingefasst mit Neonquadrat, 1980

⁷¹¹ In einem Gespräch mit der Autorin am 20.03.1999 wies Michel Feith darauf hin, daß sich das Metall vor allem wegen herstellungstechnischer Vorteile angeboten habe. Zur Neonschriftgestaltung gehöre immer ein Metallkasten, auf dem die Schrift aufgebracht werde. Sein in dieser Zeit enger Kontakt zur Neonherstellung habe ihn auf die Idee gebracht, Metall-Objekte herzustellen.

⁷¹² Schneider-Esleben hat sich intensiv mit der Geschichte und den charakteristischen Eigenheiten des Neons auseinandergesetzt; vgl. Schneider-Esleben, Claudia: Ist Neon gefährlich? In: Elaste (München), 1982, Nr. 3, S. 68-69.

⁷¹³ Vgl. Gespräch der Autorin mit Claudia Schneider-Esleben am 16.03.1999 im Anhang.

⁷¹⁴ Ebenda.

Für die Arbeiten von LUX NEONLICHT war neben der Verwendung von Metall und Neon besonders die Entdeckung des Zelluloids von Bedeutung. Zu Beginn der achtziger Jahre hatten die beiden Designer den gesamten Restbestand einer Fabrik aufgekauft und besaßen so zumindest für Deutschland das Monopol für dieses ungebräuchlich gewordene Material. Damit verfügten sie über einen schier unerschöpflichen Materialfundus, der sie durch seine changierende Farbenvielfalt zu den unterschiedlichsten Objekten anregte. Infolgedessen konzentrierte sich Feith auf Möbel- oder Neon-Objekte, die er mit Zelluloid beklebte. Ein prägnantes Beispiel für dieses Arbeiten stellt die „Lautsprecherbox“ dar (Abb. 119). Schneider-Esleben dagegen fertigte Schmuck aus dem Zelluloid oder verwendete großen Zelluloid-Platten, so etwa für ihre „Spanische Wand mit Lanzen“, einen Paravent aus Stahlrohrelementen zwischen die das Zelluloid in Originalgröße gespannt ist, um die Transparenz des Materials zu demonstrieren (Abb. 120).⁷¹⁵



Abbildung 120: MÖBEL PERDU (Claudia Schneider-Esleben): „Spanische Wand mit Lanzen“, Paravent, 1983/85

Wie Schulz-Pilath und seine Teilhaber machten sich also auch Schneider-Esleben und Feith als Designer selbständig, indem sie eine eigene Galerie gründeten. Im Gegensatz zur Galerie STILBRUCH, die ausschließlich als Präsentationsraum genutzt wurde, verbanden die beiden Hamburger Designer in ihrer Galerie Entwurf, Produktion und Verkauf.

Verschiedene Presseveröffentlichungen über die Galerie und die Neon-Objekte machten LUX NEONLICHT auch über Deutschland hinaus bekannt.⁷¹⁶ Eine Folge war, daß das Designer-Duo 1982 zu „Camera Design“ eingeladen wurde, eine Ausstellung, die anlässlich der Mailänder Möbelmesse eine internationale Auswahl von etwa 50 jungen experimentierfreudigen Designern vorstellte.⁷¹⁷ Hier knüpften die Hamburger Kontakte zur internationalen Avantgarde und lernten neben der italienischen Designer-Gruppe ALCHIMIA auch englische Designer wie Jasper Morrison oder Ron Arad sowie deutsche Designer- oder Designer-Gruppen wie BELLEFAST oder Thomas Wendtland kennen. Diese Kontakte nutzten die beiden Designer, indem sie zusammen mit dem Museumspädagogen Nils Jockel 1982 die Ausstellung „Möbel perdu – Schöneres Wohnen“ im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe initiierten.⁷¹⁸ Sie gilt als erste größere Ausstellung, die das Neue Design in der Bundesrepublik gebündelt und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht hat. Beispielsweise bemerkte die Gruppe KUNSTFLUG rückblickend:

„Die Galerie *möbel perdu* in Hamburg und die gleichnamige Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, haben sicher das historische Verdienst, der Kulminationspunkt der Bewegung *Neues Deutsches Design* in dieser Frühzeit gewesen zu sein. In Hamburg brach sich mit neuen Entwürfen ein

⁷¹⁵ Ebenda.

⁷¹⁶ Artikel über die Hamburger Neon-Galerie wurden besonders in den damals aufkommenden „Lifestyle-Zeitschriften“ wie *Szene*, *Cult* oder *Wiener*, aber auch im *Manager Magazin* veröffentlicht.

⁷¹⁷ Diese Ausstellung wurde von Bepi Maggiori und Marco Zanuso Jr. 1982 anlässlich der Mailänder Möbelmesse initiiert. Im Oktober war dieselbe Ausstellung unter dem Titel „For Sale? – A Presentation of new Design on the Border“ in der als „Kulturzentrum“ umgewidmeten Raststätte „Rastlos“ in der Nähe von Wien zu sehen. An diesen Ausstellungen beteiligten sich neben LUX NEONLICHT u.a. BELLEFAST, Wolfgang Sattler, Jasper Morrison, Thomas Wendtland, ONE OFF (Ron Arad), RAUMPUNKT, Philippe Starck, STUDIO ALCHIMIA, WOHNFREIHEIT, Marco Zanuso Jr. und Bepi Maggiori und ZAK-ARK (Massimo Iosa Ghini); vgl. Maggiori, Bepi / Zanuso, Marco jr. (Hrsg.): *Rastlos. Design for Sale? (Kat.)*, Burgenland/Wien 1982.

⁷¹⁸ Vgl. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (1982). – An der Organisation war zudem das Studio Thomas Wendtland beteiligt.

Kulturverständnis Bahn, das in dieser Weise zum Teil in der Architektur und in der Kunst selbstverständlich war; im Design der Bundesrepublik aber nicht.“⁷¹⁹

Die Namensgebung verbalisierte den provokanten Anspruch der jungen Designer und Ausstellungsmacher. „Möbel perdu“ kann in etwa mit „nicht mehr zu rettenden Möbeln“ übersetzt werden, wobei die Kombination deutscher und französischer Begriffe auf ein regelloses und unkonventionelles Selbstverständnis verweist, das mehrdeutige Inhalte verschlüsselt und dem Leser Rätsel aufgeben will. Darüber hinaus spielte der Untertitel zur Ausstellung auf das bekannte Wohnmagazin *Schöner Wohnen* an, das es sich seit 1960 zur Aufgabe macht, aktuelle Wohntrends vorzustellen und eine ästhetische Schulung der Leser erreichen will. Kurz vor der Ausstellung war zudem das „Schöner-Wohnen-Buch“ unter dem Titel „Möbel, die Geschichte machen“ erschienen, das Klassiker des Möbel-Design vorstellte,⁷²⁰ so daß der Komparativ „Schöneres Wohnen“ diese Vorstellungen von einem „klassischen“ und etablierten Design weit hinter sich läßt und als eine ironisch-überhebliche Kritik interpretiert werden kann. In diesem Sinne bemerkte auch Ursula Bunte im *Tagesspiegel*, die Ausstellung „der neuen schrägen Möbelbranche“ wende sich bewußt gegen den „Schöner-Wohnen-Geschmack“ und das „Ideal einer zufriedenen Gemütlichkeit und das mittlerweile schon betagte Ideal der guten Form.“⁷²¹

In der Ausstellung waren 39 Designer und Designer-Gruppen aus fünf europäischen Ländern vertreten, jedoch stammte die überwiegende Mehrheit der Exponate von bundesdeutschen Designern. Damit wollte diese Ausstellung vor allem zeigen, daß neue Tendenzen im Design nicht nur aus Italien kämen, sondern auch in anderen europäischen Ländern und insbesondere in der Bundesrepublik entwickelt würden. Ausgestellt waren Möbelobjekte von freischaffenden Künstlern, Architekten sowie von Kunsthandwerkern, Filmemachern, Designern und Designer-Gruppen.⁷²² Sie wurden durch kurze, subjektiv geprägte Texte der Designer oder Künstler ergänzt.

Den Anspruch der Ausstellung formulierte Schneider-Esleben in einer Art Vorwort „als kontinuierlicher Aufbruch zum Neuen Design“. Mit dieser Absichtserklärung wollte sie keine neue Einheitlichkeit, sondern das Formulieren von Widersprüchlichkeiten verbunden wissen, und wie schon bei der LUX NEONGALERIE hob sie die Kombination unterschiedlicher Materialien als Charakteristikum des Neuen Design hervor:

„Materialien werden skrupellos kombiniert: Beton und Neon, Plastik und Holz, Plexi und Fliegendraht, Rohmetall und Glas, Plüsch und Marmor, Gummi und Lochblech. Billigmaterialien werden verwendet wie Presspanholz, teils veredelt mit Autolack oder Zierlaminaten.“

Auch das „Re-Design“ des Vorhandenen wurde berücksichtigt. Dabei stand jedoch nicht allein die Wiederverwertung des Materials im Vordergrund, sondern der Einsatz von gebrauchten Gegenständen mitsamt ihrem Erinnerungskontext:

„Alltägliche Gegenstände werden ihrer Nutzung enthoben und in andere Sinnzusammenhänge und Umgebungen gebracht: Fahrradständer und Lenker werden zu Tischbeinen, Heizungsverkleidung wird zum Lampenschirm, Straßenverkehrspfosten zu Lichtsäulen, Neon erscheint im Wohnzimmer. Selbst Sperr-

⁷¹⁹ Bartels / Fischer / Hullmann (1993), S. 16.

⁷²⁰ Die Zeitschrift *Schöner Wohnen* erscheint seit 1960 in Hamburg mit dem Untertitel *Journal für Haus, Wohnung, Garten und Gastlichkeit*. Zum „Schöner-Wohnen-Buch“, das 1981 erstmals erschienen ist und bis 1998 bereits seine 19. Auflage erreicht hat, vgl. Sembach, Klaus-Jürgen: *Moderne Klassiker. Möbel, die Geschichte machen* (Schöner-Wohnen-Buch). Hamburg 1981.

⁷²¹ Bunte, Ursula: Auf dem Blechsofa. Eine Ausstellung des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe. In: *Der Tagesspiegel* (Berlin), 30.01.1983, Nr. 11 328, S. 4.

⁷²² Hervorzuheben ist die Beteiligung freischaffender Künstler wie Katharina Fritsch (damals noch Studentin) und Wolfgang Flatz, die zusammen mit den deutschen Designer-Gruppen ihre Objekte ausstellten.

müll wird re-designed: eine Autoheckglasscheibe wird zur Tischplatte umfunktioniert. Das Banale und 'Häßliche' wird aufgewertet. Statt der 'Gemütlichkeit' in Braun und Beige harte Farbkontraste [...]. Statt 'in Rustikal' mit Rupfen- und Rauhfaser tapete, Plastik statt Jute, glatte Oberflächen, Eleganz und klinische Kühle.⁷²³

Dieses Konzept spielte bewußt mit Erinnerungen, es wollte keine Normen mehr anerkennen und provozieren. Dabei war nicht nur der Affront gegen funktionalistisches Design intendiert, sondern ein Bruch mit allen vorhandenen Gestaltungsvorstellungen. Selbst die „Jute-Ästhetik“ der siebziger Jahre wurde abgelehnt, obwohl sich MÖBEL PERDU explizit auf das „Re-Design“ von Sperrmüll bezog. Dieser widersprüchlichen Haltung entsprechend stand die Ausstellung unter dem ebenso ambivalenten wie beliebigen Motto „erlaubt ist, was gefällt oder auch nicht gefällt“.⁷²⁴

Die Ausstellung erregte großes Aufsehen, von der eine reichhaltige überregionale Presseresonanz zeugt. Rainer Krause besprach sie beispielsweise ausführlich im *Spiegel*. Er bewertet das

„gemeinsame Vorhaben [als] gelungen, dem erstarrten Design-Purismus mit Phantasie zu begegnen [und] dem 'guten Geschmack' eine mitunter ruchlose Häßlichkeit oder gar Sperrmüll-Mentalität gegenüberzusetzen.“⁷²⁵

Paula Almqvist beschrieb ihren Eindruck von der Ausstellung im *Stern* kritischer:

„Muster-Mischmasch in Ostereierfarben, Mobiliar mit Dackelbeinen, bizarre Lampenhäse – nein danke. Sowas hatten nur Banausen. Und jetzt jubeln die Jungen Wilden der Design-Szene den Trendies alles unter, was jeder Schöner-Wohnen-Leser gestern noch abscheulich fand. Grell statt Grau heißt die Devise, und ein entfesselter Formenwucher macht sich breit.“⁷²⁶

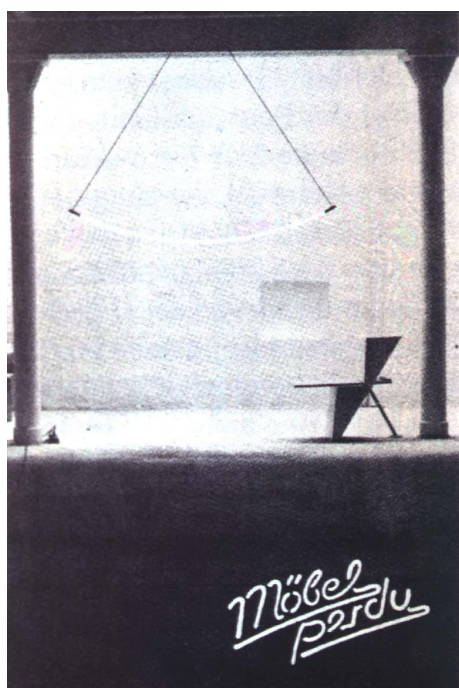


Abbildung 121: Einladungskarte zur Eröffnung der Galerie MÖBEL PERDU, 1983

Motiviert durch die große Resonanz der Museumsausstellung, gründeten Schneider-Esleben und Feith zusammen mit der griechischen Architektin Rouli Lecatsa 1983 MÖBEL PERDU als „Atelier, Werkstatt + Galerie für Architektur, Design + Kunst.“ Hier sollten die Kontakte zur internationalen Design-Avantgarde gepflegt und weiter intensiviert werden. Wie stark die Arbeit der LUX NEONGALERIE in der Anfangszeit von MÖBEL PERDU noch Auswirkungen zeigte, verdeutlicht die erste Einladungskarte, auf der das kalte Neonlicht des „Neonbogens“ den kargen Raum sowie Andrea Branzis Objekt „Selz“, das in der Museumsausstellung zu sehen gewesen war, dominierte (Abb. 121). Auch war die Vorankündigung zur Galerieneröffnung noch auf dem Briefpapier von „LUX Architektur + Ambiente“ getippt:

„Wir sind eine Gruppe von Architekten und Designern, die in übergreifenden Bereichen arbeiten, vom Möbelbau, Neonlichtobjekten, über Architektur, Einrichtung, Ausstattung von Restaurants, Kneipen, Läden, Discos,

⁷²³ Schneider-Esleben, Claudia: Möbel perdu – Schöneres Wohnen. In: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (1982), S. 1.

⁷²⁴ Ebenda.

⁷²⁵ Krause, Rainer: Design: Möbel perdu. In: Der Spiegel (Hamburg), 1982, Nr. 51, S. 155.

⁷²⁶ Almqvist, Möbel außer Rand und Band. In: Der Stern (Hamburg), 1983, Nr. 49, S. 52.

Kinos, Bars,
Schaufensterdekoration, Messestände, Bühnenbild, Filmarchitektur bishin zur Fotografie und zu
Schmuck. Wir verwenden Materialien wie Neon, Beton, Marmor, Plexi, Holz, Celluloid, Tortulit, Lamine,
Stahl, Gummi, Blech,... Die Übergänge von Architektur und Design verschmelzen ineinander in einem
Gestus: ein Möbel kann Architektur sein, Architektur kann ein Möbel sein.⁷²⁷

Eröffnet wurde die Galerie im März 1983 in einer 200 Quadratmeter großen Fabriketage im Hamburger
Schanzenviertel, wobei je Eindrittel als Atelier, Werkstatt und Galerie genutzt wurde.⁷²⁸ MÖBEL
PERDU verstand sich als Produzenten-Galerie, denn neben den Ausstellungsaktivitäten entwarf die
Gruppe weiterhin eigene Objekte, die sie produzierte und, ergänzt durch einige Objekte anderer
Designer, als „Möbel-perdu-Kollektion“ vertrieb.⁷²⁹ Zur Konzeption der Galerie hieß es im
Ankündigungstext:

„Unsere Idee der Ausstellung `Möbel perdu – Schöneres Wohnen´ [...] soll nach Ausstellungsende Mitte
Januar 1983 in Hamburg 6, in der Fettstr. 7a in einer Fabriketage weitergeführt werden. Wir wollen dort
eine Mischform von Galerie, Atelier und Werkstatt einrichten, um in- und ausländische Architekten,
Designer und Künstler mit ihren Arbeiten in Hamburg vorzustellen, sowie auch eigene Entwürfe und
Prototypen aus dem Designbereich zu realisieren. Hier wird provokatives, lustbetontes und ungenormtes
Design gezeigt, teils als Übernahme aus der Ausstellung, teils neuerworbene Objekte.“⁷³⁰

Diese Ankündigung verdeutlicht die Intentionen von MÖBEL PERDU: Hatten die beiden Designer die
Galerie LUX NEONLICHT mehr als Ausstellungsraum ihrer eigenen Objekte verstanden, wollte man
jetzt ein größeres Projekt in Angriff nehmen. Zwar wurden in der Werkstatt auch weiterhin die eigenen
Ideen umgesetzt und Aufträge ausgeführt. So entwarf, produzierte und vertrieb die Designer-Gruppe
parallel zur Galerienarbeit weiterhin experimentelle Möbel und Schmuck, beschäftigte sich aber auch
mit Schaufensterdekorationen und Bühnenbildern. Darüber hinaus verstand sich die Galerie als
Anlaufstelle für andere Designer mit ähnlichen Intentionen. Hier sollten die Prototypen der veränderten
Designauffassung gebündelt präsentiert werden, um wie bei der großen Museumsausstellung einen
Einblick in die aktuelle Designentwicklung zu geben. Dementsprechend beschrieb Borngräber die
Galerie in der Fettstraße als ersten und größten Schauraum für das „Neue deutsche Design“.⁷³¹

Der Galerie MÖBEL PERDU ging es dabei nicht um eine isolierte Präsentation von Design-Objekten,
vielmehr machten es sich die Galeristen zur Aufgabe, gattungsübergreifende Ausstellungen zu

⁷²⁷ Lecatsa, Rouli / Feith, Michel / Schneider-Esleben, Claudia: „Möbel perdu“, Fettstr. 7 a, 2 Hamburg 6, ab Mitte Januar 1983 !!!
In: Pohl, Wolfgang: oh. Aus Hamburg. Werkstatt für experimentelle Phantasie. Hamburg 1983, o. Pg.

⁷²⁸ Daneben verfügte MÖBEL PERDU über riesige Materiallager im Hof und Keller.

⁷²⁹ MÖBEL PERDU finanzierte sich zu 60 Prozent über Auftragsarbeiten, zu circa 20 Prozent über den Galerienverkauf. Die
Entwürfe wurden, sofern nicht als Unikate verkauft, in Kleinserien gefertigt. Die größte Auflage erreichte der „Neon-Bogen“, der
in einer Auflage von 200 Exemplaren produziert wurde. Arbeiten, die die eigene Fertigungskapazität überstiegen, wurden an
Fremdfirmen weitergegeben. – MÖBEL PERDU erweiterte die „Möbel-perdu-Kollektion in den folgenden Jahren kontinuierlich
und präsentierte sich und die Designer der Galerie auf Möbelmessen: 1984 hatte MÖBEL PERDU zusammen mit Tobias Grau
einen Stand auf der Kölner Möbelmesse, allerdings ohne kommerziellen Erfolg (Gespräch der Autorin mit Claudia Schneider-
Esleben am 16.03.1999 im Anhang). Erst wieder in den neunziger Jahren forcierte MÖBEL PERDU (Schneider-Esleben) die
Messepräsenz und vertrat 12 Hamburger Designer im Rahmen der Kölner „Passagen“ unter dem Motto „Möbel perdu in Köln –
Können Möbel unmoralisch sein?“. Im darauffolgenden Jahr stellte MÖBEL PERDU 20 Hamburger Designer auf den Messen in
Köln und Mailand unter dem Motto „Barock, barbar, bohème – Kunsthandwerk der ‘90er“ vor, 1992 und ‘93 zeigte MÖBEL
PERDU 20 verschiedene junge Designer im „Avantgarde Design Center“ (1992: „Möbel perdu in Köln – Hamburger
Hafenrundfahrt“; 1993: „Möbel perdu in Köln – 1983-1993 mit Hamburger Möbel Designern“); vgl. Schneider-Esleben, Claudia:
auf + während der Messen / zu DesignEvents mit eigenen Messeständen [Computerausdruck], 1999, o.Pg.; dies: Möbel perdu
Galerie und Atelier präsentiert eigene Kollektionen und andere Designer. (Kat.) [Hamburg] 1992.

⁷³⁰ Lecatsa / Feith / Schneider-Esleben. In: Pohl (1983), o. Pg.

⁷³¹ Borngräber, Christian: Wohnzimmer-Revolution. Unsere jungen wilden Möbelmacher erklären die klassische Moderne zum
Sperrmüll. In: LUI (München), 1985, H. 12, S. 44.

organisieren, bei denen Kunst, Architektur und Design ineinander übergehen, um eine neue Einheit zwischen Kunst und Handwerk zu demonstrieren. Ebenso wie die Gruppe in übergreifenden Bereichen arbeitete, indem sie Möbel sowie Neonobjekte oder Schmuck anfertigte, aber auch ganze Rauminstallationen inszenierte, sollte die Produzenten-Galerie ein „Gesamtkunstwerk“ darstellen. Diesem Konzept entsprechend konzipierte MÖBEL PERDU die Vernissagen als „Kultur-Cross“ oder als „integrative Gesamtschau“, als multimediale Veranstaltungen mit Performances, Konzerten oder Videovorführungen. Dazu berichtete Schneider-Esleben rückblickend:

„Wir haben ja immer eine `Gesamtinszenierung` veranstaltet. Da waren Bilder dabei, Schmuck, es wurden Videos oder Filme gezeigt, Performances oder Konzerte veranstaltet. Für diese Events, zu denen oft über 300 Leute kamen, haben wir dann auch Eintritt verlangt. Das wurde oft kritisiert, aber teilweise haben wir ja Leute extra einfliegen lassen aus Berlin. Zum Beispiel ist DJ `Westbam` 1985 bereits bei uns aufgetreten. Er ist der berühmteste DJ und Mitinitiator der `Love-Parade`. Man muß sich vorstellen, das war Mitte der achtziger Jahre, da kannte den noch kein Mensch! Oder `Pyrolator`, Mitinitiator von `der Plan` aus Düsseldorf, hat bei uns gespielt, oder `Frigo France` mit Mike Hantz aus Lyon. Zur Ausstellung `Kreative Heimroboter – Haustiere von morgen` hatten wir einen Tänzer verpflichtet, der ein `Roboter-Ballett` zu Steel-Drum-Musik vorgeführt hat. Also, wir hatten uns stets viel einfallen lassen. Das war immer ein kleines Gesamtkunstwerk, das wir da inszeniert haben. Auch um die Parallelitäten in den anderen Alltagsbereichen aufzuzeigen, denn alles beeinflusst sich ja gegenseitig, d.h. `Design` haben wir nie isoliert gesehen. Wir waren ja auch keine `klassischen` Designer. Wir kamen aus der Architektur und haben alles mit etwas weiterem Abstand gesehen.“⁷³²

In einem halbjährigen Turnus zeigten die Galeristen Arbeiten junger in- und ausländischer Designer, wobei die Titel der Ausstellungen meist einem übergeordneten Thema folgten und mit Sprache und Assoziationen spielten.

Die erste Ausstellung präsentierte MÖBEL PERDU vom 25.03. bis 25.06.1983 zum Thema „English Memphis – Low Tech, fast Furniture“, wobei der Titel einen humoristischen „Memphis-Verschnitt“ meinte, der sich gegen die Kommerzialisierung des Neuen Design richtete, wie es für MÖBEL PERDU



Abbildung 122: Blick in die Ausstellung „English Memphis – Low Tech, fast Furniture“, Galerie MÖBEL PERDU, 1983

die italienische MEMPHIS-Gruppe verkörperte. Darüber hinaus spielte der Untertitel auf die Entwurfsmethode der Designer an, „mit wenig Technik auf die Schnelle etwas zusammenzaubern“.⁷³³ Diese Haltung scheint auch für die Präsentation der Objekte Pate gestanden zu haben, und so wirkt die Ausstellung (Abb. 122) im Gegensatz zur reinen Ästhetik der Einladungskarte (Abb. 121) mehr wie ein Möbellager, in dem die Ausstellungsexponate abgestellt wurden.

Für diese erste Ausstellung wurden die Objekte aus der großen Museumsausstellung zum Teil übernommen und durch neu erworbene Arbeiten weniger bekannter englischer Designer ergänzt. So wurden

⁷³² Gespräch der Autorin mit Claudia Schneider-Esleben am 16.03.1999 im Anhang. – Einen sehr authentischen Eindruck der damaligen „Events“ vermitteln Video-Mitschnitte der Vernissagen, die sich in Besitz von Claudia Schneider-Esleben befinden.

⁷³³ Gespräch der Autorin mit Claudia Schneider-Esleben am 16.03.1999 im Anhang.

Objekte von Raef Baldwin und Geoffry Parkhouse neben Arbeiten von Sebastian Wakefield oder der Gruppe KUNSTFLUG, Michael Bauer, Hubertus von Dallwitz und Hadi Theherani sowie Marlies von Soden präsentiert, und selbstverständlich zeigte MÖBEL PERDU auch eigene Arbeiten. Alexander Schmitz beschrieb den Eindruck dieser ersten Ausstellung in der Galerie MÖBEL PERDU wie folgt:

„Da gibt es einen mannshohen Schrank, der aussieht wie aus gewaltigen schwarzen und weißen Lego-Steinen zusammengesetzt; Leuchtstäbe lehnen an der Wand, Uhren mit Korkenzieherzeigern hängen da, bemalte Baumstämme mit durchgezogenen Neonstäben stehen herum wie kleine Telegrafmasten, Hocker, Stühle radikalsten Designs [passend] zu einem Tisch, dessen Platte wie ein Hochspannungspfeil geformt ist.“⁷³⁴

Im Oktober folgte die zweite Ausstellung zum Thema „Moderne Antiquitäten – Potpourri der Launen“.⁷³⁵ Sie war der Frage gewidmet, „Können Antiquitäten modern sein?“ und provozierte mit der These „Was heute gebaut wird, ist morgen Antiquität“.⁷³⁶ Dementsprechend wollte man sich dem „Zukunftsantiquariat“ widmen, unter dem keineswegs alte Antiquitäten, sondern programmatisch die neuesten Objekte der jungen Designer verstanden wurden:

„Das Zukunftsantiquariat: Skulpturen (Möbel) junger Designer und Künstler, zumeist Unikate, Produkte einer industriellen Ästhetik und Imagination, die Techniken und Materialien unorthodox mischen, alte Formen und Motive zitieren, sind die Antiquitäten von morgen, Repräsentanten eines städtischen Individualismus.“⁷³⁷

Der Anspruch erscheint enorm, die Arbeiten schon kurz nach der Fertigstellung als „Zukunftsantiquariat“ zu bezeichnen. Einerseits sollte damit provoziert werden, andererseits war diese Haltung aber auch einem neuen historischen Bewußtsein geschuldet. Die immer schnellere Archivierung und Musealisierung der Objekte, die MÖBEL PERDU anlässlich der großen Museumsausstellung selbst vorgeführt hatte, war das Thema dieser Ausstellung, mit der die Mechanismen des Kunst- bzw. Designmarkts reflektiert wurden, der unabhängig von Kategorien wie Hoch- oder Niedrigkultur immer schneller auf aktuelle Entwicklungen reagierte:

„Ein Picasso, ein junger Wilder, aber auch ein Nierentisch und ein englischer Sekretär konkurrieren auf dem Kunstmarkt als Prestige-Accessoires für feinere Salons. Aber auch im Sperrmüll, auf dem Flohmarkt, beim Trödler, im Waschsalon, im Hutladen, sogar im Kaufhof befinden sich heute Antiquitäten.“⁷³⁸

Entsprechend ist der Ausstellungstitel als programmatisches Statement zu verstehen. Die Exponate wurden zwar als „Potpourri der Launen“ beschrieben, jedoch nicht gerade bescheiden als so zutreffend erachtet, daß ihnen zukünftig ebenso wie anderen Kunst- oder Designgegenständen ein großer Fetisch- und damit auch Marktwert zugesprochen werde, und in der Tat werden viele Objekte des damaligen „Zukunftsantiquariats“ heute als Inkunabeln dieser Zeit behandelt.⁷³⁹

⁷³⁴ Schmitz, Andreas: Sitzen = Sitzen? In einer Hamburger Galerie sind „Möbel perdu“ In: Westermanns Monatshefte (Braunschweig), 1983, Nr. 8, S. 68.

⁷³⁵ Die Ausstellung wurde vom 15.10.1983 bis 15.04.1984 gezeigt.

⁷³⁶ Lecatsa, Rouli / Schneider-Esleben, Claudia: Moderne Antiquitäten. [Presseerklärung zur Ausstellung „Moderne Antiquitäten“ in der Galerie Möbel perdu]. In: Borngräber (1985/86), S. 90.

⁷³⁷ Ebenda, S. 90-91.

⁷³⁸ Ebenda, S. 90.

⁷³⁹ Verwiesen sei hier stellvertretend auf die Publikation „bewußt, einfach“ [vgl. Albus / Bach / Wall (1998)]. Diese und ähnliche Ausstellungen tragen bis heute stark zur medialen Präsenz der Objekte des „Neuen deutschen Design“ bei.

Danach stand bei der Ausstellung „Aktive Möbel – Brot und Spiele“⁷⁴⁰ die Frage im Vordergrund: „Können Möbel aktiv sein?“, die mit „bizarren Möbelkreationen“ bejaht wurde (Abb. 123). Diese Ausstellung habe, so Schneider-Esleben, der Feststellung Ausdruck verliehen, daß viele Möbel eine eigene Persönlichkeit besitzen, sich Subjekt- und Objektrollen verändert hätten.⁷⁴¹ Darüber hinaus wurde ein Nichtmehrfestlegen der Funktion demonstriert:

„Ein Stuhl sieht aus wie ein Tisch, ein Bett wie ein Geflecht aus Armierungseisen, eine Kleiderablage wie ein Minotaurus, allerdings aus braunen Kuhfell und Holz, als Hörner bewegliche Eisenrohrschläuche mit Glühbirnen versehen. Der Titel: `Nicht hinwerfen, sondern ablegen´ (Bellefast).“⁷⁴²

So waren neben dem erwähnten Möbel von BELLEFAST (vgl. Abb. 60) „aktive“ Möbel ausgestellt, die sich mechanisch oder digital gesteuert selbst bewegten und in Interaktion mit dem Benutzer traten.⁷⁴³ Darüber

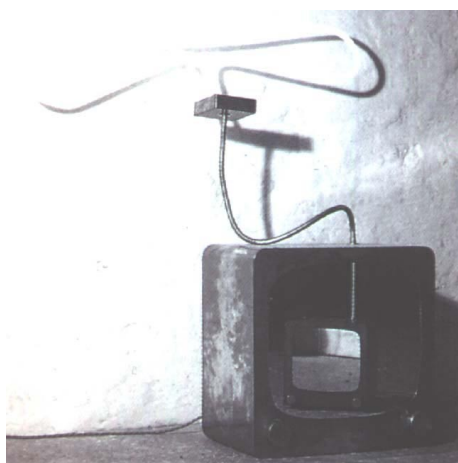


Abbildung 124: MÖBEL PERDU (Rouli Lecatsa): „Kupfer-Fernseher mediengeil“, 1984

hinaus war ein „Einkaufswagen-Objekt“ von Florian Borkenhagen zu sehen, der ähnlich wie STILETTOs „Consumer’s Rest“ einen Chefsessel auf Rollen angefertigt hatte, der für die Mobilität des Unternehmens sorgen sollte. Wolfgang Flür zeigte Neonobjekte, die aus einem alten Staubsaugern und Neonröhren zusammengesetzt waren. Selbstverständlich stellte MÖBEL PERDU aber auch eigene Arbeiten aus, so Lecatsas „Fernsehspiegel mit Leuchtantenne“ (Abb. 124), der bewußt machen sollte, „daß man sich selber auch entdecken kann, wenn man in die Röhre glotzt.“ Darüber hinaus formte Feith ein „Brückenregal“ aus zwei Pfeilern, auf denen ein „Cremona-Träger“ aufliegt, eine „Pianobank“ mit Beistelltischchen als Klaviertastatur war als

originelle Karikatur des Musikmöbels für feinere Salons gemeint.⁷⁴⁴ Gleichzeitig sollten die „aktiven Möbel“ die Grenzen zwischen Kunst und Design aufheben. Schließlich seien die bizarren Möbelkreationen, so Albus,

„`Zwitzer´ zwischen Kunst- und Gebrauchsgegenstand: Kunstwerke, die man gebrauchen kann, Gebrauchsgegenstände, die ihre ursprüngliche Funktion durch deren Form parodieren.“⁷⁴⁵

Ebenfalls von Bedeutung war ein weiterer Aspekt, auf den Albus an anderer Stelle hinwies mit seiner Beobachtung, daß in Auseinandersetzung mit bundesdeutscher Stadtlandschaft ein „beinahe eigener



Abbildung 123: MÖBEL PERDU: Einladungskarte zur Ausstellung „Aktive Möbel – Brot und Spiele“, 1984

⁷⁴⁰ Die Ausstellung fand vom 11.05. bis 11.11.1984 statt.

⁷⁴¹ Gespräch der Autorin mit Claudia Schneider-Esleben am 16.03.1999 im Anhang.

⁷⁴² Lecatsa, Rouli: Aktive Möbel – Brot und Spiele. [Presseerklärung zur Ausstellung in der Galerie MÖBEL PERDU „Aktive Möbel – Brot und Spiele“] In: Borngräber (1985/86), S. 91.

⁷⁴³ Gespräch der Autorin mit Claudia Schneider-Esleben am 16.03.1999 im Anhang.

⁷⁴⁴ Zur Ausstellungsbeschreibung und den hier angeführten Zitaten vgl. Lecatsa, Rouli: Aktive Möbel – Brot und Spiele. In: Borngräber (1985/86), S. 92.

⁷⁴⁵ Ebenda.

deutscher Stil“ entstanden sei, der schnörkellos und ungeschönt die bundesdeutsche Realität widerspiegelt.⁷⁴⁶ In diesem Sinne führte Lecatsa anlässlich der Ausstellung die postindustrielle Großstadt als Schockerlebnis vor, das die neue Formensprache mit collageartigen Elementen und ironischen Anspielungen geradezu erzwingt, um als Gestalter zu einer eigenen Identität gelangen zu können. Die Stadt als Ort permanenter Collage, in der sich Geschichtlichkeit in Bauten und Stilen vergegenwärtigt, verstand sie als Sammelsurium unterschiedlicher Sprachen. Diese „permanente Collage“ finde ihren Niederschlag im Design:

„Erlebter Stadtraum und städtischer Alltag werden zu einer Formen- und Materialcollage in diesem Design verarbeitet, ästhetisiert. Hier entdeckt man die Welt des `modernen Flaneurs`. Er ist kein Müßiggänger wie einst, sondern gestreßt und überfordert durch die Komplexität und Vielfalt verschiedenster Reize. [...] Seine Wahrnehmung erfolgt zwangsläufig in Brüchen. Sie hat eher die Form einer Montage als die eines einheitlichen Bildes. Das Erfahrbare ist nur im Sinne eines Schockerlebnisses auf dem Hintergrund einer montierten Realität zugelassen.“⁷⁴⁷

Die Ausstellung „La Belle et la Bête – postbanal doch funktional“, die im Dezember 1984 eröffnet wurde, dominierten die Design-Objekte des HdK-Projektes „Kaufhaus des Ostens“, denen die Ausstellungsmacher Exponate der italienischen Design-Avantgarde, etwa Objekte von Matteo Thun und eine Porzellanserie von MEMPHIS, gegenüberstellten. Daneben zeigten die Galeristen aber auch eigene, zum Teil ältere Arbeiten.⁷⁴⁸ Vordergründig verstand sich die Ausstellung „als Beitrag zur aktuellen Frage postindustrieller Designtheoretiker: `Sind die neuen Möbel Kunst oder Gebrauchsobjekt?`“.⁷⁴⁹ Dazu gab Lecatsa zu bedenken:

„C'est la Belle ET la Bête ... postbanal doch funktional. Es ist Kunst und Gebrauchsgegenstand, Seide und Plastik, Fetisch und Sperrmüll, Salon und Straße, Häßlich und Schön [...] Charakteristisch ist der Bruch mit dem NUR-Funktionalen, die Wiederentdeckung des Ornaments, der eklektizistische unkonventionelle Umgang mit Materialien und Formen, die Verschmelzung von Zitaten und Fragmenten in einer Kollage aus Stilen, Manieren und Techniken, der Bruch zwischen Pragmatismus und Phantasie ... kurz: das Bedürfnis nach einer Identifikation mit dem alltäglichen Geschehen, mit dem Zeitgeist.“⁷⁵⁰

Eigentlich ging es aber um eine Abgrenzung gegenüber der italienischen Design-Avantgarde. Die ausgestellten Exponate sollten die beiden Pole „Belle“ und „Bête“, „Häßlich“ und „Schön“, verdeutlichen.⁷⁵¹ Damit stellten die Galeristen das HdK-Projekt als extremsten Pol im gesamten deutschen Design in deutlichen Kontrast und in Konkurrenz zu den Objekten der italienischen Avantgarde:

⁷⁴⁶ Vgl. Albus, Volker: Meine Heimat. Zwischen High-Tech und Handwerk: Vorbilder und Formen des deutschen Avantgarde-Design. In: form (Frankfurt a.M.), Nr. 154/155, 1996, S. 53.

⁷⁴⁷ Lecatsa: Aktive Möbel – Brot und Spiele. In: Borngräber (1985/86), S. 92.

⁷⁴⁸ Schneider-Esleben zeigte ihre „Spanische Wand mit Lanzen“, Lecatsa stellte ihren „Kronleuchter“ aus lackiertem Stahlrohr mit Halogenleuchten sowie den „Fernseher“ aus. Feith präsentierte seinen Tisch „Familie Feuerstein“, den ferngesteuerten „rasenden Servierwagen“, eine Messingkarosserie mit integriertem ferngesteuertem Roboter sowie das Leuchtobjekt „La Bête“, einen Dinosaurierkörper, dessen Kopf eine Glühlampe ersetzt.

⁷⁴⁹ Lecatsa, Rouli: La Belle et la Bête – postbanal doch funktional. [Presseerklärung zur Ausstellung in der Galerie MÖBEL PERDU „La Belle et la Bête – postbanal doch funktional“, die vom 08.12.1984 bis 08.05.1985 zu sehen war]. In: Borngräber (1985/86), S. 93.

⁷⁵⁰ Ebenda.

⁷⁵¹ Das Kurzprojekt selbst scheint aber eher eine ambivalente Haltung gegenüber der italienischen Design-Avantgarde eingenommen zu haben. Brandolinis Appell im Katalog, den er mit „An die jungen Designer“ überschrieb, reagierte auf entsprechende Texte von Sottsass und Mendini, die dieselben Anreden in Vorworten zu Ausstellungskatalogen favorisierten.

„Die beiden Pole: Matteo Thun, Mailand – Kaufhaus des Ostens, Berlin. Die Porzellanserie von Memphis 1982 und *Rara avis et vasi rari* (Anthologie Quartett) von Matteo Thun als Beispiel für exzellentes, exklusives, etabliertes Design für feinere Salons gegenüber dem ‚Kaufhaus des Ostens‘ [...], Sonderangebote, Materialkosten unter 100 DM. [...] Zwischen ‚La Belle‘ und ‚La Bête‘ stehen die Arbeiten von 15 europäischen Designern.“⁷⁵²

Diese Polarisierung war also durchaus beabsichtigt. Die deutschen Beiträge sollten eine „hässliche“ Sperrmüllmentalität demonstrieren, während die italienischen Exponate mehr einer elegant-verspielte Formensprache verdeutlichen. Die Rezeption in den Medien belegt, wie stark derartig kontrastierende Erklärungsmuster aufgenommen wurden. Der *Spiegel* beispielsweise bewertete die Hamburger Ausstellung als „Aufstand der Lehrlinge“.⁷⁵³ Zu vermuten steht, daß antithetische Vergleiche zwischen italienischen und bundesdeutschen Entwicklungen, wie sie Selle, aber auch andere als Erklärungsmodell vorbrachten, nicht zuletzt auf derart polarisierende Veranstaltungen zurückgehen.



Abbildung 125: Blick in die MÖBEL PERDU-Ausstellung „Barockoko – der Hang zum Gesamtkunstgewerbe“, 1985

Die Ausstellung „Barockoko – der Hang zum Gesamtkunstgewerbe“⁷⁵⁴ wollte den „Barock der 80er Jahre“⁷⁵⁵ vorstellen, zeigte aber formenverschlungene Designvarianten, die nur entfernt an „barocke“ Formen denken lassen (Abb. 125). Ausgestellt war unter anderem Lecatsas Deckenleuchter „Kralle“, ein schwarzer Kronleuchter aus unregelmäßig verbogenen Stahlrohren, in die kleine Halogenleuchten integriert sind. Er läßt mehr an eine schwarze Spinne als an einen Barockleuchter denken. Der Londoner Designer John Malcolm Webb steuerte „Dignity No. 1“, einen verschnörkelten Stuhl aus Aluminiumguß bei, während Tom Dixon einen aus Stahlarmierungen zusammengeschweißten Stuhl zur Verfügung stellte, der mit seinen grazil gebogenen Formen mehr an metallene Gartenmöbel der fünfziger Jahre als an „barocke“

Holzmöbel erinnert. Der 18 Kilo schwere „Armleuchter“ von STILETTO bestand aus der Kurbel- und Schwungwelle eines VW-Käfers, die er mit Goldimitat gefaßt hatte. Die Grazer Designerin Erika Thümmel ließ kleine bemalte Holzputti Regale, Strahlenkränze oder einen marmorierten Obelisk tragen. In großen Metallrahmen wurde zudem das Triptychon „Frauensprengung“ des Hamburger Malers Moritz Reichelt gezeigt. Diese opulenten Bilder und Objekte wurden mit „echten“ barocken Stilmöbeln kombiniert, wobei zu fragen bleibt, ob nicht gerade die Kombination der neuen mit den alten „originalen“ Rocaille-Formen letztlich den „barock-rokokohaften“ Eindruck hinterläßt und so erst der Zusammenhang zwischen den zwar üppigen, jedoch formal sehr unterschiedlichen Objekten hergestellt werden kann.

⁷⁵² Lecatsa: *La Belle et la Bête* – postbanal doch funktional. In: Borngräber (1985/86), S. 93.

⁷⁵³ *Aufstand der Lehrlinge*. In: *Der Spiegel* (Hamburg), Nr. 2, 1985, S. 133.

⁷⁵⁴ In der zweiten Hälfte der achtziger Jahre folgten: „Kreative Heimroboter – Haustiere von morgen“ (Dez. 1986), „Ich bin dein Roboter, dein Diener, dein Möbel“ (Mai 1987), „Neue Slowenische Kunst – IRWIN und die ERBAUER“ (Okt. 1987), „Siegfried Michail Syniuga – Möbel“ (April 1988), „Honi soit, qui mal y pense – Neues Mobiliar“ (Nov. 1988), „Inventar / Inventur – 30 Hamburger Designer“ (Sept. 1989), „Weihnachtsmutationen“ (Dez. 1989), „Schüler bauen Möbel – eine neue Generation?“ (Mai 1990), „DDR Design in der BRD – Message aus dem Osten“ (Okt. 1990); vgl. Feith, Michel: *Biografisches. Brief an Christian Borngräber vom 11.04.1990*.

⁷⁵⁵ Schneider-Esleben, Claudia: *Barockoko – Der Hang zum Gesamtkunstgewerbe*. In: Borngräber (1985/86), S. 94.

Die Design-Objekte waren keineswegs naive Stiladaptionen, vielmehr repräsentieren sie eine extreme Abwandlung und Variation zum Thema „Verschnörkelung“.⁷⁵⁶ Die Stilbegriffe „Barock“ und „Rokoko“ verdeutlichen die Intention von MÖBEL PERDU: Nachdem der Funktionalismus scheinbar endgültig mit historischen Formen gebrochen hatte, wollte man nun wieder an historische Formen anknüpfen. Statt einer Adaption oder Variation original barocker Stilformen stellte Schneider-Esleben nun ein hemmungsloses „Wildern“ in der „Stilgeschichte“ als vorbildliche Designmethode vor. Die Hinwendung zum „Neo-Barock“ erklärte sie aus dem reichhaltigen Formenangebot der achtziger Jahre:

„Die pluralistische Vielfalt der Stile ist schon als barocke Erscheinung zu deuten, als zeitgeistliches Ergebnis von Gleichzeitigkeit und Schnellebigkeit durch Reisen, Technologie, Medien, TV, Computer, Kommunikation, Straßen- und Alltagskultur. `Barock` hieß damals auch nichts anderes als verrückt und überladen, `schiefrund` oder `unregelmäßige Perle` auf portugiesisch. Die Zeiten heute sind ruppig und dekadent, eine Reaktion auf die Krise, Arbeitslosigkeit, Atombedrohung, Überdruß und Langeweile.“⁷⁵⁷

Mit diesen Aussagen machte MÖBEL PERDU auf die damals aktuelle Tendenz des Neo-Barock aufmerksam, die Helga Finter als Ausdruck einer Ästhetik des „Unreinen“ charakterisierte. Diese wolle „eine ähnliche Strategie des Heterogenen ins Werk setzen [...], wie die Kunst des Barock.“ Hierbei entstehe der ästhetische Kanon nicht mehr „durch Subtraktion, er ist Addition des Diversen und Ungleichzeitigen.“ Sie betonte, daß der „Mythos der Kunstgeschichte“ und der „Wille zum Gesamtkunstwerk“ entscheidend sei.⁷⁵⁸

In der Tat spielten diese Aspekte bei der „Barockoko-Ausstellung“ in der Hamburger Galerie eine wichtige Rolle. Die Adaption der disziplinenübergreifenden Idee des „Gesamtkunstwerks“, dessen Wurzeln Schneider-Esleben im „Barock“ begründet sah, legte einerseits Wert auf das Kunsthandwerk, mit dem Ziel, dieses herstellungstechnische Tabu neu zu entdecken und aufzuwerten. Der ausdrückliche „Hang zum Gesamtkunstgewerbe“ weist zudem darauf hin, daß sich die Designer ähnlich wie „barocke“ Künstler selbstorganisiert Unikate oder Kleinauflagen erarbeiteten und gegen industrielle Serienproduktion und technischen Funktionalismus die Eigenproduktion und den Eigenvertrieb setzten. Andererseits verdeutlicht die Idee des „Gesamtkunstwerks“ den Versuch, sich gegen „Spezialistentum“ zur Wehr zu setzen durch eine Kultur des „Cross-Over“, in der

„mit behender Leichtigkeit der Maler zum Musiker, der Musiker zum Filmemacher, der Filmemacher zum Poet, der Poet zum Designer, der Designer zum Künstler, der Künstler zum Kaufmann, der Kaufmann zum Handwerker, der Handwerker zum Universalisten“ mutiert.⁷⁵⁹

Auch mit dieser Aussage entsprach Schneider-Esleben der „Theorie des Unreinen“, die auf eine dezidiert subjektive Addition der Formen, aber auch der Genres eine neue und eigenständige Ästhetik aufbauen wollte.

⁷⁵⁶ Hauffe hat darauf hingewiesen, daß die „barocke Stimmung“ weniger durch „rein barocke Formen“ entstanden sei, „sondern durch Überfülle, Schwere, Kerzenlicht und Farbigkeit.“ Die Bezeichnung „barock“ sei demnach eher als Adjektiv denn als Substantiv gemeint gewesen; vgl. Hauffe (1994), S. 62.

⁷⁵⁷ Schneider-Esleben, Claudia: Barockoko – Der Hang zum Gesamtkunstgewerbe. In: Borngräber (1985/86), S. 95.

⁷⁵⁸ Finter, Helga: Neobarock. Zu Postmoderne und Avantgarde in Frankreich. In: Wolkenkratzer Art Journal (Frankfurt a.M.), 3. Jg. 1986, Nr. 1, Febr./März/April, S. 51. – Dabei bezog sie sich auf Guy Scarpettos ästhetisches Manifest „Vom Unreinen“, in dem der Kunstkritiker 1985 Parallelen zwischen zeitgenössischen Kunstwerken und dem Barock gezogen hatte.

⁷⁵⁹ Schneider-Esleben, Claudia: Barockoko – Der Hang zum Gesamtkunstgewerbe. In: Borngräber (1985/86), S. 95.

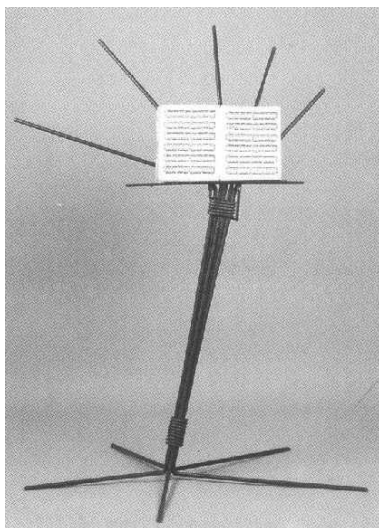
Parallel zur Galerienarbeit nahm MÖBEL PERDU auch wieder eine Museumsausstellung in Angriff. Nach dreijähriger Vorbereitungszeit zeigte das Düsseldorfer Kunstmuseum 1986 die Ausstellung „Gefühlscollagen – Wohnen von Sinnen“, die die drei Designer zusammen mit Volker Albus und Wolfgang Schepers organisiert hatten. Der Titel der Ausstellung sollte programmatischen Charakter besitzen:

„Sachlich und ironisch. Alle Sinne werden angesprochen, bis sie einem vergehen. Nicht nur der Betrachter/Benutzer ist von Sinnen; so gestaltetes Wohnen macht munter, meidet Allgemeinplätzchen, bricht common sense.“⁷⁶⁰

Anders als die „Möbel-perdu-Ausstellung“ im Hamburger Museum, die einen Einblick in die damals neuesten Entwicklungen hatte geben sollen, wollte man nach nur vier Jahren einen repräsentativen Überblick bieten. Für die Schau auf 1200 Quadratmetern wurden 121 Designer, Künstler und Architekten aus neun europäischen Ländern ausgewählt, darunter 60 Deutsche. Die Ausstellung zeigte insgesamt 250 Objekte, ausschließlich Prototypen, Unikate und Kleinserien, zu denen die Designer eigene Statements abgaben. Charakteristisch für diese große Ausstellung war die Provokation der Besucher durch eine bewusst abstoßende „Anti-Ästhetik“. So vermerkte beispielsweise Peter Schmitz zu seinen aus Rundstahl zusammengeschweißten asymmetrischen Notenständer (vgl. Abb. 126):

„Die Bereitschaft, mit sämtlichen Seh- und Gebrauchsgewohnheiten zu brechen, muß kompromißlos, provokant und unabhängig von herrschendem Zeitgeist praktiziert werden. Es ist unabdingbar geworden,

eine neue Ästhetik auch oder vielleicht auch gerade, die des scheinbar Häßlichen, des vordergründig Abstoßenden aufzuzeigen, und es sei um den Preis, daß der Konsument in seiner Wohnlandschaft bestürzt aufschaut und alle Grundwerte ins Wanken geraten sieht. Sollte dies nicht gelingen, so wird es kaum möglich sein, mit der Neutralität und Passivität des herkömmlichen Designs zu brechen.“⁷⁶¹



**Abbildung 126: Peter Schmitz:
„Notenständer“, 1984**

Als Motto, mit dem man sich gegen Herbert Ohls Forderung nach einem meßbaren Design wehren wollte, galt bei dieser Ausstellung „alles ist erlaubt“ und „form follows fantasy“. Dementsprechend wurde die Collage als Methode vorausgesetzt:

„Die Collage im *Cool-Age*: eine Durchdringung diverser Sprachen und Stile, ein Sammelbecken für heterogene Interaktionen und Intentionen, eine Scherbenklinik für Fragmente von gestern und heute, wo Kulturmüll und -perlen verpaart werden.“⁷⁶²

Was als Affront gegen den „Guten Geschmack“ und als Übersichtsshow zum Neuen Design gedacht war, demonstrierte letztlich aber mehr Heterogenität, als den Ausstellungsmachern lieb gewesen sein dürfte. So klangen in der Ausstellung selbst von den beteiligten Designern kritische Töne an.

⁷⁶⁰ Peters, Hans Albers: Museum von Sinnen. Der schönste Platz ist an der Theke. In: Albus / Feith / Lecatsa [u.a.] (1986), S. 9.

⁷⁶¹ Schmitz, Peter [o.T.] in: Ebenda, S. 252.

⁷⁶² Lecatsa, Rouli: Die Permanenz der Collage ... und die Erholung mit allen Stilen STADT – DESIGN – DASEIN. in: Ebenda, S. 15. [Kursiv-Hervorhebung im Original].

Jörg Ratzlaff, der bereits in der Hamburger Museumsausstellung vertreten war, setzte seine Kritik dreidimensional in einem Beitrag „Auf den Hund gekommen“ um (Abb. 127). Sein Objekt, das eine industriell hergestellte Lampe auf einer mit Wurzelholz furnier beklebten und mit Rollen versehenen Multiplexplatte trägt, kommentierte der Designer mit folgendem Statement:

„Der sicherlich einst frische Ansatz zum `Neuen deutschen Design` ist schon lange welk. Heute werden die `Kunstobjekte` von Ausstellung zu Ausstellung geschoben, ohne einen ehrlichen Einfluß auf die industrielle Produktion zu haben. Diese sich abzeichnende, eigenständige Entwicklung in die Sackgasse zurück zu `Arts and Crafts` im Erscheinungsbild des Art-Deco, ist gesellschaftspolitisch heute nur schwer tragbar, da die verbliebenen Freiräume das anlandende Strandgut nicht mehr fassen, geschweige denn verarbeiten können.“⁷⁶³



**Abbildung 127: Jörg Ratzlaff:
„Auf den Hund gekommen“,
1984**

Auch von anderer Seite wurde Kritik laut. Gros, der das Neue Design in Deutschland bislang wohlwollend beobachtet und zum Ausstellungskatalog einen Beitrag beigesteuert hatte,⁷⁶⁴ forderte nun ein „Ende der Schonzeit“. Obwohl er die Kritik am Funktionalismus als angebracht empfand, war er der Meinung, das Neue Design stelle mittlerweile nichts anderes mehr dar als eine „Edel-Kunst-Gewerbewelle“, die mediengerecht aufgearbeitet worden sei. Vor allem gab er zu bedenken, daß eine bloße Antithese zum Funktionalismus noch lange keine echte Alternative darstelle:

„Das kritische Potential des bloß Unpraktischen ist jetzt endgültig ausgereizt. [...] 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 selbstverständlich betrachten – aber gewiß doch in lässigen Toleranzzonen.“⁷⁶⁵

Dem Anti-Funktionalismus des Neuen Design warf er eine Vorliebe für das Unpraktische vor. Die neue Produktsprache versuche lediglich, die der „Guten Form“ in ihr Gegenteil zu verkehren:

„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.“⁷⁶⁶

Gros kritisierte das Neue Design also als eine lediglich oberflächliche anti-funktionalistische Haltung ohne wirklich inhaltliche Innovation. Verfolgt man diese Kritik zurück, kann eine Parallele bei Nehls festgestellt werden. Auch er hatte den praktische Entwurf über eine fundierte gestaltungstheoretische Analyse gestellt. Wie die „Gefühlscollagen-Ausstellung“ hatte er antithetisch argumentiert und eine irrational und emotional geprägte Gestaltung unter dem Motto „Kunst ist Leben“ und „Leben ist Spiel“ gefordert. Zu fragen bleibt also, ob das Neue Design der achtziger Jahre nun dem exzessiv Form gab, was Nehls fast zwanzig Jahre zuvor einer kommenden Generation vorhergesagt hatte: „Sie wird sich

⁷⁶³ Ratzlaff, Jörg [o.T.] in: Ebenda, S. 242.

⁷⁶⁴ Gros, Jochen: Möbel in „Öko-Mode“ In: Ebenda, S. 93-95.

⁷⁶⁵ Gros, Jochen: Ende der Schonzeit. Zur Ausstellung „Gefühlscollagen – Wohnen von Sinnen“ in Düsseldorf. In: bauwelt (Berlin / Frankfurt a.M.), Jg. 77, 1986, Nr. 32, S. 1207.

⁷⁶⁶ Ebenda.

wieder einem `unwürdigen Durst nach Leben´ hingeben. Sie wird wieder aus dem Emotionalen für das Emotionale im Menschen gestalten."⁷⁶⁷

In diesem Sinne stellte Gros fest, die Forderung nach mehr Sinnlichkeit habe zur allerersten Phase des Anti-Funktionalismus gehört. Eine wirkliche Stilalternative könne

„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. [...] 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...“⁷⁶⁸

Die Düsseldorfer „Nabelschau“ erschöpfe sich in reiner Selbstdarstellung und reflektiere keinesfalls soziale Aufgaben im Design. Das Neue Design habe seine Chance verpaßt. Wenn dieses Design auf eine Mischkultur verschiedener sozialer Gruppierungen zusteuern würde, wäre es auch dem Funktionalismus überlegen, der sich als monokulturelle Denkweise an der Gleichartigkeit der Bedürfnisse orientiere. Vor allem durch seine „anti-technische Befangenheit“ könne das Neue Design die sinnvollsten neuen Ziele kaum realisieren, denn: „Wer neues Design sagt, müßte eigentlich auch neue Technik meinen“. Das Neue Design stelle sich nur als revolutionär dar, die neue Technik sei es jedoch schon. Gros warf dem Neuen Design also vor, bereits veraltet zu sein:

„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.“⁷⁶⁹

Auch die KUNSTFLUG-Gruppe, selbst mit mehreren Exponaten an der Ausstellung beteiligt, bewertete die „Gefühlscollagen-Ausstellung“ als „Höhepunkt und Endpunkt dieser Orgie der Unverschämtheiten, der hemmungslosen Schamverletzungen.“ Hier sei eine ganze Generation von allen guten Geistern der 20er Jahre verlassen worden. Die Gruppe bemängelte aber auch, daß sich der Aufstand gegen den herrschenden Funktionalismus im wesentlichen auf der formalen Ebene abgespielt habe. Obwohl dies ein sicherlich notwendiger und in seinen Folgen auch weitreichender Vorgang gewesen sei, hätte der sich gleichzeitig vollziehende technologische Wandel keinen Niederschlag in den ausgestellten Exponaten gefunden:

„Im Grunde bereicherten einige Designer nur das traditionelle Wohnzimmer um weitere Varianten. Ein Rückschritt gegenüber veränderten Wohnformen, die bereits Ende der 60er Jahre gang und gäbe waren. Daß neue Werkstoffe, neue Techniken wie die Elektronik nicht nur die Industrielle Produktion, sondern auch den Dienstleistungsbereich und damit die Rolle des Designers vollkommen verändert hatten und nun im Begriff waren, auch den Wohnbereich zu durchdringen, wurde so gut wie ignoriert.“⁷⁷⁰

Kurz vor der Ausstellungseröffnung löste sich MÖBEL PERDU in ihrer bisherigen Organisationsform auf. Gruppendynamische Schwierigkeiten bewogen Rouli Lecatsa dazu, ihr eigenes „Atelier für Architektur und Design“ zu gründen. Parallel dazu riefen Schneider-Esleben und Feith den „Möbel perdu Verein e.V.“ ins Leben, der auch weiterhin Ausstellungen zum zeitgenössischen Design im Grenzbereich zwischen Architektur, Design und Kunst zeigte. Nach weiteren Ausstellungs-

⁷⁶⁷ Nehls: „Die Heiligen Kühe des Funktionalismus müssen geopfert werden.“ (1968), S. 4.

⁷⁶⁸ Gros (1986), S. 1207.

⁷⁶⁹ Ebenda, S. 1209.

⁷⁷⁰ Bartels / Fischer / Hullmann (1993), S. 17.

aktivitäten⁷⁷¹ trennten sich die beiden Galeristen 1990 endgültig. Schneider-Esleben übernahm den Verein und die Galerie, Feith führte das Atelier weiter.

Festgehalten werden kann, daß sich Architekten als LUX NEONLICHT und später als MÖBEL PERDU zusammenschlossen, um als Designer zu arbeiten. Nach ihren eigenen Entwürfen stellten sie Unikate her, die sie zum Teil als „Möbel-perdu-Kollektion“ in Kleinauflage vertrieben. Dabei war der „Hang zum Gesamtkunstgewerbe“ Programm, mit dem sich die Designer gegen das konventionelle Industrie-Design wandten. Als Galeristen und Ausstellungsmacher gelang es den Designern, den „Zeitgeist“ zu bündeln und damals aktuelle Themen in Form von Objekt-Inszenierungen und thesenhaften Statements auf einen Nenner zu bringen. Sie provozierten die Öffentlichkeit nicht nur mit bizarren Möbelkreationen, die sich gegen die „Gute Form“ und den „Schöner-Wohnen-Geschmack“, aber auch gegen die vermeintlich glatte Ästhetik der italienischen Design-Avantgarde auflehnten, sondern integrierten darüber hinaus die neuesten Entwicklungen in ihrer Galerienarbeit, wobei sie aktuelle Tendenzen wie beispielsweise den „Neo-Barock“ oder das Phänomen der Stilzitation bündelten.

Bereits Ende der siebziger Jahre, also zu einem für die Entwicklung des Neuen Design in Deutschland frühen Zeitpunkt, konfrontierte die Galerie LUX NEONLICHT die Öffentlichkeit mit Objekten, die damals ungebräuchliche Materialien wie Metall, Neon oder Zelluliod kombinierten. Dabei betrieben die Designer eine Art Materialfetischismus in Objektform, bei dem sie widersprüchliche und bis dahin ungebräuchliche Kombinationen ausprobierten und Fundstücke als Zitat und Fragment einsetzten. Dieser Umgang mit Materialien und Formen brachte ästhetische Brüche zum Ausdruck und manifestierte ein „regellooses“ Gestaltungsverständnis. Als MÖBEL PERDU steigerten die Designer ihre Skrupellosen Materialkombinationen zu „Materialvergewaltigungen“, mit denen sie eine neue Ästhetik des „Unreinen“ zum Ausdruck brachten, die bewußt aus einer „billigen“ Sperrmüll-Kultur schöpfte, wobei MÖBEL PERDU die Integration „häßlicher“ Fundstücke als anti-ästhetische Gestaltungsmethode einsetzte: Die Objekte sollten durch eine „schreiende“ Häßlichkeit abstoßen und provozieren. Mit dieser Methode wollte man ein „Re-Design des Vorhandenen“ leisten, da die integrierten Gegenstände als Zeichen und Codes ihrer Zeit verstanden wurden. Dieses „Wildern in der Stilgeschichte“ verarbeitete ausgesuchte Zitate zu einer Collage der Stile, die mehr sein wollte als die bloße Addition unterschiedlicher Formvokabulare, denn als Ausdruck eines historischen Bewußtseins nahmen sie Bezug auf Geschichtlichkeit und interpretierten diese. Gleichzeitig sollte diese „unreine Ästhetik“ vermeintlich „reine“ gestalterische Tabus überwinden und zu einer zukunftsweisenden Ästhetik führen. Damit wollte MÖBEL PERDU provokativ einen „Bruch“ mit der gestalterischen Tradition demonstrieren, die auf Materialgerechtigkeit, Neutralität und Passivität gesetzt hatte. Das Ideal des „Gesamtkunstwerks“, das gattungsspezifische Zuordnungen hinter sich läßt, dominierte. Die Nivellierung ehemaliger Gattungsgrenzen zwischen Kunst, Architektur und Design verdeutlicht eine Kultur des „Cross over“, die auch Handwerker, Musiker oder Filmemacher integrierte. Ausdruck fand dieser Anspruch besonders bei den Ausstellungseröffnungen, die als multimediale Veranstaltungen mit Performances inszeniert wurden. Auch präsentierten sie die ausgestellten Objekte nicht isoliert oder auf einen Sockel gehoben, sondern als Teil des Lebens und Arbeitens in der Galerie in Form einer sich stets wandelnden Rauminstallation.

Bei aller sehr individuell motivierten Auseinandersetzung mit Alltagskultur und industrieller Ästhetik negierten die Designer industrielle Produktionsweisen und provozierten stattdessen mit einer selbst-

⁷⁷¹ U.a. zum Thema „Kreative Heimroboter – Haustiere von morgen“ (1986) oder „Neue Slowenische Kunst“ (1987).

organisierten und auf Unikate und Kleinserie spezialisierten Produktionsweise. Diese Rückwärtsgerichtetheit hin zu einer postmodernen „Arts-and-Crafts-Bewegung“ prägte demnach die Kritik am Neuen Design, die beanstandete, daß es sich auf eine anti-funktionale und anti-technische Haltung stütze und keinen eigenen Produktionsstil entwickelt habe.

7.3. Inspirator und Koordinator: Galerie WEINAND

1985 gründete Herbert Jakob Weinand in der Nähe des Berliner Kurfürstendamms in der Charlottenburger Wielandstraße seine Design-Galerie.⁷⁷² Der ausgebildete Schreiner hatte Innenarchitektur, Möbel- und Produktgestaltung studiert und seit 1982 Leuchten, Teppiche und Möbel auf Anfrage gefertigt. Ausgangspunkt bildeten seine eigenen Ideen, aber auch individuelle Vorlieben der Auftraggeber, und so stand nicht die Serienproduktion, sondern das Einzelprodukt und der Kundenwunsch im Vordergrund. Auch seine Galerie folgte diesem Prinzip. Hier präsentierte der Designer und Galerist in wechselnden Ausstellungen meist eigens angefertigte Unikate, die bei der entsprechenden Nachfrage in Kleinserien gefertigt wurden. Weinand wollte seine Galerie jedoch nicht als „Showroom“ für Designermöbel mißverstanden wissen. Seine Ausstellungskonzeption zeichnete sich ähnlich wie bei MÖBEL PERDU durch thematische Schwerpunkte aus. So nahm sich der Design-Galerist neben Einzelausstellungen auch bis dato wenig beachteter Themen an und beauftragte einzelne Designer und Künstler damit, Entwürfe eigens für die Ausstellungen seiner Galerie umzusetzen.⁷⁷³ Darüber hinaus nahm er aber für sich oder die Designer seiner Galerie auch Aufträge entgegen, die je nach Nachfrage als Unikat oder in Kleinserie produziert wurden. Die GALERIE WEINAND diente also als Vermittlungsinstanz zwischen Designer und Kunden, womit Weinand auf die stetig anwachsende Nachfrage nach avantgardistischen Design-Objekten reagierte, die nur in Kleinserie oder als Einzelanfertigung angeboten wurden. Der Galerist erinnert sich:

„Meine Kunden wollten sich damals individuell darstellen. Keiner, der Geld hatte, wollte Serienware haben. Die waren so eingerichtet wie die Galerie – so schräg und so viel wie möglich.“⁷⁷⁴

Mit diesem Konzept wandte sich Weinand gegen eine funktionale Designauffassung und den Kult um die „Gute Form“. Diesem setzte er Design-Gegenstände entgegen, die „ganz emotional aus dem Bauch heraus gearbeitet sind.“⁷⁷⁵

Wie schon Schulz-Pilath legte Weinand Wert auf eine auffällige und programmatische Fassadengestaltung (Abb. 128). Die Eingangsfront der Galerie stattete er mit Panzerglasscheiben eines Bankinstituts aus, die nach einem Überfall hatten ausgetauscht werden müssen. Sie sind mit Einschußlöchern übersät und legen authentisches Zeugnis der Gewalt ab. „Im Fernsehen gucken sich die Leute ja auch laufend Krimis an“, so kommentierte Weinand lapidar und zugleich provokant.⁷⁷⁶

⁷⁷² Aufgrund einer drastischen Mieterhöhung zog die Galerie WEINAND 1992 an den Oranienplatz 5 in Kreuzberg um. Seit Ende 1999 befindet sich die Galerie in der Friedrichstraße.

⁷⁷³ Borngräber, Christian: Die sieben Säulen des Entwurfs. In: Galerie Herbert Jakob Weinand (1991), S. 8-9.

⁷⁷⁴ Vgl. Gespräch der Autorin mit Herbert Jakob Weinand am 20.03.1999 im Anhang.

⁷⁷⁵ Ebenda.

⁷⁷⁶ Zit. n.: Kreis, Elfi: Dollars zu Lampenschirmen. Edel: Herbert Weinands neue Design-Galerie am Oranienplatz. In: Der Tagesspiegel (Berlin), 07.10.1992, Nr. 14343.

Ähnlich wie in der „Punk-Kultur“ wurden authentische Spuren der Zerstörung als gewaltvolle ästhetische Mittel der Provokation eingesetzt, und so wollte der Galerist auf die Faszination von Gewalt und Grausamkeit hinweisen, aber auch den Schock und den Schrecken vermitteln, von dem die zerschossenen Scheiben künden. Darüber hinaus belegen zahlreiche Presseberichte, welche große Werbewirkung die zerschossene Fassade entfaltete; die Spuren der Zerstörung wurden dabei deutlich als Marken- und Erkennungszeichen der Galerie interpretiert.

Ursprünglich wollte der Galerist ganz bewußt Berliner Designer und Künstler präsentieren, um einer kulturellen Isolierung der Inselstadt entgegenzuarbeiten. Vor allem aber wollte Weinand gestalterische Experimente forcieren:

„Ich habe die Galerie damals in der Wielandstraße mit der Panzerglasfassade mit einem strengen Konzept eröffnet. Es ging um Experimente. Ich habe die Künstler alle selbst ausgesucht unter der Prämisse, daß ich nur Berliner Künstler und Designer ausstellen wollte. Diese wollte ich nach außen präsentieren. Damals gab es ja immer die Vorstellung, man sitzt hier in Berlin in einer Enklave und keiner weiß, was hier passiert.“⁷⁷⁷

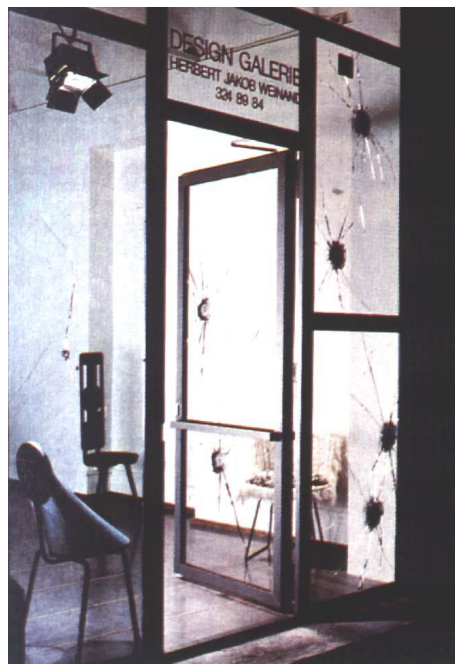


Abbildung 128: Design-Galerie Herbert Jakob Weinand, Berlin: Fassade, 1985

Im September 1985 eröffnete die Galerie mit einer Ausstellung von Künstler-Möbeln unter dem Titel „Brandneue Arbeiten Malerei/Design“. Weinand hatte einzelne Künstler aus dem Umfeld der „Galerie am Moritzplatz“ angeregt, Stuhlklassiker der zwanziger bis sechziger Jahre zu überarbeiten.⁷⁷⁸ Borngräber berichtete: „Zur Eröffnung im September saßen wir auf re-designigten Stühlen der wilden Berliner Maler: von Elvira Bach, Rainer Fetting, Salomé bis Bernd Zimmer.“⁷⁷⁹

Wie schon Block forderte nun also auch Weinand Künstler dazu auf, verschiedene Stühle zu bearbeiten. Weinand ging es dabei vornehmlich darum, „Design“ und „Kunst“ zusammenzubringen, denn er habe zu dieser Ausstellungen keine Vorgaben gemacht, es habe ihn interessiert, wie Künstler die Designgegenstände bearbeiten.⁷⁸⁰

⁷⁷⁷ Vgl. Gespräch der Autorin mit Herbert Jakob Weinand am 20.03.1999 im Anhang.

⁷⁷⁸ Die „Galerie am Moritzplatz“ wurde 1975 von Rainer Fetting und Salomé in der Heinrich-Heine-Straße in Kreuzberg angemietet. Neben Fetting und Salomé beteiligten sich an der Galerie Helmut Middendorf, Berthold Schepers, E.P. Hebeisen, Rolf von Bergmann, Thomas Müller, Anne Jud, Dagmar Niefind und Yoshio Yabara; vgl. Verein der Förderer und Freunde des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt (Hrsg.): Tiefe Blicke. Kunst der achtziger Jahre aus der Bundesrepublik Deutschland, der DDR, Österreich und der Schweiz. (Kat.), Köln 1985, S. 33-34.

⁷⁷⁹ Borngräber (1985), S. 44. – Neben den Genannten hatten auch Thomas Hornemann, Anne Jud, Thomas Lange, Ad Meier, Renée Neuhaus und Salomé Möbel-Klassiker überarbeitet. Daneben waren drei „katholisch-sunnitische“ Stahlrohrmöbel des Düsseldorfer Designer Siegfried M. Syniuga zu sehen.

⁷⁸⁰ Vgl. Gespräch der Autorin mit Herbert Jakob Weinand am 20.03.1999 im Anhang.

Elvira Bach bearbeitete das Stuhl-Modell „3107“, das 1955 von Arne Jacobsen entwickelt und 1969 mit dem Bundespreis „Gute Form“ ausgezeichnet worden war. Auf dem Sitz- und Rückenteil ist eine ihrer mondänen und erotischen Frauen zu sehen. Mit der fleischfarbenen Nacktheit nimmt die Figur Bezug auf die beige Holzlackierung des Stapelstuhles, die lindgrünen Augen finden ihre farbliche Korrespondenz im rechten Schuh und im Stuhlbein (Abb. 129). Rainer Fetting überarbeitete eine Stoffversion des Stuhles. In starken Rottönen taucht auf der Rückseite der Rückenlehne ein eindringliches und aggressives Antlitz aus dem dunkelblauen Stoffgrund auf, dessen grüne Augen den Betrachter eindringlich fixieren (Abb. 130). Bernd Zimmer wählte dagegen einen dampfgebogenen Buchenholzstuhl aus, den er als „Pius Waldner (†) Gedächtnisstuhl“ bezeichnete (Abb. 131). Dieses klassische Stuhlmodell bearbeitete er mit pastos aufgetragener Ölfarbe,



Abbildung 129: Elvira Bach: „o.T.“, 1985



Abbildung 130: Rainer Fetting: „o.T.“, 1985



Abbildung 132: Gabriele L. Gabriel: „This place is haunted“, 1985

so daß die glatte Oberflächenstruktur aufgeraut und reliefartig erscheint. In altmeisterlicher Manier tummeln sich auf der Sitzfläche zwei Wildschweine an einem Bachlauf. Die Schlichtheit der modernen Klassiker diente also einerseits als Maluntergrund für die expressive Malerei der „Neuen Wilden“, andererseits setzten sich die Künstler und Künstlerinnen aber auch mit der Funktionalität dieser Möbel auseinander. Weinand berichtete, einige hätten die Funktionalität dieser Sitzmöbel negiert. Gabriele Gabriel beispielsweise montierte die Rückenlehne des verformten Holzteils des Jacobsen-Stuhls auf das Stahlrohrfußgestell (Abb. 132). Dieses Vertauschen von Sitz- und Rückenteil



Abbildung 131: Bernd Zimmer: „Pius Waldner (†) Gedächtnisstuhl“, 1985

fürte die ergonomischen Aspekte des Schichtholzelements ad absurdum. Die Künstlerin verdrehte diese Aspekte also im wahrsten Sinne des Wortes und thematisierte dieses Prinzip auch sprachlich, indem auf der ehemaligen Sitzfläche, die nun als Rückenlehne fungierte, in einer Schablonenschrift zu lesen ist: „THIS PLACE IS HAUNTED“ [= dieser Stuhl ist verhext].⁷⁸¹

Ein weiteres Beispiel dafür, daß „Funktionalität“ negiert und damit gleichzeitig aber auch thematisiert wurde, stellt Berthold Schepers Stuhl-Objekt dar (Abb. 133). Zwischen Sitzfläche und Rückenlehne spannte der Künstler eine transparente Plastikfolie und machte durch diesen Eingriff

⁷⁸¹ Auch Katja Hajek habe den Stuhl mit einer blauen Welle versehen, habe ihn also quasi „ausfließen“ lassen; vgl. ebenda.



Abbildung 133: Berthold Schepers: „o.T.“, 1985

eine Benutzung unmöglich. Das Objekt thematisiert den Raum, der normalerweise vom Benutzer eingenommen wird, und so verweist die Bespannung des Zwischenraumes auf die Funktion des Stuhles, das „Sitzen“. Die Auseinandersetzung mit der Funktionalität eines Möbels stellte jedoch, wie Borngräbers nachfolgende Bemerkung verdeutlicht, einen Aspekt unter vielen dar, denn die individuelle künstlerische Bearbeitung und die Sammelleidenschaft der Galeriebesucher stand im Vordergrund:

„Uns schien es egal, ob man auf diesen ehemaligen Stühlen noch sitzen wollte oder konnte, war doch die ursprüngliche Gebrauchsfunktion zur reinen Lust des Sehens und des Sammelns transformiert.“⁷⁸²

Anders als Block, der die Ergebnisse seine Kunst-Aktion in einem Möbelhaus ausgestellt hatte, präsentierte Weinand die künstlerischen „Re-Designs“ der klassischen „Designer-Möbel“ in seiner Galerie. Dies stellt ein weiteres Indiz dafür dar, daß die Grenzen zwischen „hoher“ und „niederer“ Kunst gefallen waren. Für den Betrachter ergab sich nicht die Frage nach dem jeweiligen Eigenwert, nach den Unterschieden zwischen „Kunst“ und „Design“, zumal die modernen Möbel-Klassiker selbst mittlerweile einem eigenen auratischen und bisweilen nostalgischen Wert besaßen und auf die Kennerschaft und das Understatement der Besitzer hinwiesen. Die künstlerische Bearbeitung steigerte diese Aspekte weiter.

Die Ausstellungen der nächsten Jahre lassen eine veränderte Konzeption erkennen. Weinand konzentrierte sich immer stärker auf die Präsentation des aktuellen Design,⁷⁸³ wobei er neben Teppichen und Keramik⁷⁸⁴ vor allem Möbel in zahlreichen Varianten präsentierte. Im folgenden werden charakteristische, thematisch orientierte Ausstellungen vorgestellt.

⁷⁸² Borngräber, Christian: Zwischen Kunst und Design: Experimentelle Möbel und Innenräume der 80er Jahre. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hrsg.): *interferenzen. kunst aus westberlin 1960-1990.* (Kat.), Berlin 1991, S. 105.

⁷⁸³ Ausstellungen der Galerie Weinand waren: 1985: „brandneue Arbeiten Malerei/Design“ (16.09.-02.11.), „Raketen, Steine, Schränke“ (10.11.-21.12.); 1986: „Teppiche, Teppiche“ (21.04.-24.05.), „KERAMIK, KERAMIK MÖBEL, MÖBEL“ (31.05.-24.07.), „Damen-Möbel“ (13.09.-13.11.), „Betonmöbel“ (22.11.-29.01.1987); 1987: „WENDTLAND Furniture“ (14.02.-16.04.), „SALEM“ (01.06.-11.07.), „Mosaikinstallation“ (03.10.-12.11.); 1988: „ORIGINAL WILD“ (06.02.-17.03), „TIERMÖBEL – funktionale Skulpturen“ (20.05.-23.07.), „Il segno é mobile“ (17.09.-19.10.), „Claudia Rahayel“ (29.10.-30.11.); 1989: „Skulpturengarten – funktionelle Skulpturen“ (11.03.-14.04.), „KUNSTSTÜCKE“ (15.07.-14.08.), „Design im Foto“ (02.09.-21.09.), „Griff in den Staub“ (29.09.-24.11.); 1990: „Maria Vittoria Rokka, Sizilien“ (09.03.-21.04.), „LUCI DEL SUD / LUCI DEL NORD“ (01.06.-30.06.), „Afrikanische Straße“ (02.11.-08.12.); 1991: „art leggiero“ (13.11.91-30.01.1992); 1993: „blue night“ (18.06.-15.08.); „Memphis extra“ (29.10.); 1994: „Face to space“ (16.04.-15.06.); 1995: „mobile“ (Juni), „Fruchtstand“ (Oktober); 1996: „Ricardo II and his dog“ (17.02.-17.04.); 1997: „sale“ [Ausverkauf des Galeriestandes] (13.06.-28.06.); 1998: „Tötet die Kultur“ (Juli). – Diese Angaben folgen einer Ausstellungsliste, die Herbert Jakob Weinand der Autorin zur Verfügung gestellt hat; vgl. Weinand, Herbert Jakob: *Ausstellungsliste der Galerie Weinand.* [Computerausdruck, Berlin 1999]

⁷⁸⁴ Für die Ausstellung zum Thema „Teppiche“, die 1986 stattfand, fertigten zahlreiche Designer und Künstler Teppiche an. Hier waren Elvira Bach, Claudia Skoda mit einem runden Bodenteppich „Kreuz“, Susanne Wiebe und Herbert Jakob Weinand mit einem flauschigen Rosenteppich vertreten. Auch legte er die Stadtgrundrisse von Mailand und Berlin als Teppich auf den Boden. Christian Borngräber entwarf einen Läufer „rasierten Perser“. – In den folgenden Jahren fanden auch verschiedene Ausstellungen zum Thema „Keramik“ statt. 1986 lud Weinand COCKTAIL, Franz Faust und Hermann Waldenburg ein, um ihre „Keramik-Möbel“ vorzustellen; 1987 folgten „Keramikinstallationen“. Daran beteiligten sich Elvira Bach, COCKTAIL, RKK, Skipper Ward Merrill und Herbert Jakob Weinand; vgl. ebenda.

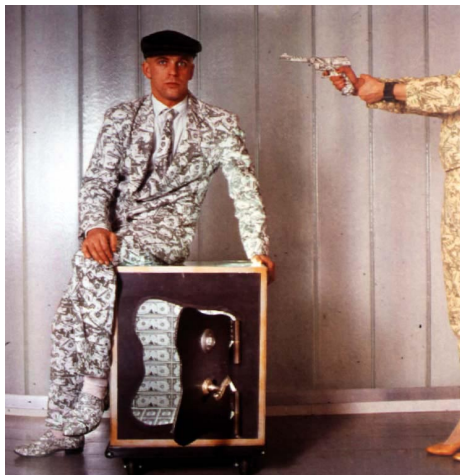


Abbildung 134: Anne Jud / Herbert Jakob Weinand: „Panzer-schrank“

Die nächste Ausstellung, die vom 10.11. bis 21.12.1985 gezeigt wurde, führte das Thema „Gewalt“ und „Schrecken“ weiter, auf das die Fassade anspielte. Der Galerist lud Weinand Franz Faust und Axel Harmstorf, Anne Jud, Anderl Kammermeier und Skipper Ward Merill ein, mit ihm zusammen Möbel-Objekte zum Thema „Raketen, Steine, Schränke“ zu erarbeiten. Anne Jud stellte sich selbst in einer aufsehenerregenden

Performance-Aktion im Schaufenster der Galerie und auf dem Oranienplatz aus.⁷⁸⁵ Im Inneren der Galerie waren Juds Dollarnoten zu sehen, die

durch ihre „Dollarnotenoutfits“ – zwei Anzüge, eine Krawatte, Schuhe und eine Pistole – ergänzt wurden (Abb. 134).⁷⁸⁶ Neben Design-Objekten von Anderl Kammermeier und Skipper Ward Merill in Raketen- und Steinformen stellte Weinand seine Raketenleuchte „Lot“ sowie zwei Bistro-Tische in Raketenform aus, die er in Anspielung auf die damaligen Aufrüstungsbestrebungen der beiden Supermächte mit dem Titel „Pershing I“ und „Pershing II“ versah (Abb. 135). Hatte die tatsächlich von einem Banküberfall stammende Panzerglasscheibe die Spuren der Gewaltausübung noch unmittelbar gezeigt, handelte es sich bei den ausgestellten Exponaten nun aber mehr um die allgemeine Darstellung eines abstrakteren und globaleren Zerstörungswillens. Wer an diesen Bistro-Tischchen ißt, dem kann der Bissen oder auch das Lachen im Halse stecken bleiben, auch wenn von ihnen selbst keine Gefahr für Leib und Leben ausgeht. Borngräber bewertete dieses Objekt nicht als witzige Anspielung, sondern als ein „Spiel mit dem Schrecken“. Diesen Aspekt faßte er als eine wichtige Tendenz im deutschen Design auf, die er unter das Thema „häusliches Drama“ stellte. Seiner Meinung nach verweise diese Themengruppe

„mit expressiver Geste auf eine Geschichte, die jenseits der Objekte stattfindet – auf ein Spiel mit dem Schrecken, ein ernstes Anliegen oder die Verzweiflung an der Zeit. Wechselhafte Stimmungen, aggressive Akzente und alle nur denkbaren Materialien vom rostigen Blech bis zum gebürsteten Aluminium sind hier zu finden.“⁷⁸⁷

1986 verabschiedete sich Weinand von dem ursprünglichen Anspruch, ausschließlich Berliner Designer und Künstler zu repräsentieren und stellte stattdessen Designer aus der Bundesrepublik oder aus dem Ausland vor. Weiterhin standen jedoch thematische Aspekte im Vordergrund.

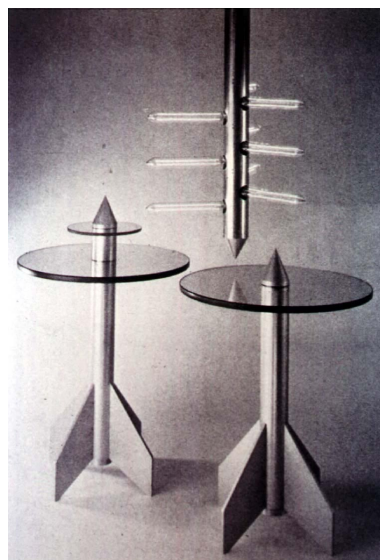


Abbildung 135: Herbert Jakob Weinand: Bistro-Tische „Pershing I“ und „Pershing II“ 1985; Hängeleuchte „Lot“, 1983

⁷⁸⁵ Vgl. Gespräch der Autorin mit Herbert Jakob Weinand am 20.03.1999 im Anhang.

⁷⁸⁶ Diese Idee basierte auf Juds früheren Überlegungen. Schon im April 1978 hatte sie ihre erste Ausstellung in der Galerie am Moritzplatz, in der sie Eindrücke ihrer Amerika-Reise verarbeitete, unter dem Titel „Dollars“ gezeigt und Dollarnoten beispielsweise zu einem „100 Dollar Buch“ verfremdet. In der folgenden Zeit hatte sie Dollar-Anzüge geschneidert, aus 200 Dollarnoten einen „Superschein“ zusammenmontiert und eine Klopapierrolle aus Dollarscheinen angefertigt; vgl. Verein der Freunde und Förderer des Hessischen Landesmuseum Darmstadt (1985), S. 36.

⁷⁸⁷ Borngräber, Christian: Tendenzen: Möbel und Innenräume. In: ders.: (1988), S. 46.



Abbildung 136: GALERIE WEINAND: Blick in die Ausstellung „Damenmöbel“, 1986

Schrank´ im Bad so wahnsinnig genervt hat. Ich fand´ das so widerlich, daß Frauen keinen Schminktisch mehr haben. Ich hatte das Gefühl, daß etwas fehlt. Ich habe immer gerne in alten Strukturen herumgewühlt. Ich habe früher sehr viel mit Antiquitäten gearbeitet und auch an Antiquitäten gelernt, welche Funktion alte Möbel haben und wie man die für heute übersetzen kann.“⁷⁸⁸

In der Ausstellung waren „Damenmöbel“ in einem doppelten Sinn vertreten. Die Designerinnen schufen „Damenmöbel“, indem sie Objekte und/oder Möbel schufen. Claudia Rahayel aus Hamburg zeigte die Wandinstallation „Ziel aller Bemühungen, die Seinen lassen“, eine stark abstrahierte menschliche Figur, die aus einzelnen, einfachen geometrischen Holzformen zusammengesetzt ist (Abb. 136). Kopf, Rumpf

und Unterkörper folgen ellipsoiden Formen, deren Kanten abgerundet sind. Demgegenüber wurden die beiden rechtwinklig abgewinkelten Arme aus scharfkantigem Holz gefertigt. Die Anordnung der einzelnen Elemente zueinander läßt an Dynamik und Bewegung denken. Das zweite Element dieser



Abbildung 138: Herbert Jakob Weinand: „Schminkrakete“ für die Ausstellung „Damenmöbel“, 1986

Installation stellt ein Tisch-Objekt dar, bei dem Rahayel eine Anzahl unterschiedlich großer Tischplatten aus verschiedenen Materialien aufeinander stapelte. Getragen wurde dieses Stapelement von vier einfachen Tischbeinen.⁷⁸⁹ Regina Falkenberg dagegen zeigte eine „funktionelle Skulptur“, einen Holztorso, der aufgeklappt werden kann (vgl. ebenfalls Abb. 136).⁷⁹⁰ Demgegenüber entwickelte Susanne Neubohn einen „Standspiegel“, der sich durch Formreduktion auszeichnet (Abb. 137). Ihre männlichen Kollegen entwarfen „Damenmöbel“, also spezielle Möbel für Damen: Für unerschrockene Frauenzimmer stellte der Galerist eine „Schminkrakete“ im „Pershing-Look“ aus, gefertigt aus eloxiertem Aluminium

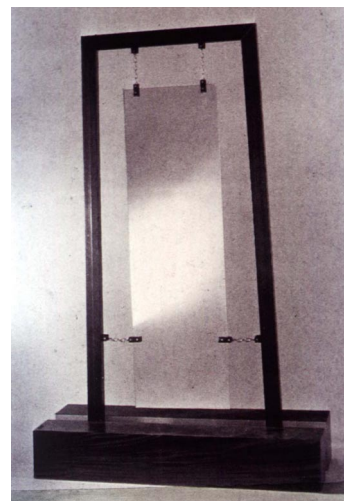


Abbildung 137: Susanne Neubohn (BERLINETTA): „Standspiegel“ für die Ausstellung „Damenmöbel“, 1986

Vom 13. September bis 13. November war die Ausstellung „Damenmöbel“ zu sehen, zu der Weinand Tabea Blumenschein, Susanne Neubohn, Andreas Brandolini, Regina Falkenberg-Vaude, Michel Feith, Jasper Morrison, Claudia Rahayel, Claudia Skoda, Robert Wettstein und Thomas Wendtland einlud. Zu seiner Motivation berichtet Weinand rückblickend:

„Das Thema
`Damenmöbel`
entstand aus dem
Grund heraus, weil
mich der `Allibert-

⁷⁸⁸ Vgl. Gespräch der Autorin mit Herbert Jakob Weinand am 20.03.1999 im Anhang.

⁷⁸⁹ Rahayel verfolgte dieses Thema in den nächsten Jahren weiter. 1987 baute sie die erste Etage des Hamburger Kunsthauses um. Hier findet sich ein „Stehtisch“, der denselben Prinzipien folgt, diesmal allerdings mit mehr Tischplatten und ohne Tischbeine.

⁷⁹⁰ Die Umschreibung als „funktionelle Skulptur“ folgt: Galerie Herbert Jakob Weinand (1991), S. 17.

und Glas sowie aus einem Spiegel. Zusätzlich dient ein Fahrradsitz als Sitzgelegenheit (Abb. 138). Wie bei „Pershing I“ und „Pershing II“ beschäftigte Weinand auch hier „Gewalt“; im Gegensatz zu seinen Bistro-Tischchen übertrug der Designer das Thema nun aber auf einen dezidiert privaten Bereich, auf



Abbildung 139: Andreas Brandolini: „Ewie“, Damensekretär für die Ausstellung „Damenmöbel“, 1986

den „Schminktisch“. Auch Brandolini entwarf ein Möbel für Damen, einen Damensekretär namens „Ewie“, der ebenfalls für den Privatbereich gedacht war (Abb. 139). Eine Tischplatte mit nach unten rechtwinklig angeordneten Platten wurde mit organisch geformten Tischbeinen kombiniert. Beidseitig neben der Tischplatte brachte der Designer zusätzlich eine Metallkonstruktion mit einer Art Wäscheeinenersatz an, die nach unten wegklappbar ist, um das Objekt einerseits als Tisch, andererseits als Aufbewahrungs- bzw. Trockenmöglichkeit für Kleidungsstücke der „Dame“ nutzen zu können.

Die Ausstellung „Damenmöbel“ zeigt also, wie sich die Designerinnen und Designer mit dem ausgegebenen Thema auseinandersetzten. Während sich die Designerinnen als „Damen“ eher abstrakt mit dem Thema beschäftigten, indem sie „Damen-Möbel“ schufen, entwickelten ihre männlichen Kollegen „Möbel für Damen“.

Die Bewerbung eines Hamburger Künstlers, der Möbel und Skulpturen aus Beton anfertigte, motivierte Weinand zur Ausstellung „Betonmöbel“.⁷⁹¹ Dazu lud er wieder mehrere Designer ein, so daß sich an der Ausstellung neben dem Galeristen selbst Jens Peter Schmid, Andreas Brandolini, Martin Kraemer, Nicolas Anatol Baginsky und Stefan Zwicky beteiligten. Sie setzten sich mit diesem ungewöhnlichen Thema, aber gewöhnlichen Material auseinander.



Abbildung 140: GALERIE WEINAND: Einladungskarte zur Ausstellung „Betonmöbel“ 1987; Motiv: Stefan Zwicky: „Grand confort, sans confort – damage à Corbu“, 1987

Bereits 1980 hatte Stefan Zwicky das Sitzobjekt

„Grand confort, sans confort – damage à Corbu“ angefertigt und in einer limitierten Auflage von 10 Stück hergestellt (Abb. 140). Unübersehbar bezog sich Zwicky dabei auf Le Corbusiers „LC2, Fauteuil grand Confort“, den er zusammen mit Charlotte Perriand und Pierre Jeanneret 1928 entworfen hatte. Das Original aus den zwanziger Jahren besitzt ein Stahlrohrgestell und fünf eingelegte Lederkissen, die weich und „sympathisch geknautscht“ mit Federn gefüllt sind.⁷⁹² Zwicky kommentierte eben diese Eigenschaft, die dem Sessel den Beinamen „grand Confort“ gegeben hatte, indem er für sein Objekt „sans Confort“ die Kissen aus Stahlbeton goß. Zudem konterkarierte er das Original, indem er das Stahlrohrgestell durch Moniereisen ersetzte, der glatten und spiegelnden Materialoberfläche des Möbel-Klassikers also ein mattes, extrem rauhes und verrostetes Material entgegensetzte. Zwicky machte, so betonte Hauffe, aus der „homage“ eine „dom(m)age“, einen Schaden und Verlust. Er sei zwar nicht als Sessel, aber als ironisches Statement gut zu gebrauchen.⁷⁹³

⁷⁹¹ Die Ausstellung „Betonmöbel“ war in der Galerie Weinand vom 22.11.1986 bis 29.01.1987 zu sehen.

⁷⁹² So die Beschreibung des Originals in: Sembach (1992), S. 108.

⁷⁹³ Hauffe (1994), S. 69.

Weinand selbst zeigte zwei Regale, denen er den Titel „Pylon“ gab. Tatsächlich stellen sie in ihrer paarweisen Anordnung sowie ihrer Form nach die zeitgemäße Variante eines Pylons dar,⁷⁹⁴ denn es handelt sich um zwei zimmerhohe pfeilerartige Körper mit einem quadratischen Grundriß, die jeweils an der Basis durch beidseitig angeordnete, abgeschrägte Seitenelemente stabilisiert werden (Abb. 141). An jedem Korpus sind beidseitig Regalbretter asymmetrisch angebracht, als seien sie durch den stabilen Pfeiler geschoben worden. Obwohl die Regale aus Eiche gefertigt waren, imitierte Weinand das Betonmaterial, und so erinnern die Regale an Betonpfeiler, die jedoch ebenso wie das Pylon keine Lasten aufnehmen, sondern als eine Art Eingangsportal wahrgenommen werden.



Abbildung 141: Blick in die Ausstellung „Betonmöbel“, 1986

Jens Peter Schmid zeigte seinen 1983 angefertigten „Betontisch“, dessen Tischplatte aus Stahlbeton gegossen wurde (Abb. 141). Diese wurde von fünf asymmetrisch angeordneten Baumstämmen getragen, die als Tischbeine fungieren. Brandolini dagegen erarbeitete speziell für diese Ausstellung



Abbildung 142: Andreas Brandolini: „Heinz“, Betontisch, 1986

einen kleinen Beistelltisch, dem er den Namen „Heinz“ gab (Abb. 142). Die Tischplatte besteht aus gegossenem Beton, in den mit Silber beschichtete Glasbrocken eingearbeitet wurden.⁷⁹⁵ Diese schwere Betonplatte ruht auf vier metallenen Tischbeinen aus L-Profilen, die Brandolini nach unten hin abschrägte, um Tischbeinformen zu überspitzen, wie sie aus dem Holzmöbelbau bekannt sind.⁷⁹⁶ Darüber hinaus, so betonte Brandolini, seien konstruktive und ästhetische Überlegungen von Bedeutung gewesen. Einerseits verleihe die extrem kleine Auflagefläche dem Tisch mehr Stabilität, andererseits stehe der Tisch wie auf Zehenspitzen, wodurch die schwere Tischplatte optisch mehr Leichtigkeit erhalte.⁷⁹⁷

Anlässlich der Ausstellung „Betonmöbel“ setzten sich die Designer also mit architekturbezogenen Themen und der ästhetischen Wirkung von Beton auseinander. Auf der einen Seite entlehnten sie das Material aus diesem Architekturbereich und setzten es für den Möbelbau ein, etwa mit den Beton-Tischen und Zwicky's Sessel. Dabei setzte sich Zwicky mit den Eigenschaften des Materials konterkarierend auseinander, indem er seinen Sessel der Form nicht aber dem Material nach Le Corbusiers „grand confort“ folgen ließ. Brandolini setzte der hohen Dichte und Schwere des Materials tänzelnde Tischbeine und farbig reflektierendes Glas entgegen. Auf

⁷⁹⁴ Pylon ist ein massiver, turmartiger Baukörper mit rechteckigem Grundriß und abgeschrägten Seitenwänden, meist in paarweiser Anordnung zur Flankierung von Portalen, speziell von Tempel­eingängen des Mittleren Reiches in Ägypten. V.a. im Architekturkanon des 19. Jahrhunderts wurde das Pylon wieder aufgenommen für Brückenportale und Tragwerks­pfeiler.

⁷⁹⁵ In einem Telefonat am 09.11.1999 berichtete Brandolini, die Hinterlegung sei notwendig gewesen, um das Licht zu reflektieren und die Farbe der Glaselemente so zum Leuchten zu bringen.

⁷⁹⁶ Brandolini führte aus, daß bei Holzmöbeln darauf abgezielt wurde, die Auflagefläche der Tischbeine auf den Boden möglichst klein zu halten, um der Kapillarwirkung des Holzes entgegenzuarbeiten. So sei historisch gesehen die sich verjüngende Form der Tischbeine entstanden. Brandolini, ebenfalls im Telefonat vom 09.11.1999.

⁷⁹⁷ Diese Informationen erhielt die Autorin ebenfalls im Telefonat vom 09.11.1999.

der anderen Seite entstanden Objekte wie Weinands „Pylon“, die das markante Material imitierten, also mit Sinnestäuschungen spielen.



**Abbildung 143: GALERIE WEINAND:
Blick in die Ausstellung „Tiermöbel“,
1988**

1988 war die Ausstellung „Tiermöbel“ zu sehen, die mit Tierformen experimentierte. Die Anregung hierfür war von dem Schweizer Designer Roland Fässer ausgegangen, der eine Reihe „Tier-Möbel“ entworfen hatte, unter anderem eine „Tier-Vision“ (Abb. 143 Hintergrund). Bei diesem Objekt integrierte er ein altes Fernsehgerät aus den fünfziger Jahren in einen Tierkörper aus Holz, der mit Acryl farbig gefaßt ist.⁷⁹⁸ Demselben Prinzip folgten auch seine anderen Objekte, und so war in der Ausstellung das Objekt „ARTist“ zu sehen, ein sitzendes Tier, das einen Stapel alter Schubladen hält, die in verschweißtes Stahlblech eingelegt sind, trotzdem aber einen instabilen Eindruck erwecken. Weitere Objekte aus dieser Serie zeigten ein stehendes Tier mit runder Tischplatte etwa in Brusthöhe, das seine „Arme“ erhebt, wobei die Holzplatte an die festgewordene Bewegung eines rotierenden Hula-Hoop-

Reifens denken läßt. Ein weiteres Objekt zeigt ein auf dem Rücken liegendes Tier, das in einer Art gymnastischer Übung ein abgewinkeltes Metallregal auf seinen ausgestreckten Beinen nach oben stemmt.

Der Galerist berichtet, daß diese Tiermöbel nicht für eine ganze Ausstellung ausgereicht hätten, weshalb er noch andere Designer gebeten habe, an diesem Thema zu arbeiten. Dieser Einladung folgten neben Andreas Tesch und Nicolas Anatol Baginsky, Renate von Brevern, Mitglied der Gruppe COCKTAIL, die ein „Keramikregal mit Wächtern“ beitrug, Regina Falkenberg-Vaude, die eine „Insektenskulptur“ zur Verfügung stellte, Arv Leibbrand mit seinen „Feuerhund-Vitrinen“ und Gerold Sauter mit den Sitzobjekten „Ochsen“ (Abb. 144).⁷⁹⁹



**Abbildung 144: GALERIE WEINAND:
Blick in die Ausstellung „Tiermöbel“,
1988**

Im Gegensatz zu anderen Gruppen und Galerien agierte Herbert Jakob Weinand also alleine und verfügte bereits über eine fundierte Ausbildung als Möbel-Designer, bevor er sich als Galerist selbständig machte. In seiner Design-Galerie verband er seine Tätigkeit als Designer mit der Ausstellungsorganisation, wobei er sich dem traditionellen Auftrag des Galeristen verschrieb, zwischen den Designern bzw. Künstlern und den Kunden seiner Galerie zu vermitteln, also einen speziellen Kundenkreis für sich und die von ihm vertretenen Designer bzw. Künstler zu erschließen. Auch die Lage seiner Galerie im Zentrum der Stadt sowie die Präsentation der Objekte orientierte sich an professioneller Galerienarbeit, allerdings wurden authentische Spuren der Gewalt imagefördernd als Provokationsmittel eingesetzt. Der kommerziellen Ausrichtung folgend, wurden die Design-Unikate bei entsprechender Nachfrage auch als Kleinserien umgesetzt. Weinand ließ eine Trennung zwischen „Kunst“ und „Design“ nicht mehr

⁷⁹⁸ In der Ausstellung war ein Tiermöbel, das dasselbe Prinzip zeigte, mit einem neueren TV-Gerät zu sehen.

⁷⁹⁹ Vgl. Gespräch der Autorin mit Herbert Jakob Weinand am 20.03.1999 im Anhang.

gelten und förderte gestalterische Experimente, indem er immer wieder Designer dazu einlud, mit ihm zusammen wenig oder nicht beachtete Themen aufzugreifen und zu bearbeiten. Der Galerist baute im Laufe der Jahre mit den unterschiedlichen Designern, die seine Galerie repräsentierte, einen kreativen „Pool“ auf, aus dem der Galerist einerseits selber schöpfte, indem er beispielsweise Themen anderer Designer aufgriff, die ihm persönlich besonders interessant erschienen. Andererseits förderte er Kontakte und den Ideenaustausch zwischen den Designern, die getrennt voneinander arbeiteten. Auch wenn das Ausstellungskonzept grundsätzlich den Prämissen von Offenheit und Toleranz folgte, da die Designer ihre individuellen Positionen unbeeinflusst umsetzen konnten, stellten die thematischen Vorgaben doch eine Beeinflussung dar, und so handelte es sich in der Tat bei der überwiegenden Mehrheit der ausgestellten Objekte um Entwurfsaufträge zu den vom Galeristen vorgegebenen Themenschwerpunkten.

7.4. Kunstmöbel ohne all das Bunte: UNIKATE und PENTAGON

Im Sommer 1982 gründeten Wolfgang Laubersheimer, Ralph Sommer und Reinhard Müller in Köln die Designer-Gruppe und Produktionsgemeinschaft UNIKATE, die nicht nur einzelne Möbel, sondern ganze Einrichtungen anfertigte. Für ihre „Unikat-Möbel“ bevorzugten die drei ausgebildeten Steinbildhauer besonders Wellblech oder Stegdoppel-Acrylglas, das für größere Dachabdeckungen eingesetzt wird.⁸⁰⁰ 1983 kamen Detlef Meyer-Voggenreiter, der Kunstgeschichte und Philosophie studiert hatte, und Gerd Arens, Inhaber einer Kölner Firma für Neon- und Plexiglasverarbeitung, hinzu. In den folgenden beiden Jahren widmeten sich die nunmehr fünf Designer der Möbelproduktion und richteten Läden wie den „Jeans-Palast“ in der Kölner Innenstadt ein. Parallel dazu stellten sie ihre Objekte in Ausstellungen und Galerien vor.⁸⁰¹

Aus UNIKATE formierte sich im September 1985 die Designer-Gruppe und Galerie PENTAGON.⁸⁰² Sabine Meyer-Voggenreiter, die Frau von Meyer-Voggenreiter und ebenfalls Kunsthistorikerin, übernahm die Leitung der Galerie und das Management der Gruppe. Das Umbenennen der Gruppe und die Eröffnung der eigenen Galerie stellte eine Zäsur dar, denn ähnlich wie GINBANDE wollte sich das Designer-Quintett damit vom Neuen Design distanzieren. PENTAGON betonte: „Wir wollten ganz rigoros die Mehrdeutigkeit ohne all das Bunte, das wir bis dahin aus Italien kannten.“⁸⁰³

Der neue Gruppenname PENTAGON wurde aus mehreren Gründen gewählt: Die geometrische Form des Pentagons sollte in erster Linie die Zusammenarbeit der fünf Designer als Gruppe symbolisieren, darüber hinaus aber auch die gestalterischen Intentionen der Gruppe zum Ausdruck bringen. Pentagon beschrieb diese folgendermaßen:

„Pythagoras und die griechische Geometrie, die unheimliche Harmonie eines imaginierten Weltgebäudes und – in germanischer Version – die Druidenfüße, Abwehrmechanismen gegen jegliche Zauberei.“

⁸⁰⁰ Schneider, Bruno F.: Neuer Stil mit Pentagon. In: Art Aurea (Ulm), 1987, Nr. 1, S. 70.

⁸⁰¹ In einem Telefonat vom 01.03.1999 berichtete Ralph Sommer, daß zu den Arbeiten von UNIKATE keine Unterlagen mehr vorhanden seien. Entsprechend können zu UNIKATE keine weiteren Angaben gemacht werden.

⁸⁰² UNIKATE existierte auch noch nach Gründung von PENTAGON als Produktionsbetrieb für Kleinserien, Messe- und Ladenbau.

⁸⁰³ Erloff, Michael / Brandes, Uta / Voggenreiter, Sabine: Pentagon – fünf Autoren als Personen. In: Pentagon (1990), S. 29.

Überhaupt legte die Gruppe Wert darauf, daß die Fünf kein Zufall sei, zudem sei PENTAGON „ein Zitat gedachter Provokation und Boshaftigkeit.“⁸⁰⁴

Bei dieser Gruppe gilt es besonders zu berücksichtigen, daß die Mehrzahl der PENTAGON-Mitglieder aus der freien Kunst kamen, sich dann dem Design annäherten und auf eine Durchdringung beider Bereiche hinarbeiteten. Die Gruppe betonte:

„Der Aufbau einer Organisation zwischen den Blöcken, eine Verwertung zur Öffentlichmachung neuer Design- bzw. Kunstobjekt Möbel wurde gesucht und im Pentagon gefunden: Das Sprachrohr für die Gruppe. Strategien wurden entworfen, um den Markt beider Blöcke zu stören und aufmerken zu lassen. Endlich hatten Ideen und Erfindungen ihren rechten Platz in der Mitte der beiden Blöcke Kunst und Design.“⁸⁰⁵

Formal zeichnen sich die PENTAGON-Arbeiten durch Formreduktion aus. Entsprechend verstanden sich die fünf Gruppenmitglieder bewußt als Gestalter, ohne sich allerdings in der Tradition des Bauhauses oder der „Guten Form“ sehen zu wollen.⁸⁰⁶ Vielmehr ging es ihnen um eine eigenständige Formensprache. So bemerkte Uta Brandes, die Arbeiten der Gruppe seien „konventionell und konservativ, allerdings in einer Grundsätzlichkeit, die den angeblich Konservativen längst abhanden gekommen ist und jene deshalb als Fans modischen Schnickschnacks ausweist.“⁸⁰⁷

Wie es die geometrische Form des Pentagons versinnbildlicht, ging es um eine enge inhaltliche und organisatorische Zusammenarbeit als Gruppe, um einen intensiven Austausch von Gedanken, Erfahrungen und Techniken. Trotzdem war die gestalterische Arbeitsweise verhältnismäßig distanziert, da die Designer Wert darauf legten, ihre Arbeiten nicht nur durch den Gruppennamen, sondern zusätzlich auch mit ihrem eigenen Namen auszuweisen.

Im folgenden werden PENTAGON-Objekte exemplarisch vorgestellt, deren Qualität nicht allein nach den üblichen formalen Kriterien zu bewerten ist, die auf Schlagworte wie „Formreduktion“ oder „Neue Einfachheit“ oder gar „Neue Sachlichkeit“ zu reduzieren sind, denn das Ziel, auf das PENTAGON erklärtermaßen hinarbeitete, war die unauflösliche Einheit von „Kunst“ und „Design“.

Ein frühes Objekt stellt das Kistenregal „Mai 68“ dar (Abb. 145 und 146). Meyer-Voggenreiter benutzte dazu drei stabile Weinkisten an deren Außenseiten er jeweils an zwei Stellen leicht gekrümmte Rundstabpaare anschraubte. Die Fixpunkte derselben liegen sich diagonal gegenüber, so daß die Konstruktion in sich stabil ist. Albus und Borngräber verwiesen darauf, daß dieses „Weinkistenensemble“ in erster Linie inhaltlich zu erklären sei. Mit seinem Titel verweise es eindeutig auf 1968 und die Stimmung dieser Zeit:

„Es war die Zeit der WGs, damals noch Kommunen genannt. Das kollektive Zusammenleben war angesagt. Geld hatte niemand. Man schlief, liebte, lebte auf Matratzen, und die Obst- und Weinkiste war das Vielzweckmöbel schlechthin.“

Interessanterweise nahmen beide Autoren dieses Objekt zum Anlaß, um die Grenzen zwischen „Kunst“ und „Design“ auszuloten. Sie verwiesen darauf, daß „Mai 68“ zwar benutzbar sei und das Möbel seinen Zweck etwa als Bücherregal durchaus erfüllen könne. Dennoch könnten derart

⁸⁰⁴ Zit. n. Die Beziehungskiste aus Stahl, Neon, Wörtern und Holz. Ein Pentagon zwischen Staatsdienst und Affanzenei. In: Ebenda, S. 23.

⁸⁰⁵ Erlhoff / Brandes / Voggenreiter: Pentagon – Fünf Personen als Autoren. In: Ebenda, S. 30-31.

⁸⁰⁶ Vgl. Lösel, Anja: Design vom Rhein. Pentagon. In: art (Hamburg), Nr. 4, 1988, S. 99.

⁸⁰⁷ Brandes, Uta: Mobile Klassiker von Pentagon. In: dies. (1988), S. 138.

praktische Aspekte kaum weiterhelfen. Vielmehr müsse nach den der Kunst bzw. dem Design zugrundeliegenden Motiven bzw. Ansätzen gefragt werden. Hierzu stellen sie fest:

„Im Design geht es zunächst einmal darum, ein bestimmtes Gebrauchsobjekt auf der Basis einer persönlichen Abwägung objektiver Vorgaben und subjektiver Ansichten zu erarbeiten, die sich im Resultat mehr oder weniger konkret niederschlagen. Dieses Ergebnis kann viele oder wenige erreichen, es kann Identifikationen erreichen, es kann Neutralität vorgeben, es kann modisch, zeitlos, wie auch immer, gestaltet sein. Es bleibt ein realisiertes Konstrukt der Entscheidungen des Entwerfers eines gegebenen Objektrahmens.“⁸⁰⁸

Demgegenüber gehe es der „Kunst“ nicht um Endprodukte oder Resultate:

„Zwar fließen auch hier objektive Vorgaben und subjektive Absichten in einer Arbeit zusammen. Diese Arbeit ergibt jedoch keine endgültige Lösung. Sie formuliert sich aber zu einer Aussage, für deren Darstellung wiederum ein geeignetes Medium – Gemälde, Zeichnung, Abstraktion oder konkretes Objekt – zu finden ist.“⁸⁰⁹

Während der Designer frage „Wie mache ich was?“, laute die Frage des Künstlers „Wie sage ich was?“ Im konkreten Falle von „Mai 68“ seien also zwei Aspekte denkbar: Ausgangspunkt für eine designergerichtete Befragung könne sein: „Wie mache ich ein Regal, wenn es a) billig und einfach und b) in Ergänzung zu diesen objektiven Vorgaben persönlich erlebte Bezugspunkte – Soziokultur und Lebensweise der Endsechziger – vermitteln soll?“ Unter künstlerischen Aspekten würde man dagegen fragen: „Wie stelle ich das soziokulturelle Klima studentischen Zusammenwohnens zur Zeit der ausgehenden 60er symbolhaft dar?“⁸¹⁰ Aus diesen Betrachtungen folgerten Albus und Borngräber, daß aus design- und kunstspezifischer Sicht auf beide dieser Fragen die Antwort „Mai 68“ lauten könne, um dann festzustellen,

„daß eine präzise Unterscheidung zwischen Design und Kunst im Grunde nur theoretisch durchführbar ist, daß aber ausschließlich objektbezogene Kausalität nicht ausreicht, sondern daß in bezug auf die Unterscheidung zwischen Kunst und Design die jeweiligen Motive mit in Ansatz gebracht werden müssen, um zweifelsfrei zu verstehen. Dieses Verständnis stellt letztendlich die entscheidende Identifikationsbasis dar, sowohl in der Kunst als auch im Design.“⁸¹¹

Die Autoren vertraten also die Meinung, Meyer-Voggenreiters Objekt beinhalte beide Aspekte und es komme bei der „Kunst-oder-Design-Frage“ vor allem auf die Intention des Künstlers bzw. des Designers an. Grundsätzlich ist dieser Interpretation zuzustimmen. Dennoch möchte ich an dieser Stelle darauf hinweisen, daß auch die Inszenierung von Objekten, wie sie insbesondere bei Meyer-Voggenreiters „Mai 68“ auffällt, für ihre Wahrnehmung und Bewertung entscheidend ist.

⁸⁰⁸ Pentagon – wie mache ich was? In: Albus / Borngräber (1992), S. 188-198.

⁸⁰⁹ Ebenda, S. 189.

⁸¹⁰ Ebenda.

⁸¹¹ Ebenda.



Abbildung 145: PENTAGON (Detlef Meyer-Voggenreiter): „Mai 68“, Kistenregal

So zeigt eine Schwarz-Weiß-Aufnahme des Kistenregals eine Art Rauminstallation (Abb. 145). Im Hintergrund befindet sich auf dem Fußboden eine Sitzcke aus Matratzen; neben dem Kistenregal sind Plattenhüllen aus den späten sechziger Jahren verstreut, auf einem kantigen Plattenspieler dreht sich eine Platte und evoziert so die Vorstellung von Musik. Alle diese Gegenstände vermitteln eine Stimmung, eine Atmosphäre, in der die Weinkisten mit dem Titel „Mai 68“ zu Hause sind. Dennoch ergibt sich ein gewisser Bruch zwischen der sparsamen und bewußt spartanischen Raumgestaltung und der relativ aufwendigen und raumgreifenden „Kistenkonstruktion“. Das „postmoderne“ Kistenregal widersetzt sich der simpelsten gestalterischen Lösung, die leicht im Aufeinanderstapeln der Weinkisten hätte erreicht werden können. Doch weder Platzersparnis noch der Systemgedanke scheinen hier eine Rolle gespielt zu haben. Das Regal

spreizt sich weit ausladend in den Raum und verlangt Aufmerksamkeit. Auch die Herstellung erweist sich als vergleichsweise aufwendig: Das Metall mußte gebogen, geschweißt und geschraubt werden, Gummi kam zum Einsatz, um einer Beschädigung des Fußbodens vorzubeugen. Ganz anders wirkt das Kistenregal in einer Farbaufnahme, die zudem eine völlig veränderte Situation mit weiteren Design-Exponaten im Hintergrund zeigt (Abb. 146). In diesem unpräntiösen Präsentationskontext evoziert das Weinkistenregal ganz andere Bedeutungsebenen. Es weist sich deutlich stärker als käufliches Designer-Stück aus, das die alternative Designhaltung der „Sperrmüll- und Hippie-Kultur“ als Ausgangspunkt für Anspielungen nutzt.



Abbildung 146: PENTAGON (Detlef Meyer-Voggenreiter): „Mai 68 & Waggon Lit“, 1987



Abbildung 147: PENTAGON (Detlef Meyer-Voggenreiter u. Reinhard Müller): „Bibliothek“, 1988

Darüber hinaus bestimmte Thema „Raum“ besonders die Zusammenarbeit zwischen Meyer-Voggenreiter und Müller. 1988 fertigten sie eine „Bibliothek“, die ich als „Möbelort“ verstehe, denn bei diesem Objekt handelt es sich nicht nur um ein einzelnes Möbel, sondern um ein Möbel-Objekt mit räumlichen Qualitäten (Abb. 147). Auf einem rechteckigen Grundriß erheben sich an drei Seiten jeweils vier Vierkantrohre, die mit horizontalen Verstreben aus demselben Material stabilisiert werden. In diese Verstreben wurden an den Außenseiten der 1,70 x 1,35 großen und 2,4 m hohen „Zelle“ gekantete Bleche eingesetzt, die als Bücherbord dienen. Im Inneren wurden nach demselben Prinzip mit Leder bezogene Metallplatten eingehängt, die als Schreib- bzw. Lesepult und als Sitzfläche dienen. Mit der „Bibliothek“ entwickelten die beiden Designer einen spartanisch ausgestatteten Ort der Kontemplation und der Konzentration, der als eine Art Mönchszelle der Wissenschaft aufgefaßt werden

kann. Eine einfache Glühbirne erleuchtet sie und lädt dazu ein, sich nicht nur zum Lesen und Schreiben, sondern auch zum Nachdenken zwischen die Bücher, die sich der Betrachter selbstverständlich dazu denkt, zurückzuziehen. Der kontemplative und konzentrierte Charakter findet seine Entsprechung in der Form- und Materialreduktion, die, gestalterisch zurückhaltend, mit spartanischen Mitteln arbeitet.

Das 1989 angefertigte „Kontor“ folgt ebenfalls diesem Prinzip (Abb. 148). Wie bei der „Bibliothek“ wurden die Vierkantstäbe derart miteinander verschweißt, daß sie zum Einhängen der gekanteten Metalle dienen. Ein Stehpult gewährleistet die Stabilität des freistehenden Bücherregals, das die Formen der „Bibliothek“ aufnimmt. Über einem metallenen Schubladenschrank ist eine geneigte metallene Schreibplatte mit Lederbezug zu finden. Weniger raumgreifend als die „Bibliothek“ erschließt sich die räumliche Qualität dieses Objektes in einem anderen Sinn. Wird der Titel berücksichtigt, handelt es sich um einen „Möbelort der Erinnerung“, denn die heute ungebräuchlich gewordene Bezeichnung „Kontor“ verweist auf die alte Büroform im vorindustriellen Zeitalter und evoziert einen oder sogar mehrere Räume, in denen die Kaufleute an ihren Pulten Ein- und Ausgänge verbucht haben.



Abbildung 148: PENTAGON (Detlef Meyer-Voggenreiter u. Reinhard Müller): „Kontor“, 1989

Diese Beispiele verdeutlichen auch, daß PENTAGON bewußt das wenig ansprechende und roh belassene Metall verwendete: „Wir wollen mit Materialien arbeiten und nicht das Material in den Dienst unserer Intentionen stellen.“⁸¹² Es ging der Gruppe darum, ein Material zu finden, das eine schnelle handwerkliche Umsetzung ermöglicht, und so boten sich die großen Lager der Industrie als Materialfundus an.⁸¹³ Besonders Stahl faszinierte die Gruppe aufgrund seiner Materialeigenschaften, die im Gegensatz zu Holz ein Überarbeiten und sogar ein Einschmelzen erlauben:

„Die Entdeckung des roh warmgewalzten Stahls ist eine Möglichkeit zum Überdenken des verlorenen Materials. Holz ist ein verlorenes Material. Die Eigenschaften des Stahls lassen eine Experimentierphase zu, die man mit anderen Materialien nicht erreichen kann. Ein weiterer Vorteil ist die Wiederverarbeitung eines Experiments zu einem neuen.“⁸¹⁴

Vor allem Laubersheimer stellte das Material konsequent in den Dienst seiner gestalterischen Intentionen. Während die vorab beschriebenen formal reduzierten Arbeiten von Meyer-Voggenreiter und Müller starke räumliche Bezüge aufweisen, dominieren bei Laubersheimers Arbeiten konstruktive Eigenheiten, die sich aus den Materialeigenschaften des Metalls ergeben. 1984 entwarf er mit dem „Verspannten Regal“ das zugleich bekannteste und auch erfolgreichste Objekt der Gruppe (Abb. 149). Es handelt sich um ein Metallregal, dessen Regalböden mit den Seitenwänden fest verschweißt sind. Diese Konstruktion wird auf nur einer Seite mittels eines Stahlseils verspannt und dadurch in der Senkrechten leicht verbogen. In ihrer „Design-Bilanz“ betonten Albus und Borngräber, daß es sich bei

⁸¹² Meyer-Voggenreiter zit. n. „Ehrliches Design contra furnierte Gemütlichkeit“. In: *möbel kultur* (Hamburg), 1989, Nr. 3, S. 31.

⁸¹³ Vgl. Erlhoff / Brandes / Voggenreiter: *Pentagon – fünf Personen als Autoren*. In: *Pentagon* (1990), S. 26.

⁸¹⁴ Ebenda, S. 39.

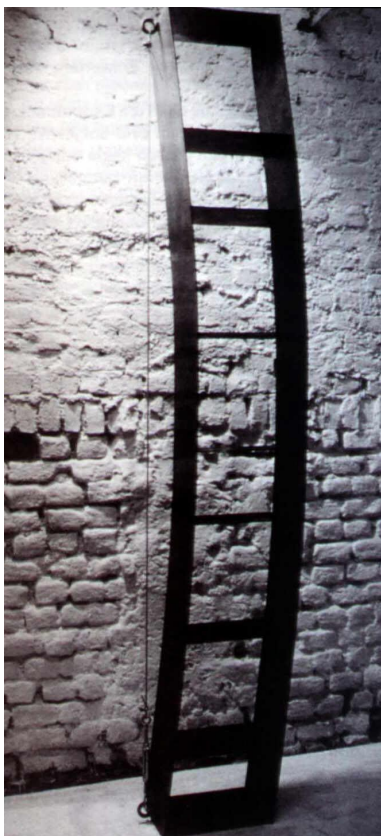


Abbildung 149: PENTAGON (Wolfgang Laubersheimer): „Verspanntes Regal“, 1984

dieser Verspannung keineswegs um einen vordergründigen Gag, sondern um eine konstruktive Notwendigkeit handele, da erst die so erzeugte Spannung dem sehr schlanken Regal die notwendige Stabilität verleihe. Zugunsten dieser konstruktiven Lösung verzichte diese Arbeit auf jegliche Message:

„Das Regal überzeugt ausschließlich formal und konstruktiv. Sein Faszinosum liegt zum einen in der sehr einfachen Materialwahl, zum anderen aber in der sehr geringfügigen, aber doch entscheidenden Abweichung von der Norm.“⁸¹⁵

Auch für Schneider verkörpert dieses Regal einige der wesentlichen Grundzüge des PENTAGON-Design: „einfache Linienführung, schlichtes Material, unübliche, aber funktionsgerechte Verarbeitung.“⁸¹⁶

Das „Patentregal“, das Laubersheimer 1989 anfertigte, nutzt ebenfalls die konstruktiven Eigenschaften des Metalls (Abb. 150). Zwischen die durch Blechstreifen miteinander verbunden Seitenteile wurden gekantete Bleche eingehängt, die als Regalbretter dienen und zugleich die Konstruktion stabilisieren. Albus und Borngräber zufolge gewährleiste allein schon das Eigengewicht der Regalböden die Stabilität. Dieser einfache Trick ermögliche eine relativ unbegrenzte Zahl von Einstellungsvariationen. Zudem sei es „aufgrund der sehr schmalen Seitenwände äußerst platzsparend und systemgeeignet und damit wohl das gelungenste Funktionsmöbel aus der Arbeit der Gruppe Pentagon.“⁸¹⁷

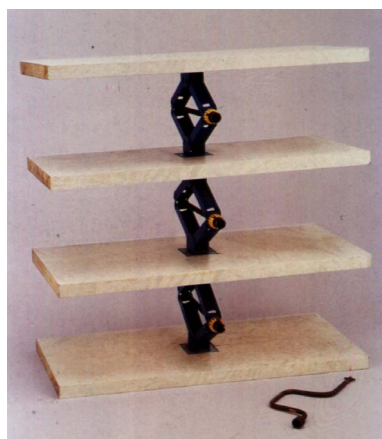


Abbildung 151: PENTAGON (Wolfgang Laubersheimer): „Wagenheberregal“, Prototyp, 1986

Deutlich verspielter, jedoch in einer konstruktiven Art und Weise, präsentieren sich Laubersheimers „Wagenheberregal“ (Abb. 151) und das „Lift-Regal“ (Abb. 152). Mit mechanischen Elementen wie Wagenhebern oder Fahrradketten erprobte er hier ebenfalls die stufenlose Höhenverstellbarkeit seiner Möbel. Im Falle des „Wagenheberregals“ befestigte er zwischen vier schlichten Holzplatten je einen Wagenheber, so daß die Regalhöhe mit Hilfe einer Drehkurbel stufenlos eingestellt werden kann.



Abbildung 150: PENTAGON (Wolfgang Laubersheimer): „Patentregal“, 1989

⁸¹⁵ Pentagon – wie mache ich was? In: Albus / Borngräber (1992), S. 191.

⁸¹⁶ Schneider (1987), S. 70.

⁸¹⁷ Pentagon – wie mache ich was? In: Albus / Borngräber (1992), S. 191.



Abbildung 152: PENTAGON (Wolfgang Laubersheimer): „Lift-Regal“, 1987

Etwas aufwendiger war dagegen das „Lift-Regal“ konstruiert, das zwar ebenfalls aus vier einfachen Holzbrettern besteht, durch deren Ecken nun aber Gewindestangen geführt werden (Abb. 152). Unmittelbar unterhalb der beiden mittleren Regalbretter befinden sich Zahnräder, auf denen die entsprechenden Fahrradketten geführt werden. Werden diese Ketten in Bewegung gesetzt, können die beiden mittleren Regalbretter je nach Drehrichtung nach oben oder unten verstellt werden.

Auch das „Regal für billige Gläser“ folgt einem mechanischen Prinzip (Abb. 153). An einem Metallgestell sind je zwei Fahrradfelgen senkrecht übereinander angebracht und durch einen Gurt miteinander verbunden, an dem wiederum

gekantete Edelstahlbleche angenietet sind. Gemäß dem „Paternoster-Prinzip“ ermöglicht das Drehen der Räder eine Bewegung der metallenen Regalbretter in der Senkrechten. Doch schon die Namensgebung dieses Regals spielt darauf an, daß die Betätigung dieses Mechanismus zu einem Scherbenhaufen führen muß, weswegen „billige Gläser“ empfohlen werden.



Abbildung 153: PENTAGON (Wolfgang Laubersheimer): „Regal für billige Gläser“, Prototyp, 1988



Abbildung 154: PENTAGON (Wolfgang Laubersheimer): „Kommode“, 1988

Ein ganz anderes, eher poetisches Konzept verfolgen dagegen die beiden Möbelstücke „Amazonas“ und „Kommode“, die Laubersheimer etwa zur selben Zeit anfertigte (Abb. 154 und 155). Beide Möbel kombinieren eine Platte aus Buntsandstein mit einem metallenen Untergestell, und diese Verbindung von „totem“ Material mit im weitesten Sinne gewachsenen vegetativen Elementen macht den besonderen Reiz aus. So trägt die „Kommode“, in deren formreduzierten Metallunterbau zwei kleine Schubladen aus Sandstein eingepaßt sind, eine schwere, roh gebrochene Steinplatte mit einer teichartigen Vertiefung in der Mitte, die mit Wasser angefüllt ist und als Seerosenteich dient.

Noch verspielter präsentiert sich der Schreibtisch „Amazonas“. Auch hier befindet sich auf einem einfachen Metallgestell eine Sandsteinplatte, die jedoch im Gegensatz zur „Kommode“ industriell bearbeitet, d.h. geschnitten und poliert wurde, so daß eine plane Schreibfläche zur Verfügung steht. In dieser Sandsteinplatte arbeitete Laubersheimer eine unregelmäßig verlaufende Rille ein, die sich



Abbildung 155: PENTAGON (Wolfgang Laubersheimer): „Amazonas“, Schreibtisch, 1988

ähnlich wie der namensgebende Fluß ein eigenes Flußbett in das Gestein gegraben hat. Tatsächlich befindet sich auch Wasser in dieser Rille, das eine Miniaturlandschaft aus Zimmerpflanzen, Gras und Moos am Leben hält.

Wie bereits erwähnt, gründete die Gruppe PENTAGON 1985 eine eigene Galerie am Kölner Hansaring unter ihrem Namen.⁸¹⁸ Vorbild war die 1981 von Ron Arad gegründete Galerie ONE OFF in London, die bis heute existiert und sowohl als Werkstatt als auch als Präsentationsraum für Arads Objekte dient.⁸¹⁹ Entsprechend wurden die Räume der PENTAGON-Galerie in erster Linie als Atelier-Showroom genutzt. Damit war die Intention verbunden, einen Direktverkauf „ab Galerie“ zu etablieren, dessen Einnahmen wiederum neue gestalterische Experimente unterstützen sollten. So berichtete die Gruppe, ursprünglich sei bei der PENTAGON-Galerie nur an einen eigenen „Showroom“ gedacht gewesen,

„in dem jeder seine Objekte ausstellen und verkaufen wollte. Das war keine Gruppengründung, nur die Eröffnung eines Ladens. Wir arbeiteten ja sowieso zusammen: entweder projektbezogen oder im Werkstattzusammenhang von `Unikate`. Daß dann aus dem Showroom eine kulturelle Institution wurde, war kaum beabsichtigt.“⁸²⁰

Die Galerie bot nicht nur ein Ausstellungsforum für die eigenen Arbeiten, sondern ermöglichte auch „eine freiere konzeptionelle Arbeit an den Objekten“,⁸²¹ denn mit der eigenen Galerie schufen sich die Designer einen Freiraum, „um neue Projekte zwischen Kunst und Design fertigen und präsentieren zu können, ohne dabei direkt marktorientiert oder galeriegebunden zu sein.“⁸²² Auf dieser Basis gelang es in den folgenden Jahren, ein eigenes Vertriebsnetz aufzubauen und die PENTAGON-Objekte auch über andere Galerien und Möbelgeschäfte zu vertreiben.⁸²³

Darüber hinaus nutzte die Gruppe die Veranstaltungen der Galerie, um ihre Überzeugungen, die sich gegen ein „postmodernes Design“ richteten, in die Öffentlichkeit zu tragen. Im Eröffnungskommuniqué anlässlich der ersten Ausstellung zum Thema „Herbstmanöver“, in der Stahl- und Lichtmöbel, Skulpturen und Bilder gezeigt wurden, provozierte die Gruppe mit folgendem Statement:

„Der Begriff der Postmoderne wurde [...] einer Architektur und Formensprache zugeschlagen, die ihre Rolle, diesen Vorgang der Unterordnung der neuen technischen und materiellen Projekte zu dekorieren, aufs beste erfüllten. Sie haben sich damit als Disziplin nicht nur selbst zerschossen, sondern den Blick auf eine sich allein bestimmende Postmoderne verstellt. Heute gibt die Beherrschung des Atoms bei gleichzeitiger nuklearer Bedrohung das Beziehungsmodell des nachmodernen Lebens. In diesem Sog von ungesicherten Daten und irrealen Werten kollabieren alle der Aufklärung verpflichteten Strategien. Das Design steuert nicht mehr auf einen projektierten Höhepunkt zu, sondern auf seine Atomisierung, seine Zerstreuung und sein Verschwinden. Ein postmodernes Design wird es nicht geben.“⁸²⁴

⁸¹⁸ Trotz intensiver Bemühungen konnten keine Original-Dokumente eingesehen werden, die detailliert Aufschluß über die Konzeption der Galerie geben könnten. Hier besteht demnach noch weiterer Forschungsbedarf.

⁸¹⁹ Welch enge Beziehung zwischen PENTAGON und ihrer nach wie vor bestehenden Vertriebsgemeinschaft UNIKATE und ONE OFF bestand, verdeutlicht die Namensgebung, denn „One Off“ meint im Deutschen sowohl „Unikat“ und „Kleinserie“ als auch „außergewöhnliches Ereignis“; vgl. Bertsch, Georg C. / Dietz, Matthias / Friedrich, Barbara: Euro-Design-Guide. Ein Führer durch die Designszene von A-Z. München 1991, S. 172-173.

⁸²⁰ Erlhoff / Brandes / Voggenreiter: Pentagon – fünf Autoren als Personen. In: Pentagon (1990), S. 29.

⁸²¹ Voggenreiter, Sabine: Fünf Jahre Pentagon. In: Ebenda, S. 30.

⁸²² Erlhoff / Brandes / Voggenreiter: Pentagon – fünf Autoren als Personen. In: Ebenda, S. 29.

⁸²³ Laubersheimers „Verspanntes Regal“ wurde als das mit Abstand erfolgreichste Modell des Neuen Design gefeiert. In Deutschland seien 1.500, im Ausland 800 Exemplare, verkauft worden; vgl. Trappschuh, Elke: Abschied vom neuen deutschen Design. In: form (Frankfurt a.M.), 1992, Nr. 137, S. 59.

⁸²⁴ Eröffnungskommuniqué der Galerie Pentagon zit. n. Voggenreiter, Sabine: Fünf Jahre Gruppe Pentagon. In: Pentagon (1990), S. 15-16.

Diesen Intentionen verschrieb sich die Gruppe auch in den nächsten Jahren, und so stellte PENTAGON 1986 beispielsweise anlässlich einer Umfrage der Münchner Galerie STRAND klar, man könne die Ideen der Postmoderne nicht verteidigen, das Geschäft der Galerie sei „nicht die Verteidigung irgendwelcher Ideale, sondern der Verrat.“ Die Gruppe verfolge die Strategie, einseitige Beziehungen zwischen Objekten und Benutzern, wie sie unter dem Namen „Gute Form“ geführt würden, zu erschüttern und umzuwerten. Träger dieser Strategien seien „aber nicht mehr die Designer, sondern die aufgrund der neuen, technologischen Beschleunigung sich verändernde Welt der Objekte.“⁸²⁵

Entgegen der ursprünglichen Konzeption etablierte sich die PENTAGON-Galerie zunehmend als kulturelle Institution, indem sie auch Positionen anderer Designer-Gruppen wie MÖBEL PERDU, dem ATELIER VORSPRUNG⁸²⁶ oder Designer wie Siegfried Syniuga, Jasper Morrison oder STILETTO ausstellte. Im September 1988 zog die Galerie dann in die Kölner Bismarckstraße um und zeigte in den neuen Räumlichkeiten Schmuck von Patrick Muff. Zudem stellte PENTAGON die Räume für einzelne „Design-Events“ zur Verfügung, etwa am 03.03.1989 der Präsentation derjenigen Designer, die in Borngräbers *Kunstforum* „Deutsche Möbel, Unikate, Kleinserien, Prototypen“ vorgestellt wurden.⁸²⁷ Schließlich inszenierte Brandolini unter dem Titel „Brandolog. Brandolini auf dem Teppich“ im darauffolgenden Frühjahr Möbelentwürfe, die er mit verschiedenen Teppichen der Firma „Vorwerk“ kombinierte.⁸²⁸ 1990 wurde die Galerie geschlossen. Rückblickend begründete Laubersheimer das Ende der Galerie mit dem finanziellen Ungleichgewicht zwischen Galerie und Produktion:

„Wir waren uns damals bei der Gründung von Pentagon gar nicht im klaren darüber, daß sich irgendwann einmal zwei Institutionen aus dieser Gründung ergeben würden. Das Verhältnis zwischen der Gruppe Pentagon und der Galerie Pentagon sollte etwa so sein wie zwischen einem Sportverein und einem Sponsor. Deshalb mußten wir uns auch die Frage stellen, ob wir den Sponsor wirklich benötigen oder ob wir die Galerie nicht besser schließen. Der Gruppe Pentagon würde ein gut geführtes Organisations- und Abwicklungsbüro wesentlich mehr helfen als eine teuer zu haltende Galerie.“⁸²⁹

Die Hoffnung, die mit der Gründung einer eigenen Galerie verbunden war, für die Gruppe eine finanzielle Grundlage zu schaffen, hatte sich also nicht erfüllt.

Seit ihrem Zusammenschluß als UNIKATE war es PENTAGON also letztlich immer um die Schaffung eines Freiraumes für die eigenen Arbeiten gegangen, um unabhängig von anderen eigene Experimente zwischen Kunst und Design anstellen zu können. Aus diesen Bestrebungen heraus wurde parallel zur Gründung der Designer-Gruppe PENTAGON eine eigene Galerie eröffnet, die die Gruppe nicht nur finanziell unterstützen, sondern als öffentliche Einrichtung auch dazu dienen sollte, die Objekte und Intentionen der Gruppe direkt nach außen zu tragen.

PENTAGON distanzierte sich von einem „bunten“, vermeintlich dekorativ inspirierten „postmodernen Design“ insbesondere aus Italien. Die Objekte bringen eine eigenständige Formensprache zum Ausdruck, die sich durch eine starke Material- und Formreduktion auszeichnet. Bewußt verwendet wurden „anonyme“ Materialien aus dem industriellen Kontext wie Bleche und Metalle, die oft mit mechanischen Fertigteilen oder Sandstein kombiniert wurden. Dabei interessierten die jeweiligen

⁸²⁵ PENTAGON. In: STRAND. Galerie für Design und Architektur (Hrsg.): Keine Ausstellung. Statements zur Situation des heutigen Avantgarde-Möbeldesigns. (Kat.), München 1986, o. Pg.

⁸²⁶ Das Schweizer ATELIER VORSPRUNG wurde mit Sitz in Bern von Andreas Lehmann und Beat Frank gegründet.

⁸²⁷ Vgl. Borngräber (1989).

⁸²⁸ Vgl. Vorwerk (Hrsg.): Brandolog. Brandolini auf dem Teppich. (Kat.), Köln 1990.

⁸²⁹ Erloff / Brandes / Voggenreiter: Pentagon – fünf Autoren als Personen. In: Pentagon (1990), S. 37.

Materialeigenschaften oder die konstruktiven Möglichkeiten. Sie bildeten den Ausgangspunkt für die gestalterischen Experimente, die sich besonders durch konstruktiven Erfindungsgeist auszeichneten. So besteht die Qualität der PENTAGON-Arbeiten in den ausgeklügelten konstruktiven Eigenheiten, auf die Albus und Borngräber bereits hingewiesen haben. Darüber hinaus finden sich aber auch raumbezogene Arbeiten, die, ohne anekdotenhaft zu sein, nur scheinbar in Widerspruch zu den form-reduzierten Objekten stehen.

7.5. Zusammenfassung

Mit einer eigenen Produzenten-Galerie stellten die Designer oder Designer-Gruppen im doppelten Sinne einen Freiraum zur Verfügung. Ganz konkret ermöglichte es der freie angemietete Raum, unbeeinflusst von außen eigene Vorstellungen umzusetzen. Dies wiederum stellte auch im übertragenen Sinn einen „Freiraum“ für ein von Vorgaben gelöstes Arbeiten dar.

Bereits Ende der siebziger Jahre manifestierten STILBRUCH und LUX NEONLICHT das Bedürfnis, die eigenen gestalterischen Experimente provokant in die Öffentlichkeit zu tragen. Es handelte sich dabei um eine Art idealistische Selbstverwirklichung, bei der die Designer selbstbewußt das Wagnis eingingen, von ihren unkonventionellen Objekten leben zu wollen. Als Alternative zum etablierten Kunst- und Galerienbetrieb, aber auch zum großen Markt der seriellen Massenproduktion sollten die Galerien einen eigenen Markt erschließen, der die Design-Experimente mit den speziellen Wünschen und Vorstellungen des Kundens verbindet. Um das finanzielle Überleben abzusichern, schaltete der Direktverkauf ab Galerie die Zwischenhändler aus und ermöglichte so eine größere Gewinnspanne, die es erlauben sollte, die eigenen Ideen in der herstellungstechnisch und finanziell aufwendigen Form eines handwerklich hergestellten Unikats oder als Kleinst- bzw. Kleinserie umzusetzen.

Interessanterweise handelte es sich bei den Galeristen bzw. Designern nahezu ausschließlich um Fachfremde, die sich dem Möbel- und Interieur-Design zuwandten. Die Selbstnennung zum Designer und Galeristen manifestiert ein Selbstbewußtsein, das ausbildungsbezogenes Spezialistentum zur Nebensache werden ließ. Mit diesem Hintergrund praktizierten alle Galeristen und Gruppenmitglieder also ganz selbstverständlich ein „Cross over“, das sich auch in der Galerienarbeit niederschlug. Die Galerien stellten sich selbst als Gesamtkonzept vor, bei dem – über die einzelnen Objekte hinaus – die gesamte Präsentation programmatischen Charakter besaß. Dieses Konzept manifestierten Schulz-Pilath und Weinand bereits von außen. Auch im Inneren verzichteten die thematisch orientierten Ausstellungen auf Klassifizierungen der Objekte etwa nach deren speziellen Funktionen oder Aufgaben.

Zwar war es Anliegen, die Arbeiten auszustellen und zu verkaufen, und so dienten die Design-Galerien ganz im traditionellen Sinn als Präsentations- und Verkaufsraum, als Vermittlungsinstanz zwischen Produzenten und Rezipienten. Im Gegensatz allerdings zur Kunstgalerie wurden Objekte ausgestellt, die bereits vielfältig waren oder bei der entsprechenden Nachfrage vielfältig werden sollten, d.h. *der* zentrale Aspekt der Galerien war die möglichst große Vielfältigkeit der Design-Objekte. Dies stellt die eigentliche Neuerung dar und ist als Charakteristikum der Produzenten-Galerien speziell des Neuen Design zu bewerten. Dieser Prämisse entsprechend verschmolzen Verkaufs- und Vertriebsorganisationen ebenso wie Entwurfs- und Produktionsprozesse, wenn auch in unterschiedlich großem Ausmaß. So standen die Galerien in direktem Kontakt zur Produktion und wurden selbst als Atelier oder Werkstatt genutzt wie beispielsweise bei MÖBEL PERDU.

In der jeweiligen Auseinandersetzung mit industrieller Ästhetik fanden die Designer ganz unterschiedliche Methoden und Formensprachen. Auf der einen Seite spielte das Material eine immens wichtige Rolle. Besonders „kalte“ Materialien wie Metall, Blech, Neon oder Halbzeuge aus der industriellen Produktion wie mechanische Fertigteile faszinierten die Designer. Sie experimentierten mit diesen Materialien, indem sie ungewöhnliche, d.h. bis dato ungebräuchliche Kombinationen durchspielten. Als Extremopol in diesem facettenreichen Spektrum betrieb LUX NEONLICHT bzw. MÖBEL PERDU einen „Materialfetischismus“ und forcierte ästhetische Brüche. Demgegenüber loteten die formreduzierten PENTAGON-Objekte die konstruktiven Materialeigenschaften des Metalls aus. Auf der anderen Seite reizte die vorhandene Alltagskultur zur Umwertung. Fundstücke und Gebrauchtes wurden als Zitat und Fragment eingesetzt, was als ein individuell inspiriertes „Re-Design“ des Vorhandenen bezeichnet werden kann. Diese Material- und Stilbrüche, wie sie insbesondere MÖBEL PERDU praktizierte, brachten eine „Ästhetik des Unreinen“ zum Ausdruck, die „reine“ gestalterische Tabus überwinden, die eigene gestalterische Vergangenheit also endgültig verabschieden wollte. Besonders mit der Rückbesinnung auf eine handwerkliche und kleingewerbliche Produktion, die als „Hang zum Gesamtkunstgewerbe“ umschrieben werden kann, richtete man sich gegen das Industrie-Design und gestalterische Zurückhaltung.

Obwohl sich die Objekte nicht oder nur in kleinen Auflagen verkaufen ließen und dementsprechend in handwerklicher Eigenproduktion als Unikate oder in Kleinst- bzw. Kleinserien hergestellt wurden, war als Vision für die Zukunft allerdings eine neue Flexibilität in der Produktion angestrebt. Anders als in der industriellen Massenproduktion sollten individuelle Wünsche und Vorstellungen die Auflagenhöhe bestimmen können.

8. Design auf der „documenta 8“

Vom 12. Juni bis 20. September 1987 wurde in Kassel die „documenta 8“ veranstaltet. Mit dem Anspruch, eine Kunst zu zeigen, die sich zur Gesellschaft hinwendet, wurde für das Design eine eigene Sektion eingerichtet.⁸²⁹ Insbesondere in den Räumen der Orangerie wurden neue internationale Design-Entwicklungen vorgestellt. Eingeladen waren 15 Designer, die ihre Objekte und Rauminstallationen präsentierten. Neben einer starken italienischen Präsenz waren Spanien und Großbritannien sowie die Bundesrepublik mit Arbeiten von Florian Borkenhagen, Stefan Wewerka, Andreas Brandolini und der Gruppe PENTAGON vertreten.

8.1. Präsentation und Reaktionen

Bereits im Vorfeld der Veranstaltung vertrat der künstlerische Leiter der „documenta“, Manfred Schneckenburger, eine „Konvergenz-Theorie“, womit er ein Konzept meinte, das Architektur und Design in die Präsentation des aktuellen Kunstgeschehens integriert:

„Die Prämissen der documenta 8 führen zu einer Kunst, die sich nicht auf die Reinheit ihrer Gattung zurückzieht, sondern sich öffnet. [...] Ein Teilaspekt dieser Ausweitung ist ein neues Verhältnis zwischen Autonomie und Funktion. Wenngleich die Kunst nur selten wirkliche Funktionen übernimmt, [...] spielt und arbeitet sie mit Assoziationen an Architektur und Design. Sie verfremdet deren Anregungen, macht sie expressiv oder hermetisch und hebt sie aufs Kunstpodest.“⁸³⁰

Die Präsentation von Architektur und Design im Park der Karlsaue und in der Orangerie orientierte sich zwar an der Idee des barocken Gesamtkunstwerks. Dennoch, so betonte Schneckenburger, sollten die verschiedenen Disziplinen nicht vermengt werden, sondern sich wechselseitig zum Sprechen bringen:

„Wir wollen keineswegs eine Angleichung, Nivellierung oder gar Auflösung der Grenzen. Im Gegenteil, Querverbindungen heben die spezifischen Qualitäten um so deutlicher hervor.“⁸³¹

Michael Erlhoff begründete als Beauftragter für die Design-Sektion die Entscheidung, Design umfassend in die „documenta“ zu integrieren, gleich mehrfach:

„da – erstens – in den vergangenen Jahren Designformen eindrücklich ins öffentliche Bewußtsein und in die gesellschaftliche Diskussion rückten, weil – zweitens – von Seiten der Kunst wie von Seiten des Design die Abgrenzung zwischen beiden Bereichen ins Wanken gerieten, außerdem wegen der Beobachtung – also drittens –, daß die argumentative Dimension des Design nun – ähnlich neuen Tendenzen der Kunst – Erfahrbarkeit und Gegenständlichkeit der Objekte radikal auf die Probe stellt.“⁸³²

Selbstverständlich partizipiere die „documenta“ an der Überschwemmung der Menschen durch rasch wechselnde Bilderwelten, Sensationen, Sinneseindrücke, Blendungen und so weiter. Sie befördere

⁸²⁹ Entgegen der allgemeinen Überlieferung war dies aber keineswegs das erste Mal in der Geschichte der documenta, denn tatsächlich waren bereits zehn Jahre zuvor Fahrzeuge des „Utopischen Design“ ebenfalls in einer eigenen Sektion vorgestellt worden; vgl. documenta 6, (Kat.), Bd. 3, Kassel 1977, S. 269 ff.

⁸³⁰ Schneckenburger, Manfred: „Einlassung mit der Verwertungswelt“ Design zur documenta 8. In: form (Opladen), 1987, Nr. 117, - I -, S. 77.

⁸³¹ Ebenda.

⁸³² Erlhoff, Michael: 100 Tage in Kassel: Kunst und Design zur d8. Mißverständnisse gegen Mißverstand. In: form (Opladen), Nr. 118 - II - 1987, S. 22.

diese sogar noch.⁸³³ Entsprechend wollten sich die Befürworter des postmodernen Design keineswegs von einer „Wesenhaftigkeit“ der Design-Objekte distanzieren, sondern unterstellten ihnen ein autonomes Eigenleben. Erlhoff und Schneckenburger unterstützten diese Tendenz mit subjektiven Beschreibungen und Interpretationen. So war zur „documenta“ beispielsweise in der *form* zu lesen:

„Gegenstände wehren sich, kommunizieren untereinander, drängen sich auf, entsagen vertrackt der Begreifbarkeit: Dekorierte Spiegel tauschen Blicke, ein Stuhl steht auf einem Schatten, ein anderer wird beim Hören menschlicher Stimmen schamrot, während ein dritter Stuhl sich im funktionalistischen Überschwang prostituiert, da er eifertig zu jedem Betrachter rast und seinen Schoß als Sitzgelegenheit feilbietet.“⁸³⁴

Die „documenta“-Veranstalter verfolgten also auch das Thema der „aktiven Möbel“, wie es MÖBEL PERDU vorgestellt hatte, und stellten stark autorenbezogene Texte vor, mit dem Ziel, einem vermeintlichen Subjektcharakter der Objekte zu entsprechen. Im „documenta“-Katalog überspitzte Erlhoff diesen Sprachduktus weiter mit seiner Beobachtung, daß die Objekte nun endgültig verrückt spielten:

„Die Kunst kommuniziert untereinander in musealen Gewölben, die Bilder tuscheln, die Skulpturen hecheln – und unter dem Tisch bruzzelt ein wärmendes Feuer, der Teppich entläßt einen Stuhl, Computer schicken sich Post, Möbel bewegen sich vermeintlich planlos durch Räume oder ändern ihre Façon, ein Stuhl errötet beim Ton eines anderen, Spiegel werfen sich Blicke zu, Neonleuchten agieren mit ihresgleichen, ein Buch offenbart statt Lektüre sich selbst heimleuchtende Elektrizität, ein Gestühl steht auf seinem Schatten, eine Bank unterhält sich selbst.“⁸³⁵

Dieser Sprachgebrauch, der die „beseelte“ Ausdruckskraft der Objekte umsetzen wollte, führte in letzter Konsequenz aber zu ihrer „Vermenschlichung“. Michael Hübl machte darauf aufmerksam, daß diese „schmucken Darlegungen“ wie Paraphrasen auf Jean Baudrillards „Lob des Objekts“ klängen und wies auf den kritischen Punkt derartiger Grenzüberschreitungen hin.⁸³⁶ Diesen sah er keineswegs darin, „daß da die ‚niedere Kaste‘ der Designer den Aufstieg in die hehre Welt der Kunst“ probe. Vielmehr bestehe er darin,

„daß kein Punkt mehr existiert, sondern durchweg Perfloration. Klare Grenzen werden absichtlich durchlöchert, doch statt dadurch einen Horizont zu eröffnen, wird lediglich Raum geschaffen für Belieblichkeit.“⁸³⁷

Dementsprechend begleiteten kontroverse Diskussionen um das Verhältnis von „Design“ und „Kunst“ die Design-Präsentation auf der „documenta“. Elke Trappschuh kritisierte, daß „die die ganze Orangerie durchziehende Vermischung von Kunst, Design und Architektur für überflüssige und unfruchtbare Irritation“ Sorge. Sie stellte die Frage: „Was ist da nun Kunst, was Design? Sollte das einen Unterschied nicht mehr machen?“ Dennoch begrüßte sie Schneckenburgers Entscheidung, Design einzubeziehen, allerdings nur bezogen auf die anti-funktionalistische, postmoderne Design-Avantgarde.⁸³⁸ Deutlich aggressiver griff Bazon Brock das vermeintlich künstlerische Selbstverständnis postmoderner Designer mit seiner Forderung an, sich anstatt auf die Kunst mehr auf die

⁸³³ Ebenda.

⁸³⁴ Ebenda.

⁸³⁵ Erlhoff, Michael: kopfüber, zu Füßen. Prolog für Animateure. In: documenta 8. (Kat.), Kassel 1987, S. 107.

⁸³⁶ Hübl, Michael: Wieder gesellschaftsfähig. Die documenta als Zeitkritik. In: Kunstforum International (Köln), Juli-September 1987, Bd. 90, S. 86. – Zu Baudrillard vgl.: Baudrillard, Jean: Die fatalen Strategien. München 1985, insbes. S. 12.

⁸³⁷ Hübl (1987), S. 86.

⁸³⁸ Trappschuh, Elke: documenta 8 / Design. In: werk und zeit (Frankfurt a.M.), 3. Quartal, 1987, S. 36.

„Gründerväter der Moderne“ und deren Gebote Rationalität, Funktionalität, Qualität und Moral zu beziehen:

„Es ist wahrscheinlich, daß das Ende der Moderne so lautstark gerade auch von Designern postuliert wurde, um sich aus der Verantwortung für die Nichterfüllung dieser Gebote zu entziehen. Daß diese Gebote überwiegend nicht erfüllt wurden, steht außer Zweifel. [...] Die Designer werden aus ihrer selbstverschuldeten Lethargie erst herausfinden, wenn sie entdecken, daß die Moderne bis auf wenige Ausnahmen gar nicht stattgefunden hat. Die Postmoderne erfüllt sich als eine Prämoderne.“⁸³⁹

Auch Fischer kritisierte Erlhoffs Konzeption als „Bärendienst“ am deutschen Industrie-Design,

„weil rein subjektiv künstlerischen Entwürfen eindeutig und einseitig der Vorzug gegeben wurde: wieder einmal hat man Designer als freie Avantgarde-Künstler ausgegeben, mit allen spezifischen Freiräumen, die dies bedeutet, nicht ohne sich natürlich im nachhinein genau über diese vorgeblich gesellschaftsabsintente 'l'art pour l'art'-Einstellung zu mokieren.“⁸⁴⁰

8.2. Deutsche Beiträge

Bei näherer Betrachtung der deutschen Beiträge fallen Besonderheiten auf, die sich zum Teil von den Erklärungsversuchen seitens der Organisatoren unterscheiden, aber auch die Kritik der Beliebigkeit, wie sie Hübl vorgebracht hat, in ein anderes Licht rücken. Neben den Rauminszenierungen von Brandolini oder der Gruppe PENTAGON beschäftigten sich die deutschen Beiträge vornehmlich mit dem Thema „Sitzen“. Hier sind konzeptuelle Ansätze zu erkennen, die sich deutlich vom viel beschworenen phantasievollen Eigenleben der Dinge, wie es die Ausstellungsmacher vorstellten, abgrenzen, denn die Künstler-Designer erörterten intensiv die Aufgaben, Funktionen und nicht zuletzt die Geschichte der Gebrauchsdinge.

8.2.1. Stefan Wewerka und Florian Borkenhagen

Stefan Wewerka präsentierte auf der „documenta“ seine Überlegungen zum Thema „Sitzen“ anhand von drei Objekten.⁸⁴¹ Die „Sitzinsel“ erweckt mit ihren drei weißen, sich gegenseitig durchdringenden Volumenkörpern den Eindruck einer topografischen Erhebung (Abb. 156). Wewerka interessierte dabei offensichtlich nicht das ausdauernde Sitzen wie auf einer bequemen „Polsterlandschaft“, sondern das beiläufige „Zufallssitzen“, ein kurzes „Sich-Ausruhen“, wie man es etwa bei einer Wanderung auf einem Stein tut:

„Sie [die Sitzinsel] ist unbequem, aber ein Benutzer erwartet auch keinen Komfort, sondern nutzt eben nur die zufällig vorhandene Erhebung zur beiläufigen Benutzung. Für mich ist diese Skulptur mit ihren gegenseitigen Volumendurchdringungen (in Holz, Marmor oder Bronze) perfekt. Sie birgt enorme Variationsmöglichkeiten in sich. Die Benutzung als solche interessiert weder mich noch den Sitzenden!

⁸³⁹ Brock (1987), S. 91.

⁸⁴⁰ Fischer (1988), S. 7-8.

⁸⁴¹ Darüber hinaus wurde Wewerkas „Tecta-Pavillon“, den er 1985 als Präsentationsraum für die Firma „Tecta“ entworfen hat, auf der documenta aufgestellt und als Ausstellungsraum genutzt. Es handelt sich dabei um ein flexibles und transparentes Gehäuse, dessen Dachkonstruktion aus Fischbauchträgern besteht; vgl. Gleining, Andrea: Das Möbel als Haus, das Haus als Möbel. In: Fischer / Gleining (1998), S. 27.

Damit ist der ganze Sitzkomfortplunder erledigt und der Weg frei für eine neue Auffassung, eine Gelegenheit, frisch und unbeschwert und gereinigt an das `Vermöbeln` heranzugehen.⁸⁴²



Abbildung 156: Stefan Wewerka: „Sitzinsel“ (im Vordergrund), Stuhl „B1“ und „Thron Karls des Großen“, ausgestellt im Glaspavillon der Firma „Tecta“, Lauenförde

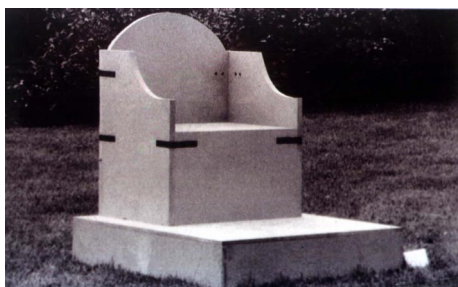


Abbildung 157: Königsthron Karls des Großen in der Pfalzkapelle Aachen, 936 n. Chr., Nachbau

Neben der „Sitzinsel“ zeigte Wewerka seine Interpretation des „Königsthrons Karls des Großen“, die bereits 1986 entstanden war (vgl. ebenfalls Abb. 156). Dieses Objekt beschäftigte sich mit dem Sitzen als Privileg der Herrschenden und als Symbol der Macht. Den schlichten Steinthron Karls des Großen (Abb. 157) hatte Wewerka verzerrt und noch weiter abstrahiert: Verfügte das historische Vorbild noch über eine konvexe Rückenlehne und über konkav geschwungene Armlehnen, begradigte Wewerka nun sogar diese einfachen Gestaltungsmittel. Auch nivellierte er die über den Korpus hinausragende Rückenlehne, so daß sie zusammen mit den Armlehnen eine einheitliche Linie bildet. Zudem verzichtete Wewerka auf die Beschläge, die beim historischen Vorbild vorhanden waren. Stattdessen hielt er das ganze Objekt monochrom in Weiß und versetzte es in eine „Schieflage“. Interessanterweise behielt er bei seiner Neuinterpretation jedoch die einstufige Erhöhung bei, die beide Sitzmöbel als Thron ausweist. Gleichzeitig erinnert das Objekt in seiner schlichten Form an einfache Bett- oder Kastenmöbel aus Holz- oder Steinplatten. Mit seinem formreduzierten Objekt evozierte Wewerka also auch die „Geschichtlichkeit“ von Möbeln insgesamt, so daß diese

Arbeit als eine Auseinandersetzung mit den (Möbel-) Archetypen unserer heutigen Zivilisation verstanden werden kann.

Speziell für die „documenta“ entwarf Wewerka den „Aufsehersitz“, der tatsächlich für die Benutzung vorgesehen war (Abb. 158). Mit dieser ebenfalls überhöhten Stuhlskulptur reflektierte Wewerka zwar auch die Thronthematik, vor allem aber auch ein Phänomen einer jeden großen Kunstausstellung, das des Aufsichtspersonals. Die Tätigkeit des Überwachens setzte Wewerka im Überhöhen des Sitzes um. Auf einem breiten Sockelpodest erhebt sich eine monolithische Form, die mit einer kurzen Rückenlehne versehen ist. Insgesamt wirkt dieser wiederum monochrom in Weiß gehaltete „Aufsehersitz“, als sei er aus einem großen Steinblock gemeißelt, obwohl er aus farbig behandeltem Holz besteht. Wulf Herzogenrath wies darauf hin, die „lineare“ Entwicklung der Funktion „Sitzen“, wie sie noch Breuer in seinem „Bauhaus-Film“ geträumt habe (vgl. Abb. 22), sei nicht weiterverfolgt worden:

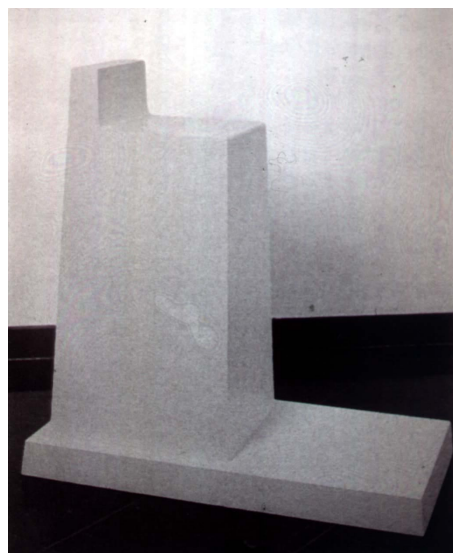


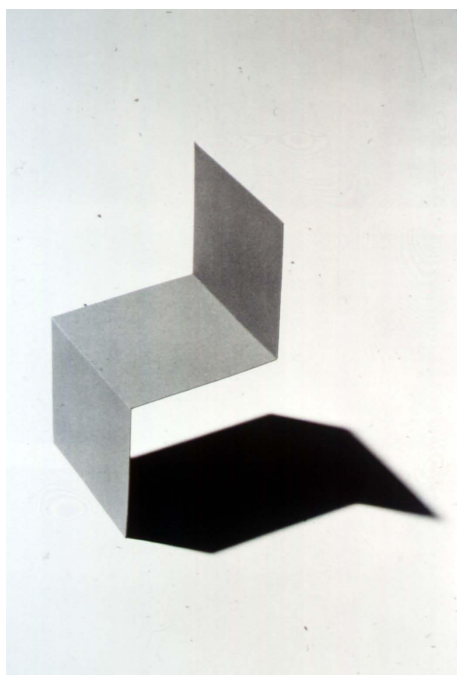
Abbildung 158: Stefan Wewerka: „Aufsehersitz“ für die „documenta 8“, 1987

⁸⁴² Wewerka, Stefan: [o.T.]; zit. n. Kulturreferat der Landeshauptstadt München (1987), S. 60.

„Wir wissen, daß es zu viele Funktionen gibt, als daß sie ein einziger Stuhl erfüllen könnte: Keiner erfüllt die Funktionen, die wir an einen ‚Wärterstuhl für die documenta‘ stellen: Sitzen, Aufpassen, Entspannen. Der Wärter in einer Ausstellung ist Auskunftgeber und Polizist, er muß da sein, wenn es erforderlich ist, und zugleich unsichtbar. Wewerka entwarf ein entsprechendes Objekt, eine funktionale Skulptur, die dem Wachmann die Autorität eines ägyptischen Pharaos gibt und der die Kunst hoheitsvoll repräsentiert – ein Kunstwerk sui generis.“⁸⁴³

Herzogenrath interpretierte dieses Objekt als „funktionale Skulptur“, die ganz bewußt nur diejenigen Funktionen erfülle, die mit den speziellen Aufgaben eines Wärters verbunden seien.

Wie die „Sitzinsel“ verdeutlicht auch der „Aufsehersitz“ eine Auseinandersetzung mit dem Funktionsverständnis der Moderne, die auf eine möglichst allgemeingültige Funktionserfüllung gezielt hatte. Diesem setzte Wewerka mit seinen beiden Objekten eine eigene Interpretation entgegen, indem er von unterschiedlichen Funktionen ausging, denen nicht durch *eine* einheitliche Lösung, sondern im Gegenteil durch vielfältige und den jeweils speziellen Aufgaben angepaßte Objekte entsprochen werden soll. Entsprechend berücksichtigte Wewerka die spezielle Situation der „documenta“, indem die „Sitzinsel“ dem Bedürfnis der Besucher dieser großen und weiträumig konzipierten Ausstellung nach „Zufallssitzen“ entsprach, und auch der „Aufsehersitz“ bezog sich direkt auf die konkrete Ausstellungssituation.



**Abbildung 159: Florian Borkenhagen:
„Stuhl für Peter Schlemihl“, 1987**

Florian Borkenhagen entwarf für die „documenta“ den „Stuhl für Peter Schlemihl“ (Abb. 159). Dieser Titel bezieht sich auf Adelbert von Chamisso's Erzählung „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“, in der der Titelheld seinen Schatten gegen das Geschenk ewigen Reichtums an einen „Mann im grauen Rock“ verkauft.⁸⁴⁴ Bei Borkenhagens Metallfreischwinger der besonderen Art bildet nicht gebogenes Stahlrohr, sondern eine gekantete und sandgestrahlte Eisenplatte das Basismaterial. Ganz anders als die üblichen Freischwinger besitzt dieser Stuhl keine Kufe, die das Gewicht des Stuhles und seines Besitzers auffangen könnte. Vielmehr findet die Frontfläche des Metallstuhls ihre Fortsetzung im eigenen Schatten. Dieser wurde durch einen Scheinwerfer erzeugt, der derart plaziert war, daß der Eindruck entsteht, der Stuhl benötige seinen Schatten als konstruktive Stütze. Der Stuhl „sitzt“ regelrecht auf seinem eigenen Schatten, mehr noch, er ruht sich gleichsam darauf aus.

Etwa zwanzig Jahre früher hatte sich Timm Ulrichs bei seinen beiden Stuhl-Objekten „Ein Stuhl und sein Schatten – aus seinem Schatten-Dasein tretend (Schlemihls Stuhl)“ ebenfalls mit dem Verhältnis zwischen Gegenstand und Schatten beschäftigt (Abb. 160). Wie Borkenhagen thematisierte Ulrichs am Beispiel des Stuhls das Phänomen des Schattenwurfs, allerdings in einer anderen Art und Weise. Im Gegensatz zu Borkenhagen, dessen Objekt das Licht verstellt und so den eigenen Schatten erst

⁸⁴³ Herzogenrath, Wulf: Stefan Wewerka. In: documenta 8 (1987), S. 274-275.

⁸⁴⁴ Vgl. Chamisso, Adelbert von: Peter Schlemihls wundersame Geschichte mitgeteilt von Adelbert von Chamisso. [Erstausg.] Nürnberg 1827.

ermöglicht, materialisierte Ulrichs den Schattenwurf in einem eigenen Objekt, das er einem Stuhl-Objekt „ohne Schatten“ gegenüberstellte. Hajo Eickhoff kommentierte diese beiden Objekte folgendermaßen:

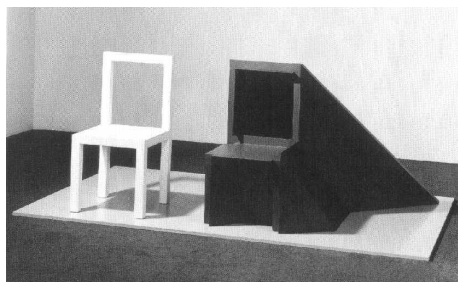


Abbildung 160: Timm Ulrichs: „Ein Stuhl und sein Schatten – aus seinem Schatten-Dasein tretend (Schlemihls Stuhl)“, 1968/1980

„Der Schattenraum, das scheinbar unwesentliche des Stuhls, wird zu einem wesentlichen Bestandteil. Gegenüber dem Schatten wirkt das Objekt, an dem der Schatten erzeugt wird, der Stuhl, sogar einfach, banal, unspektakulär. Der Schatten hat eine große Würde erhalten. Selbstbewußt behauptet er sich neben seinem Miterzeuger.“⁸⁴⁵

Demgegenüber verschleifen bei Borkenhagen Objekt und Schatten zu einem neuen Ganzen, zu einem Stuhl, der seinen eigenen „immateriellen“ Schatten zum „Sitzen“ nutzt. Das Wissen der Betrachter um die übliche Konstruktion und Form eines Freischwingers läßt diesen immateriellen Schatten in Gedanken zu einer konstruktiven Notwendigkeit werden. So handelt es sich hier also um eine Irritation eingefahrener Wahrnehmungsmuster zur Konstruktion und Funktion eines Stuhles, wobei sich Borkenhagen auf den Aspekt des Sitzens konzentrierte, den er in einem hohen Maß an Form- und Materialreduktion umsetzte.

Die Qualität der deutschen Beiträge bestand demnach in der individuellen Auseinandersetzung mit funktionalen Aspekten, ohne jedoch das Maß einer verspielten Formensprache zu erreichen, das die Ausstellungsmacher mit ihren Textbeiträgen evozieren wollten. Von daher griff Hübls Kritik der Beliebbarkeit zu kurz, da sie unmißverständlich eine Auseinandersetzung mit dem Thema „Sitzen“ und eine Reflektion über „Funktion“ und „Geschichtlichkeit“ darstellten.

8.2.2. PENTAGON: „Café Casino“

Ein Hit der „documenta 8“ sei, so Anja Lösel, die Gruppe PENTAGON, die in einer ehemaligen Disco in der Oberen Königstraße das „Café Casino“ installierte, dessen temporäre „Café-Rauminszenierung“ Möbel, Essen und Kunst zusammenführen sollte (Abb. 161).⁸⁴⁶ PENTAGON betonte:

„Das Café `Casino` sollte ein Gesamtkunstwerk werden, bei dem alles – das Mobiliar, die Speisen, die Farbigkeit, das Licht, die Kleidung des Personals, sogar die Art und Weise der Bestellung – eigens konzipiert war.“⁸⁴⁷

Das „Casino“ fungierte tatsächlich als offizieller Treffpunkt und bot den Rahmen für das Performance-Programm der Ausstellung, weshalb PENTAGON das Café nicht als perfekt durchgestylte Gesamtlösung, sondern als sich stets verändernden Arbeitsraum verstanden wissen wollte. Wie in ihren anderen Arbeiten wollte die Gruppe eine neue Designauffassung zum Ausdruck bringen, die sie unter das Motto „Vom Bauhaus zum Brauhaus“ stellte:

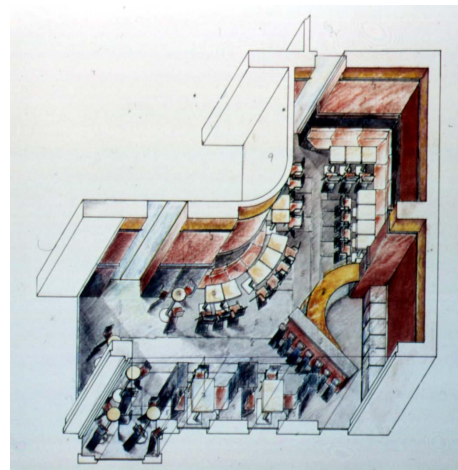


Abbildung 161: PENTAGON (Detlef Meyer-Voggenreiter): Entwurfszeichnung für das „Café Casino“, 1987

⁸⁴⁵ Eickhoff, Hajo: Die Poesie des Schattens. Möbelskulpturen von Timm Ulrichs. In: Ulrichs, Timm: Timm Ulrich macht mobil. Möbel-Skulpturen und -installationen. (Kat.) Freiburg i. Br. 1999, S. 15.

⁸⁴⁶ Lösel (1988), S. 99.

⁸⁴⁷ Pentagon – Fünf Personen als Autoren. In: Pentagon (1990), S. 36.



Abbildung 162: PENTAGON: Sitzbank aus Stahl für das „documenta“-Café „Casino“, 1987



Abbildung 163: PENTAGON: „Casino-Stuhl“, 1987

„Wir sehen Menschen nicht als ‚Benutzer‘ und versuchen deshalb, Beziehungen zwischen Räumen, Objekten und Menschen zu entwickeln.“⁸⁴⁸

Dazu kombinierte PENTAGON „benutztes Vorhandenes“ und „No-Name-Produkte“ mit eigens für das „Casino“ angefertigten Möbeln. So waren im „documenta“-Café roh bearbeitete „Brauhaustische“ mit Ahornplatten und vorwiegend aus Stahl gearbeitete Sitzgelegenheiten zu finden. Ausgangspunkt hierfür war eine Wandabwicklung aus gekantetem Stahl, die, dem Bogen der Wand folgend, aufgefächert und an den „Leerstellen“ ergänzt wurde, so daß eine durchgehende, der Wand angepaßte Sitz- und Rückenfläche entstand. Die Silhouette dieser Bank wiederum gab die Form für den „Casino-Stuhl“ vor, eine Art „Zick-Zack-Stuhl“ aus Stahl mit Armlehnen (Abb. 163).

Mit dem Café wollte die Gruppe bewußt an Vorstellungen eines „Künstler-Cafés“ aus vergangenen Tagen anknüpfen. Sie idealisierte Vorstellungen von Vergangenheit und deren Verhältnis zur Gegenwart:

„Cafés und Kaffeehäuser haben Kunst geprägt, und die Kunst wiederum diese. Unsere Vorstellung von den oft literarisch detailliert beschriebenen Künstler-Cafés – in Paris, in Wien, in Zürich, in Moskau – ist vielleicht auch deshalb so genau, weil uns die um Generationen zurückliegende Epoche der Jahrhundertwende und der zwanziger Jahre heute wieder so nahe erscheint.“⁸⁴⁹

Die von PENTAGON beschworene Sehnsucht nach dem Gestern verdeutlicht eine Selbstvergewisserung in einer imaginären Vergangenheit, die jedoch nie selbst erlebt wurde und von daher auch nicht als authentische Erinnerung vorhanden ist. So nimmt das „PENTAGON-Café“ in Verarbeitung

und Konstruktion Rekurs auf eine gemeinschaftlich idealisierte Vorstellung eines „Künstler-Cafés“, orientiert am traditionellen Schema und einfachen Gestaltungsmitteln.

Anstelle einer repräsentativen oder gar luxuriösen Ausstattung stand bei der Raumgestaltung die Möglichkeit zur Kommunikation und zum intensiven Gedankenaustausch im Mittelpunkt. Besonders überzeugend umgesetzt wurde dieser Aspekt in Meyer-Voggenreiters Tisch „Augenzeuge“, einer etwa brusthohen Metallkonstruktion, die auf einer kreisrunden Bodenplatte derart montiert ist, daß die Holzaufgaben in Nierentischform eine Art Dreieck bilden, wobei der Mittelpunkt der Tischplatte jedoch frei bleibt. Diese drei Holzelemente ersetzen eine „geschlossene“ Tischplatte und zwingen den Benutzer durch Form und Anordnung dazu, sich „Auge-in-Auge“ zu unterhalten.

⁸⁴⁸ Ebenda, S. 36-37.

⁸⁴⁹ Meyer-Voggenreiter, Sabine zit. n. Kunstforum International (Köln), Juli-September 1987, Bd. 90, S. 313.



Abbildung 164: PENTAGON (Meyer-Voggenreiter): „Augenzeugen“, Tisch für das Café Casino, „documenta 8“, 1987

Ähnlich wie die KUNSTFLUG-Gruppe mit ihren „Kaffeebäumen“ (vgl. Abb. 78-80) veränderten soziokulturellen Entwicklungen entsprochen hatte, thematisierte Meyer-Voggenreiter eine typische Kneipen- oder Cafésituation, in der der Bistro-Stehtisch als Treff- und Kommunikationspunkt fungiert und nur noch zum Abstellen eines Getränkes gebraucht wird. Für diesen Zweck reichen die drei Holzelemente trotz mittigem Loch völlig aus. Ähnlich sah auch Albus die Qualität der PENTAGON-Entwürfe darin, daß immer eine ganz spezielle Gewohnheit des Einzelnen oder einer Gruppe im Mittelpunkt des Entwurfsansatzes stehe, nie ein allgemein strukturiertes Nutzungspotential der jeweiligen Möbelgattung.⁸⁵⁰

Aber PENTAGON konzentrierte sich nicht nur auf die Vergangenheit und Gegenwart, sondern richtete den Blick auch auf die Zukunft. Für das Café plante die Gruppe elektronische Projekte, in die sich der Besucher „verstricken“ sollte. Ziel war das vollautomatische computergesteuerte Bistro, eine Antizipation des heutigen „Internet-Cafés“, in dem der Computer den Zugang zum „world wide web“ ermöglicht und so die kommunikative Funktion des Cafés übernimmt. Zwar waren die technischen Voraussetzungen, wie sie heute allgemein zugänglich sind, damals noch nicht gegeben. Dennoch sollten Informationen „online“ mit Hilfe von Computern international ausgetauscht werden können. Zur ursprünglichen Konzeption des „documenta“-Cafés berichtete Sabine Voggenreiter:

„Datenbänke sind mit Übersee verbunden und geben Auskunft über alle herbeigewünschten Besucher des Cafés, nämlich all diejenigen Künstler, die je an einer documenta teilgenommen haben. Die künstliche Intelligenz der Speisekarte erkundet die Vorlieben und Abneigungen des Gastes und verführt ihn zu ruinösen Bestellungen. Der Raum des Cafés wird unsicher, er dehnt sich und verliert die Grenzen der 3-Dimensionalität von Material und Statik.“⁸⁵¹

Elektronische Klänge aus einer Musik-Box sollten dieses „immaterielle Ambiente“ noch verstärken. Hierfür fertigte Reinhard Müller das „Chambre à Air“, ein Regal, das aus einem größeren und einem kleineren Element aus Vierkanthrohr besteht (Abb. 165). Zwischen diesen beiden Elementen pumpte Müller einen großen Gummischlauch auf, der einen Zusammenhang zwischen der äußeren und inneren Konstruktion herstellt, das innere Regal mit seinen zwei fest verschweißten Regalböden also trägt und es elastisch abfedert. Albus und Borngräber bewerteten dieses Regal

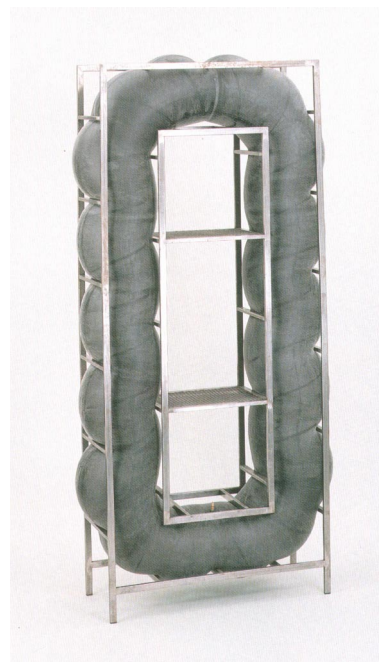


Abbildung 165: PENTAGON (Reinhard Müller): „Chambre à Air“, Regal, 1987

⁸⁵⁰ Albus, Volker: DREIFACH EINFACH. Anmerkungen zur Qualität des Einfachen im deutschen Möbel-Design der 80er und 90er Jahre. In: Albus / Bach / Wall (1998), S. 48.

⁸⁵¹ Voggenreiter, Sabine: Pentagon. In: Borngräber (1989), S. 125.

als „Persiflage eitler Gesten“,⁸⁵² doch tatsächlich ist dieses Objekt mehr als funktionsbezogenes Möbel zu verstehen, da es selbst kleinste Schwingungen der interaktiven elektronischen Computermusik abfedert, die Sabine Voggenreiter folgendermaßen beschrieb:

„Im schwingungsfreien Rahmen des mittels Stahlgerüst quadratierten Traktorschlauches befindet sich die Musik-Box für generative Computer-Musik [...]. Der Benutzer der Musikbox bedient sich des Programms und der Methode, indem er die differenzierten möglichen Parameter bestimmt, um selbst zu ‚komponieren‘ und zu ‚musizieren‘. So wird hoffentlich das Widerspiel des Materials mit dem Immateriellen ein neues Gefühl für ein mögliches zukünftiges Kaffeehaus(er)leben erzeugen.“⁸⁵³

Die Ausstattung und die elektronische Musik sollten zusammen also zukünftige Entwicklungen emotional erahnen lassen, und in der Tat erscheint die Konzeption des „documenta“-Cafés mit den verschiedenen elektronischen Projekten aus heutiger Sicht richtungsweisend. Damals konnten diese Ideen allerdings nicht umgesetzt werden, da für derartige Projekte kaum Geld zur Verfügung stand.⁸⁵⁴ Darüber hinaus zwangen organisatorische Schwierigkeiten die Gruppe, die Bewirtschaftung des „Cafés“ selbst zu unternehmen.⁸⁵⁵

8.2.3. Andreas Brandolini und das „Deutsche Wohnzimmer“

In der Orangerie präsentierte Brandolini eine Rauminstallation zum Thema „Wohnzimmer“. Sein „Deutsches Wohnzimmer“ enthielt alle typischen Elemente des bürgerlichen Wohnens – eine Couchgruppe, das obligatorische Bild über dem Sofa, eine Hängelampe und einen Teppich. Als Referenz an das mediale Zeitalter ergänzten ein Medienmöbel und ein an einen Sessel montiertes „Medien-schalt-pult“ dieses Einrichtungs-Ensemble (Abb. 166).



Abbildung 166: Andreas Brandolini: „Deutsches Wohnzimmer“, Rauminstallation für die „documenta 8“, 1987

Mit seinem „Deutschen Wohnzimmer“ bezog sich Brandolini auf Archetypen des Wohnens, also kulturell verwurzelte Einrichtungsmuster. Damit wollte er auf emotionale Aspekte hinweisen, die den Möbeln über ihre reine Zweckmäßigkeit hinaus innewohnen. Seine Wohnzimmer-Installation beschreibt Brandolini dementsprechend aus seinen eigenen lebensgeschichtlichen Erfahrungen heraus:

⁸⁵² Pentagon – wie mache ich was? In: Albus / Borngräber (1992), S. 186.

⁸⁵³ Voggenreiter, Sabine: Pentagon. In: Borngräber (1989), S. 125.

⁸⁵⁴ Unterstützt wurde PENTAGON bei der Restauration durch den Koch und Sänger Chin Tsching Jin. – Ideen des documenta-Cafés wurden in Form einer reisenden Café-Installation noch nach der d8 weiterverfolgt. In etwas veränderter Form war das „Casino“ 1987 in der Münchner Ausstellung „Möbel als Kunstobjekt“ sowie auf der Biennale in São Paulo und 1989 auf der ersten „Art Frankfurt“ sowie auf der „Art Cologne“ vertreten.

⁸⁵⁵ Fünf Jahre Gruppe Pentagon. In: Pentagon (1990), S. 17.

„Da kommen [...] die Möbel vor, die schon immer im Wohnzimmer vorgekommen und in meine persönliche Erinnerung eingeschrieben sind: Die schweren Möbel der Sitzgruppe, die Lampen, die dort immer Skulpturen sind.“⁸⁵⁶

Die Formen und die Anordnung der Objekte symbolisieren übergreifende soziale Erfahrungen, die den Betrachtern gleichsam als „Archetypen des Wohnens“ bekannt sind.



Abbildung 167: Andreas Brandolini: „Teppich“, Entwurfszeichnung für die „documenta 8“, 1987

Der Teppich versinnbildlicht die emotionale Bedeutung dieses Raumes (Abb. 167). Hier faßte der Designer drei historische Ebenen zusammen: Der äußere Teppichrand in schlichtem Beige lehnt sich an dezente Meterware an. Darin eingewoben ist eine „Denkblase“, wie sie aus Comics bekannt ist. Sie zeigt die Zeichnung eines rustikalen Dielenparketts mit Holzmaserung, in dessen Mittelpunkt sich ein dreiflammiges Lagerfeuer befindet. Wie KUNSTFLUG mit ihrem „Feuertisch“ (Abb. 83) schlug Brandolini mit diesem Teppich symbolisch einen Bogen von der Gegenwart zurück in die Steinzeit. Indem Brandolini diese unterschiedlichen Zivilisationsstufen vereinigte, machte er aber gleichzeitig auf zeitlose emotionale Erfahrungen aufmerksam:

„Mit dem Teppich habe ich interpretiert, was ich in so Wohnzimmern immer gespürt habe: das Rumsitzen um ein Feuer, um ein Zentrum, die emotionale Wärme und Sehnsucht dieses Raums.“⁸⁵⁷

Als logische Ergänzung installierte Brandolini über dem „Lagerfeuertepich“ einen Couchtisch mit einer Granitplatte in Bratwurstform. Diese eigentümliche Tischform verstärkt den Eindruck des „Rumsitzen[s] um ein Feuer“ und drängt archaische Vorstellungen vom Beisammensein steinzeitlicher Höhlenbewohner bis hin zum Grillabend oder einem gemeinsamen „McDonalds-Besuch“ auf. Der Designer dazu:

„Wenn industriell gefertigte Produkte dem individuellen Bedürfnis nach Geschichte bzw. Entwicklung und Auseinandersetzung nicht mehr nachkommen, dann muß man eben Geschichten erfinden und mit dem Produkt mitliefern! Fast-mood-furniture. Vorgekaute Hamburger!“⁸⁵⁸

In seinem „documenta“-Beitrag arbeitete Brandolini also bewußt mit historischen und soziokulturellen Versatzstücken und appellierte an die Erinnerungen und die Assoziationsfähigkeit der Besucher. Dies schloß Rustikales und Archaisches ebenso ein wie die aktuelle Konsumwelt. Damit zeigte der Designer in überspitzter Form auf, daß „Wohnen“ mehr bedeutete als funktionale Zweckerfüllung; daß mit Einrichtungsgegenständen stets mehr verbunden wird als bequemer Nutzen. Die symbolgeladene und erzählerische Art dieser Rauminstallation provozierte genau diejenigen Aspekte, die über den funktionalen Gehalt hinausweisen – Assoziationen und eigene Geschichten.

Darüber hinaus setzte sich der Designer aber auch mit Gestaltungsmöglichkeiten für technisch geprägte Einrichtungsgegenstände auseinander. Das „Deutsche Wohnzimmer“ problematisierte das Phänomen, daß die Medien – allen voran der Fernsehapparat – die Nutzung der bürgerlichen Institution „Wohnzimmer“ dominieren, ohne daß dies gestalterisch adäquat umgesetzt wird:

⁸⁵⁶ Zit. n.: Brandolini Berlin. Ein Gespräch mit Andreas Brandolini. In: Form. [sic!] (Wien), Sommer 1988, H. 3, o. Pg. [S. 2].

⁸⁵⁷ Ebenda.

⁸⁵⁸ Brandolini [o.T.]. In: Borngräber (1989), S. 92.

„Ihre Erscheinung [i.e. der Medien] schwankt zwischen – bis ins Grotleske gehenden – Versuchen der Integration (‘Stilkommoden’ für den Fernseher), bis zum abstrakten Technobild, das seine Gültigkeit für alles zu haben scheint, was auch nur im entferntesten eine technische Neuerung verspricht.“⁸⁵⁹

Diese Leerstelle wollte Brandolini besetzen. Ein Polstersessel wurde mit einem „Medienpult“ versehen, ein kleines Steuerpult mit Monitor, das Brandolini als „Medien-Hund“ bezeichnete. Diese Namensgebung evoziert die Vorstellung eines zeitungsapportierenden Hundes, denn wie ein „treuer Diener“ bietet der „Medien-Hund“ seine Dienste an bei der Koordination und Steuerung technischer Geräte wie Radio, Telefon, Anrufbeantworter oder Fernbedienungen für TV, Video und Satelliten-receiver.

Besonders auffällig war auch das Medienmöbel, das zur Unterbringung des Fernsehapparates und der elektronischen Geräte diente. Es handelte sich um ein schlichtes Regal, an das Brandolini beidseitig einen Satteltgurt sowie zwei Satteltaschen aus Leder anbrachte. Mit den Satteltaschen erinnert das Möbel an einen Reiter, und in der Tat hatte Brandolini dieses Möbel aus der Idee des „Pony-Express“ entwickelt (Abb. 168). Seine Überlegung war, daß in der Frühzeit der Nachrichtenübermittlung die räumliche Fortbewegung eines Reiters vonnöten gewesen sei, um Informationen zu transportieren und erfolgreich zu übermitteln:

„Die Nachricht an sich ist statisch; erst durch den Transport erhält sie ihre Dynamik. Waren einst ihre Transporteure noch personifizierbar, [...] sind sie heute anonym. Senderwellen kann man nicht sehen! Allein in den Sende- und Empfangsgeräten läßt sich das Wunder der Übermittlung noch materialisieren. Dies geschieht heute meist in Form einer Mystifizierung von Technik, wobei das ‘Technobild’ sich längst verselbständigt hat bzw. keine inhaltliche Information darstellt, sondern ganz allgemein für alles gilt, was ein technologisches Wunder verspricht.“⁸⁶⁰

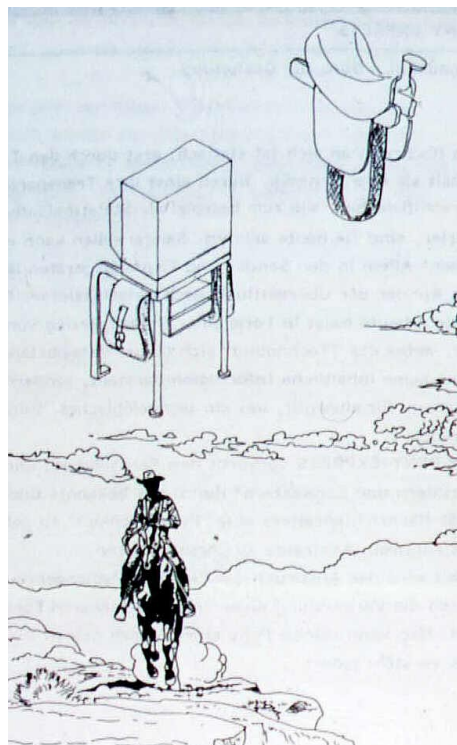


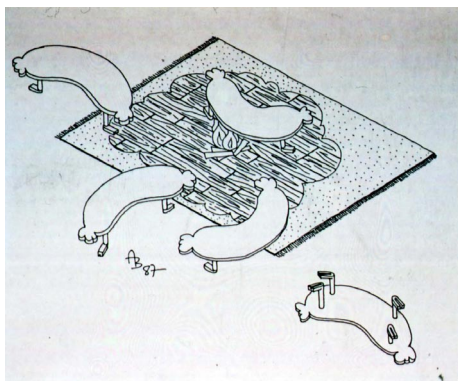
Abbildung 168: Andreas Brandolini: „Pony-Express“, Entwurfszeichnung für die „documenta 8“, 1987

Mit seinem „Pony-Express“ thematisierte Brandolini das „Wunder der Übermittlung“. Das Medienmöbel mitsamt Satteltgurt und -tasche symbolisiert gewissermaßen das Pferd, und dementsprechend verkörpert der Fernsehapparat den ehemals vorhandenen Reiter. Im medialen Zeitalter bewegt sich jedoch nicht mehr der Reiter mitsamt der Nachricht, nur noch die Nachricht wird „unsichtbar“ transportiert. Dieses „Verschwinden“ des Reiters ist denn auch das eigentliche Thema des „Pony-Express“. Brandolini beabsichtigte, dem Fernsehgerät „durch das bekannte Bild des Wild-West-Nachrichtenreiters eine ‘Persönlichkeit’ zu geben, bzw. das allgemein abstrakte zu personifizieren.“ Die Verwendung dieser „normal“ faßbaren Form sollte der Anspruch des „aktiven Mediengebrauchs“ einlösen.⁸⁶¹

⁸⁵⁹ Brandolini, Andreas: Projekt: documenta 8, Wohnzimmer – Medienhund [Presstext der Firma Blaupunkt vom 08.06.1987]. In: Brandolini, Andreas: Der Haken. Texte über Design. Hrsg. von Martin Schmitz, Kassel 1990, S. 64.

⁸⁶⁰ Brandolini, Andreas – Büro für Gestaltung: Pony-Express. In: Borngräber (1987), S. 63.

⁸⁶¹ Ebenda.



**Abbildung 169: Andreas Brandolini:
„Deutsches Wohnzimmer“,
Entwurfszeichnung für die „documenta
8“, 1987**

Auch der bereits erwähnte „Wurst-Tisch“ erhielt eine eigene „Persönlichkeit“. Mit verchromten Tischbeinen in Form von kleinen „Füßen“ ausgestattet, erweckt der Tisch den Eindruck, gehen zu können. Eine Entwurfszeichnung zeigt, daß diese Assoziationen durchaus gewollt waren. Hier befinden sich gleich fünf „Bratwursttischchen“ auf der Flucht vor dem Feuer auf dem Teppich (Abb. 169).

Sicherlich erschwerten es derart überspitzte Formgebungen mit ihren erzählerischen und assoziationsreichen Implikationen, Brandolinis Installation nicht als bloße „Spielerei“ abzutun. Dementsprechend stark geriet Brandolinis „Deutsches Wohnzimmer“ ins Kreuzfeuer der Kritik. Busch etwa bemerkte, hier sei das „Arsenal der Häuslichkeit“ vollkommen entgleist⁸⁶² und Hübl bemängelte an Brandolinis „documenta“-Beitrag:

„der Wohnzimmertisch als Curry-Wurst aus Granit, eine Ledertasche am TV-Gestell, die Safari-Atmosphäre schafft – das sieht nach Grenzüberschreitung aus [...] und bleibt doch Spielerei. [...] Die post-moderne Entfesselung der Phantasie [...] mag zwar ausgefallene und verwegene, verrückte und entzückende Objekte auf die Welt bringen – als Baumeister einer Utopie taugen diese Objekte jedoch gerade so viel wie die Spielsteine von ‚Monopoly‘ oder ‚Malefiz‘: Man würfelt um eine Zukunft, zieht weiter auf vorgerückten Feldern und überläßt dem Zufall, was kommt.“⁸⁶³

Das subtile Spiel mit dem Spiel hat jedoch Methode, denn diese Vorgehensweise widersetzte sich bewußt objektiv-wissenschaftlichen Erklärungsmustern. Dementsprechend verwahrte sich Brandolini dagegen, seine Arbeit nur als „Witz“ zu verstehen:

„So ironisch war das gar nicht gemeint. Ich habe versucht, mit dem Wissen, das ich über das deutsche Wohnzimmer habe, zu arbeiten. Ein Schuß Selbstironie gehört allerdings schon dazu. Schließlich ist nichts rein vernünftig, jedenfalls sind Couchtisch und Fernsehtisch bei uns kulturell schon verwurzelt. Wer darüber lacht, lacht im Grunde auch über sich selbst. Und wenn man sich der Dinge bewußter ist, kann man spielerischer damit umgehen. Dadurch entsteht eine gewisse Art von Freiheit, auch in der persönlichen Aneignung der Gegenstände.“⁸⁶⁴

8.3. Zusammenfassung

Ganz ausdrücklich entsprach die „documenta“ mit ihrer neu eingerichteten Design-Sektion den damals aktuellen Tendenzen, „Kunst“ und „Design“ als gleichberechtigte Gattungen zu verstehen, die sich gegenseitig ergänzen können. Dies wurde aber als eine Nivellierung der Gattungsgrenzen verstanden und führte zu dem Eindruck, daß sich diese nunmehr vollkommen aufgelöst hätten. Dabei entsprach die „documenta“ lediglich der zunehmenden Interdisziplinarität und präsentierte diejenigen Protagonisten einer experimentellen Entwurfshaltung, die gattungsunabhängig Querverbindungen herstellten, sich also losgelöst von fertigungstechnischen oder rein praktischen Anforderungen mit

⁸⁶² Busch, Bernd: Aufbruch zu neuen Dimensionen – von den achtzigern bis in die Gegenwart. In: Busch / Leuschel / Oehlke (1992), S. 55-56.

⁸⁶³ Hübl (1987), S. 87.

⁸⁶⁴ Brandolini, zit. n. Hauffe (1994), S. 144.

übergeordneten Aspekten auseinandersetzen. Entsprechend zeigen die deutschen Beiträge starke konzeptuelle Ansätze, die sich von einem phantasievollen Eigenleben der Dinge unterschieden, wie es die Ausstellungsorganisatoren als provokante These beschworen. Alle deutschen Beiträge verschrieben sich der Überzeugung, den Menschen nicht als anonymen Benutzer, sondern im Gegenteil als Individuum mit subjektiven Beziehungen zu den Objekten zu verstehen. Dementsprechend setzten sich die Künstler/Designer jeweils individuell mit dem Verhältnis zwischen Objekt und Subjekt auseinander und präsentierten ein großes Spektrum dieser „Subjekt-Objekt-Beziehungen“, die sich mit Einzelmöbeln oder ganzen Räumen als Bedeutungsträger beschäftigten.

Eine deutliche Tendenz zeichnete sich dahingehend ab, Möbel für ganz spezielle Situationen und Aufgaben zu entwerfen. Die „Sitzinsel“ und der „Aufsehersitz“ verabschiedeten eine Haltung, funktionsgerechte, aber allgemeingültige Lösungen anzustreben und manifestierten in Objektform Wewerkas Kritik an funktionalistischer Gestaltungstheorie. Viel selbstverständlicher entwickelte Meyer-Voggenreiter mit seinem „Augenzeugen“ ein spezielles Möbel für eine Kneipensituation, wobei er veränderten soziokulturellen Veränderungen entsprach. Auch die verschiedenen „Medienmöbel“ wurden für die speziellen Anforderungen und Eigenschaften der jeweiligen elektronischen Geräte konzipiert. Brandolini erarbeitete mit seinem „Medien-Hund“ ein spezielles technisches Hilfsmittel, das eine bessere Koordination der elektronischen Geräte ermöglichen sollte, und Müller stellte mit seinem „Chambre à Air“ ein sehr spezielles Möbel für die sensiblen elektronischen Geräte zur Verfügung.

Darüber hinaus nutzten die Objekte durch Zitationen stereotype gemeinschaftliche Vorstellungen und bestätigten diese vordergründig. Ergänzungen oder Variationen interpretierten allerdings diese Zitate und verfremdeten bewußt das vermeintlich Bekannte. So appellierte Borkenhagen an die Erfahrungen des Betrachters mit der Form des Freischwingers, um diese gleichzeitig zu verunsichern. Auch die Rauminszenierungen verschrieben sich dieser Methode, indem sie in Form und Anordnung an vorhandenes Alltagswissen anknüpften, das allerdings mit Neuem kombiniert oder verfremdet wurde und so zu neuen Aussagen führte. Darüber hinaus setzten sich die deutschen Beiträge ganz ausdrücklich mit „Kommunikation“ auseinander. Brandolini reflektierte mit seinem „Pony-Express“ die Entwicklung von der real nachvollziehbaren zur medialen Nachrichtenübermittlung, während PENTAGON, ausgehend von der kommunikativen Funktion des Café-Raumes, neue Kommunikationsformen andachte, die aus heutiger Sicht als Antizipation der elektronischen Entwicklungen zu verstehen sind.

9. Design-Avantgarde und Serienproduktion

In der zweiten Hälfte der achtziger Jahre bemühten sich die Avantgarde-Designer um eine Annäherung an die Industrie, mit dem Ziel, in die Serienproduktion zu gelangen. Zu diesem Zweck schufen sie externe Vernetzungsstrukturen, um Kontakte zu den Herstellern zu finden. Welche Strategien und Projekte die Designer hierbei entwickelten, verdeutlichen beispielsweise die Design-Agentur BERLINER ZIMMER und die Projekte der DESIGNWERKSTATT.

9.1. High-Tech und Avantgarde: Die Agentur BERLINER ZIMMER

Im August 1985 schlossen sich 18 Berliner Designer als BERLINER ZIMMER zusammen, um die unabhängig voneinander arbeitenden Designer und Designer-Gruppen organisatorisch zusammenzufassen und der Industrie vorzustellen. Neben einzelnen Designern, von denen sich die meisten ein Pseudonym zulegten,⁸⁶⁵ waren auch die Gruppen BELLEFAST, BERLINETTA und ACUSTIC DESIGN vertreten. Anfangs unterhielt der Verein in der Kurmärkschen Straße zwischen Kreuzberg und Schöneberg ein Büro, bis im Juni 1987 in der Clausewitzstraße ein eigener 200 Quadratmeter großer „SchauRaum“ eröffnet wurde. Im Monat darauf wurde der Verein in eine Design-Agentur (GmbH) umgewandelt. Unter der Leitung von Kai-Alexander Moslé, der als Geschäftsführer die Geschicke der Agentur lenkte, und dem Art Director Rolf-Peter Baacke wurden hier avantgardistische Interieurs der Gruppenmitglieder vorgestellt und vertrieben.

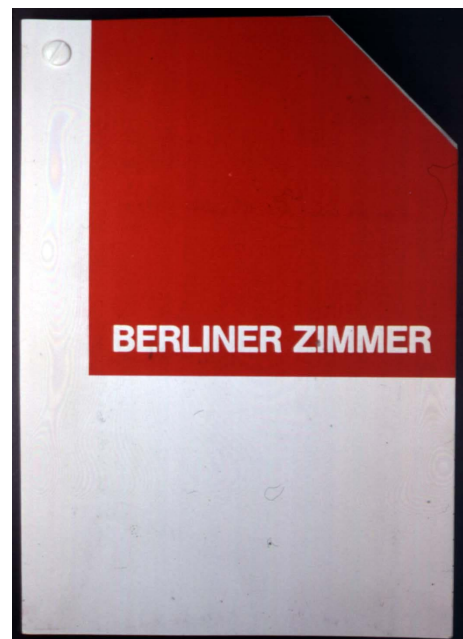


Abbildung 170: Katalog BERLINER ZIMMER (Titelseite), 1988

Der Name BERLINER ZIMMER verwies der Design-Agentur

zufolge ausdrücklich auf das typische Durchgangszimmer großer Berliner Altbauwohnungen:

„DAS BERLINER ZIMMER IST [...] EIN RAUM IN 'ALTBERLINER' WOHNHÄUSERN; DER DEN REPRÄSENTATIONSRÄUMEN [...] GEWISSERMASSEN NACHGEORDNET IST. ES IST EIN DURCHGANGSZIMMER, EIN ARCHITEKTONISCHES ZWISCHENGLIED, EINGEBUNDEN ZWISCHEN ÖFFENTLICHEM UND PRIVATEN WOHNBEREICH. DER GRUNDRISS: EIN RECHTECK, STARK DEM QUADRAT ANGENÄHERT, MIT SCHRÄGER ECKE. HIER WAR DAS EINZIGE FENSTER UND DIESES ZUM HOF HIN ANGELEGT. DIE WÄNDE SIND ZUMEIST DURCH TÜREN, ALS BEREICH DES DURCHSCHREITENDEN WOHNVERKEHRS, GEÖFFNET.“⁸⁶⁶

⁸⁶⁵ Unter einem Pseudonym verbargen sich die Designer Peter Werner („Roter Keil“), Holger Senft („few“), Christian Schneider-Möll („Gelb Selektiv“), Christa Fischer („CraftCo“), Herbert Jakob Weinand („Berlin Objekt“) sowie das Team Erich Sorg und Diter Burmester (ACUSTIC DESIGN).

⁸⁶⁶ Berliner Zimmer. Design aus Berlin. Hrsg. von der BERLINER ZIMMER Design-Agentur GmbH, Berlin 1988, [S. 8]. – Als charakteristische Ausprägung des Berliner Wohnungsbaus stellte das „Berliner Zimmer“ ursprünglich einen gefangenen Raum dar, der ohne Fenster und damit auch ohne Licht als Durchgang zwischen den Repräsentationsräumen im

Mit der Namensgebung waren zwei Aspekte verknüpft: Einerseits wollte sich die Design-Agentur BERLINER ZIMMER bewußt auf ihr lokales Berliner Umfeld beziehen. Andererseits war die abgeschrägte Grundform des „Berliner Zimmers“ Programm für die experimentelle und unkonventionelle Gestaltungsauffassung der Mitglieder:

„DAS BERLINER ZIMMER IST DER ORT, AN DEM BEWEGTES (DURCH GEHEN); BEGEGNEN; VERHARREN UND KOMMUNIKATION STATTFINDET. EIN ORT FÜR IDEEN.“⁸⁶⁷

Entsprechend wählten die Designer als Signet ihrer Design-Agentur die abgeschrägte Form des Zimmergrundrisses (Abb. 170), und so kann das rote Quadrat mit fehlender Ecke als metaphorische Anspielung auf das „schräge“ Gestaltungsverständnis der Gruppenmitglieder verstanden werden, das sich gegen die „Rechtwinkligkeit“ des funktionalen Design zur Wehr setzt. In diesem Sinne verstand sich das BERLINER ZIMMER als „ORT FÜR IDEEN“, als inspirierender „Durchgangsort“ für eine Reihe von Designern auf dem Weg zum zukünftigen Design.⁸⁶⁸

Mit der Gründung einer eigenen Agentur verbanden die Designer auch ein verändertes Selbstverständnis, denn jetzt sollte zwischen den Designern und der Industrie bewußt vermittelt werden. Ebenso wie das architektonische Bindeglied Dienstboten- und Repräsentationsräume, Antichambre und Chambre, verband, wollte die Agentur Kontakte zwischen den Designern und potentiellen Auftraggebern herstellen. Entsprechend distanzierte man sich vom Image der bastelinspirierten Hinterhofwerkstatt und präsentierte sich stattdessen als zuverlässiger Servicepartner:

„Das BERLINER ZIMMER ist ein Dienstleister, der sowohl mit der Groß-Industrie kooperiert, als auch für die verschiedenartigsten kleinen und mittleren Unternehmen der zuverlässige Partner ist. Das BERLINER ZIMMER arbeitet haarscharf und absolut. Ihre Vorgabe übersetzen wir in das Unerwartete – in das Erfolgreiche.“⁸⁶⁹

Für ihre Mitglieder bemühte sich die Design-Agentur um „seriöse“ Ausstellungsmöglichkeiten in einem konsum- und dienstleistungsorientierten Umfeld. Die erste öffentliche Präsentation fand im September 1985 Hotel „Esplanade“ statt, wo die Designer individuelle Konzepte zum Thema „Interior-Design“ unter dem Titel „Design aus Berlin“ vorstellten.⁸⁷⁰ Der Erfolg dieser Ausstellung war so ermutigend, daß sich das BERLINER ZIMMER im Januar 1986 erstmals auf der Kölner Möbelmesse präsentierte.⁸⁷¹ Hier gestaltete die Design-Agentur einer zeitgenössische Beschreibung zufolge

„das Ambiente in schrill schrägem Berliner Zimmer-Stil. Man zeigte sich und seine in der Grauzone zwischen Kunst und Möbel angesiedelten Objekte und wurde im Handumdrehen zum rege diskutierten Ereignis.“⁸⁷²

Gemäß seiner Konzeption bezog sich das BERLINER ZIMMER auf der Kölner Möbelmesse bewußt auf Berlin, indem die Designer die „Berliner Mauer“ installierten durch die der Messebesucher erst

Vorderhaus und den Dienstbotenräumen im Hinterhaus fungierte. Diese nachteilige Zimmeranordnung wurde korrigiert, indem eine Wandecke abgeschrägt und mit einem Fenster zum Hinterhof versehen wurde.

⁸⁶⁷ Ebenda.

⁸⁶⁸ Als Plattitüde ist der Erklärungsansatz von Ulla Rogalski für den Namen BERLINER ZIMMER anzusehen, demzufolge die hier entstandenen Design-Objekte nur aus dem sie umgebenden Raum zu begreifen seien. Letztlich gilt diese Aussage für alle Möbel; vgl. zu diesem Punkt Rogalski, Ulla: International Design – Germania. In: Interni (Mailand), 1987, Nr. 362, S. 19.

⁸⁶⁹ Berliner Zimmer (1988), S. 2.

⁸⁷⁰ Zu sehen waren Arbeiten von ACUSTIC DESIGN, BELLEFAST, BERLINETTA, „Berlin Objekt“, „Gelb Selektiv“, „few“, „Roter Keil“ und „Craftkow“.

⁸⁷¹ Allerdings hatten die Designer die finanziellen Mittel für dieses Vorhaben nicht selbst erwirtschaftet, sondern erhielten einen großen finanziellen Zuschuß für die Präsentation auf 500 Quadratmetern in der Kölner Rheinhalle vom Berliner Senat.

⁸⁷² Über, H.: Design aus Berlin: Aufstand in Kreuzberg. In: Gala. Das Trendmagazin (München), Nov./Dez. 1986, Nr. 6, S. 22.

einmal hindurch mußte, um zum Stand des BERLINER ZIMMERS zu gelangen.⁸⁷³ Im Jahr darauf setzte das BERLINER ZIMMER erneut auf ein Symbol der Berliner Geschichte, auf die Luftbrücke. Auch 1988 war das BERLINER ZIMMER auf der IMM vertreten. Anja Lösel berichtete in der *art*, die Design-Agentur habe die ungewöhnlichste Präsentationsform gewählt, indem sie ihre bunten Dreieckshocker, Pappschemel zum Selberbauen sowie schräge Sitzgruppen samt einem Sekretär mit raffiniertem Schubladensystem im Glasflur zwischen zwei Hallen auf einer riesigen Flugzeugimitation aufgebaut habe.⁸⁷⁴ Insbesondere die Pappmöbel hätten hier, so Angela Schönberger vom Internationalen Design Zentrum, Aufsehen erregt.⁸⁷⁵ Im darauffolgenden Jahr präsentierte sich das BERLINER ZIMMER innerhalb des „Avantgarde & Design Centers“, das im Obergeschoß der Halle 2 auf 8.500 Quadratmetern einen internationalen Querschnitt aus zeitgenössischen avantgardistische Tendenzen geben sollte.⁸⁷⁶ 1990 schließlich zeigte das BERLINER ZIMMER in Köln Entwürfe, die während einer gemeinsamen Werkstattwoche im Herbst 1989 am Dessauer Bauhaus zusammen mit DDR-Designern entstanden waren.⁸⁷⁷

Neben der langjährigen Präsenz auf der renommierten Kölner Möbelmesse kooperierte die Design-Agentur auch erfolgreich mit zwei Firmen aus der audiovisuellen Branche, mit „Burmester“ und „Blaupunkt“.

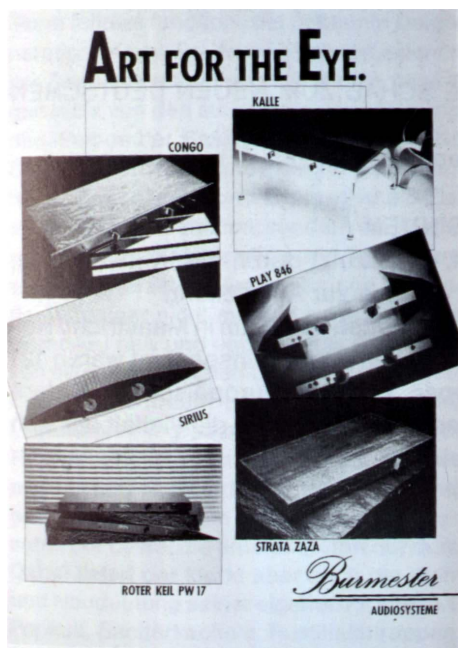


Abbildung 171: BERLINER ZIMMER: Vor-Verstärker-Serie für die Firma „Burmester“, 1986

1986 entwickelte die Agentur im Rahmen des Projektes „Art for the eye“ für die Berliner Firma „Burmester Audiosysteme“ sechs verschiedene Gehäusemodelle für Hifi-Vorverstärker (Abb. 171). Die gestalterisch unauffälligen Geräte der Firma, die zu den teuersten ihrer Gattung zählen, bildeten die Ausgangsbasis der experimentellen Entwürfe. Sechs Designer überarbeiteten die rechteckigen Stahlgehäuse mit kleinen Bedienelementen an der Vorderseite als „High-End-Skulpturen“.⁸⁷⁸ Dabei interpretierten sie die Geräte als Einzelobjekte und präsentierten sie in einer individuellen Form. So legte Peter Werner für seinen Entwurf „Roter Keil PW 17“ einen schwarz gespritzten Vorverstärker zwischen zwei rote Keile. Auch Christof Walther überarbeitete das ursprüngliche Modell und entwarf den Verstärker „SIRIUS“, der mit seiner geometrischen Form an ein schwebendes UFO erinnert. Demgegenüber verlieh Brandolini dem Gerät mit vier Beinchen und zwei Drehknöpfen an der Vorderseite, die an Augen

⁸⁷³ Vgl. BERLINER ZIMMER GESCHICHTE. Jetzt wird wieder in die Hände gespuckt... In: Berliner Zimmer Zeitung. Unabhängiges Designorgan. Neues zum Thema Design. Bietet Raum für neue Entwürfe Beiträge Skizzen Ideen (Hrsg. BERLINER ZIMMER Design-Agentur GmbH Berlin), 1990, Nr. 1, S. 3.

⁸⁷⁴ Lösel, Anja: Design. In: *art* (Hamburg), 1988, Nr. 3, S. 19.

⁸⁷⁵ Schönberger, Angela: Zur Ausstellung „Les Avantgardes du Mobilier: Berlin.“ In: IDZ Berlin / Brice d’Antras (Hrsg.): Les avantgardes du Mobilier: Berlin / Berlin: Die Avantgarde des Möbeldesigns. (Kat.), Berlin 1988, S. 3.

⁸⁷⁶ Vgl. Trappschuh, Elke: Abschied von der Gemütlichkeit. Hartes Material und scharfe Linien. In: Das Handelsblatt (Düsseldorf / Frankfurt a.M.), 26.01.1989, S. 14.

⁸⁷⁷ Vgl. Mönninger, Michael: Sex-Appeal des Anorganischen. Die Kölner Möbelmesse: Arte Povera, Scheußlichkeiten und Zeitloses aus Italien. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Frankfurt a.M.), 31. Januar 1990, Nr. 26, S. 29.

⁸⁷⁸ Die Umschreibung als „High-End-Skulptur“ geht zurück auf Borngänger, Christian: Zwischen Kunst und Design: Experimentelle Möbel und Innenräume der 80er Jahre. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (1991), S. 107.

denken lassen, individuelle, fast menschliche Züge, die durch die Namengebung „KALLE“ und die Beschreibung als „Freund mit kräftiger Stimme“ noch unterstützt werden.⁸⁷⁹

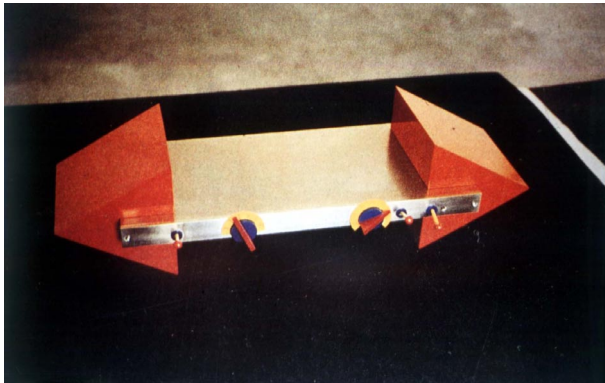


Abbildung 172: Joachim B. Stanitzek: „Play 846“, HiFi-Vorverstärker für die Firma „Burmester“, 1986

Am meisten diskutiert wurde Joachim B. Stanitzeks „PLAY 846 Extrem“ (Abb. 172), bei dem der Designer das schlichte Gehäuse zwischen zwei rote Dreiecksformen einkeilte, so daß das Gerät die Form eines Doppelpfeils erhält. Besonders auffallend sind die Bedienelemente. Während sich das technische Gehäuse in einem schlichten, matt vernickelten Stahlblech präsentiert, wählte Stanitzek für die Bedienelemente einfache geometrische Formen in den Grundfarben Rot, Gelb und Blau, die an das Holzspielzeug der Bauhäuslerin Alma Siedhoff-

Buscher denken lassen. Mit diesen farbigen Elementen sollte der scheinbar schwebende Verstärker „spielend“ bedient werden können. Stanitzek wies darauf hin, daß dieser Entwurf in einem doppelten Sinne zu verstehen sei:

„Diese Doppeldeutigkeit steckt auch schon in dem Namen `Play`. `Play` hat nach Ansicht der meisten Käufer etwas zu tun mit dem Abspielen von Musik. Das ist auch nicht falsch, aber tatsächlich ist `Play` hier in der Bedeutung eines Spielzeugs gemeint. Denn ein großer Teil der Leute, die sich ein solches teures High-End-Gerät kaufen, sind Fetischisten. [...] Für solche Leute ist es wirklich ein Spielzeug. Deshalb habe ich mich in Farbe und Formgebung an ein einfaches Kinderspielzeug angelehnt. Technisch erfüllt es auch wieder in jeder Hinsicht die Funktion, die es erfüllen soll.“⁸⁸⁰

Hauffe kritisierte an „Play 846“, die Veränderung sei eine bloße Verkleidung, in Farbe und Form übertrieben. Stanitzek habe hier eindeutig „Kitsch“ erzeugt „durch die Dekontextualisierung von Formelementen, um damit ein bestimmtes Benutzerverhalten zu ironisieren.“⁸⁸¹

Ein Jahr später folgte ein weiterer Auftrag aus der Elektrobranche. 1987 ließ die Firma „Blaupunkt“ Medienmöbel vom BERLINER ZIMMER entwickeln. Mit diesem Auftrag wollte die Firma „l'art pour l'image“ betreiben, denn laut ihrem Werbeleiter Rolf Prinz sollte demonstriert werden, „daß Blaupunkt auf neuen unkonventionellen Wegen ist.“ Ziel dieser Kampagne war es, als Trendsetter speziell eine jung-dynamische und kaufkräftige Zielgruppe zu erschließen. Damit sollte dem Vertriebsleiter der „Blaupunkt-Werke“ Peter Ziese zufolge „ein strategischer Ansatz für kreatives Marketing“ geschaffen werden, bei dem „Design Teil der Marketingkonzeption“ ist.⁸⁸² Entsprechend sollten nicht die Geräte, sondern die Medienmöbel als Wohnaccessoires ins Blickfeld der potentiellen Käufer rücken, um „Blaupunkt“ ins Gespräch zu bringen.⁸⁸³

⁸⁷⁹ Vgl. Berliner Zimmer (1988), S. 4.

⁸⁸⁰ Stanitzek zit. n. Hauffe (1994), S.140.

⁸⁸¹ Hauffe (1994), S. 97.

⁸⁸² Blaupunkt: High-Tech plus Design. Berliner Designer-Gruppe präsentiert neue Medienmöbel. In: Horizont (Frankfurt a.M. / New York), 17.07.1987, Nr. 29/87, S. 6.

⁸⁸³ Vgl. tra [Trappschuh, Elke]: „Medienmöbel“ von Avantgarde-Designern. In: Das Handelsblatt (Düsseldorf / Frankfurt a.M.), 14./15.08.1987, Nr. 154, S. 13.

Demgegenüber stellten sich die Designer die Aufgabe, mit den Medienmöbeln das anonyme Fernsehgerät aus seiner Bedeutungslosigkeit zu befreien. Für „Blaupunkt“ entwickelten BERLINETTA, Andreas Brandolini, Joachim Stanitzek, Christian Schneider-Moll, Christof Walter und Peter Werner raumarchitektonische Lösungen. Im Juli 1987, also zeitlich parallel zu Brandolinis „documenta“-Installation, präsentierte das BERLINER ZIMMER die Entwürfe in seinem „SchauRaum“ unter dem Motto „Neue Medien neu erleben“.⁸⁸⁴

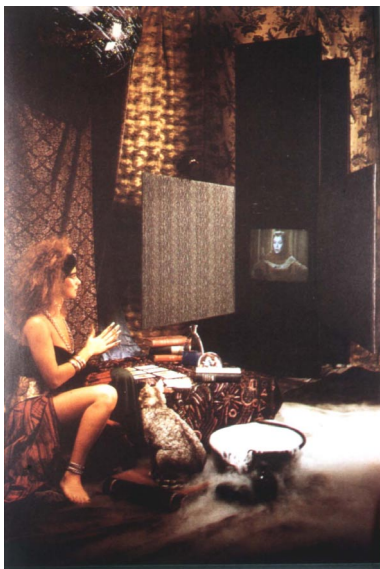


Abbildung 173: Inge Sommer (BERLINETTA): „Sesam öffne dich“, 1987

Am „Blaupunkt-Stand“ auf der Berliner Funkausstellung stellte die Firma vom 28.08 bis 06.09.1987 jedoch nur drei der vom BERLINER ZIMMER entworfenen Medienmöbel vor, die Modelle von Inge Sommer und Susanne Neubohn (BERLINETTA) und Christian Schneider-Moll. Zu diesem Zeitpunkt war noch unklar, ob die Medienmöbel in die Serienproduktion gehen würden. Die Firma stellte lediglich in Aussicht, daß sie zu einem Preis von 3.000 DM 1988 in Kleinserie gefertigt werden könnten. Letztlich produzierte „Blaupunkt“ diese Geräte jedoch nicht.⁸⁸⁵

Für repräsentative Zwecke in Agenturen, Lobbys, Hotelhallen oder Messehallen hatte Sommer mit ihrem Entwurf „Sesam öffne dich“ einen mehr als drei Meter hohen monumentalen „Hausaltar“ mit seitlichen Klappvorrichtungen errichtet, hinter die das Gerät verschwinden kann (Abb. 173). Dabei ging es der Designerin darum, Fernsehen als Handlung zu zelebrieren,⁸⁸⁶ es also nicht länger als passiven Akt, sondern als aktive Haltung mit Kultcharakter zu be-

greifen.

Neubohns Ansatzpunkt lag ganz ähnlich in der Frage begründet,

„wie anders als teilnahmslos kann man auf TV-Geräte reagieren, die einem aus Zimmerecken, Regalwänden und Schrankwänden heraus anstarren?“⁸⁸⁷

Mit ihrer Präsentation machte die Designerin das Gerät symbolisch zum Gast und bot ihm einen „Ehrensessel“ aus MDF-Platten an. Damit avancierte das technische Gerät zum gleichrangigen Gegenüber (Abb. 174). Die Form von „Vis-à-vis“ läßt an kubische Wohnzimmersessel denken, etwa an Le Corbusiers „LC 2“, den er 1928 zusammen mit Charlotte Perriand und Pierre Jeanerret entworfen hatte. Zwischen Sitz- und Seitenflächen befinden sich bei „Vis-à-vis“ jedoch drei Regalbretter, auf denen das Fernsehgerät wie auf einem Sessel thront. Das Medium „sitzt“ dem Zuschauer also regelrecht als Kommunikationspartner gegenüber.

Beiden BERLINETTA-Entwürfen gemeinsam war demnach der Versuch, das Fernsehgerät von einem anonymen Gebrauchsgegen-



Abbildung 174: Susanne Neubohn (BERLINETTA): „Vis-à-Vis“, 1987

⁸⁸⁴ Blaupunkt (1987), S. 6.

⁸⁸⁵ Ebenda.

⁸⁸⁶ Ebenda, S. 6.

⁸⁸⁷ Neubohn, zit. n. „Gestelle für die Glotze“. In: Der Spiegel (Hamburg), 1987, Nr. 32, S. 155.

stand zu einem symbolisch aufgeladenen „Lebensbegleiter“ umzuwerten. Beabsichtigt war jedoch weniger eine Medienkritik oder Kritik am Zuschauer. Vielmehr setzten beide Medienmöbel zwei unterschiedliche Aspekte des durchschnittlichen Medienverhaltens als gegeben voraus, was durch die „erzählerische“ Inszenierung der Objekte weiter unterstützt wurde. So verdeutlichte Sommer die beabsichtigte „Altar-Assoziation“ ihres Möbels durch ein verhältnismäßig aufwendiges okkultes Ambiente mit Katze, Hexenkessel und Wahrsagerkugel. Sie selbst saß als Hexe inmitten all dieser Versatzstücke und betete das Fernsehbild in einer höhlenartigen Atmosphäre an. Neubohn hingegen wählte passend zum Fernsehprogramm ein heiteres „Rokoko-Ambiente“ und ließ so Vorstellung von belanglosen höfischen Konversationsübungen aufkommen.

Als drittes Schaustück wählte „Blaupunkt“ Schneider-Molls „BAOBAB“ aus (Abb. 175). Der Designer sah als Aufstellungsort für den Fernsehapparat ein baumstammförmiges Gerüst aus rostigem Eisen vor, von dem wie Triebe an einem krumm gewachsenen Affenbrotbaum in der Horizontalen zwei Regaleinheiten abzweigen.⁸⁸⁸ Mit diesem Medienmöbel richtete sich der Designer gegen die rechtwinkligen Formen und die einheitlich schwarze Farbgebung der Geräte, indem er der Glätte und Anonymität die organisch gewachsenen Formen und rohe Materialien gegenüberstellte. Andere Assoziationen zu diesem Medienmöbel verweisen in die fünfziger Jahre. „BAOBAB“ erinnere nach Einschätzung des *Spiegels* an die schrägen Blumenhocker der fünfziger Jahre, beispielsweise an die damals aktuellen asymmetrischen Blumenhocker.⁸⁸⁹ Schneider-Moll selbst brachte die Aussage seines „BAOBABS“ auf die Formel „In die Ecke verbannt – ins Zentrum gerückt.“⁸⁹⁰

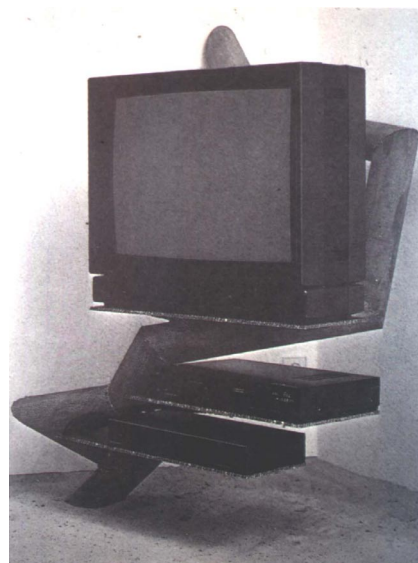


Abbildung 175: Christian Schneider-Moll: „BAOBAB“, 1987

Wie geschickt die Firma „Blaupunkt“ die Präsentation der Medienmöbel des BERLINER ZIMMERS mit einem „künstlerischen“ Anspruch in Verbindung brachte, verdeutlicht eine Notiz im *Spiegel*. Hier wurde explizit darauf hingewiesen, daß „ein weiterer Entwurf namens ‚Pony-Express‘ von Andreas Brandolini, gekennzeichnet durch die Satteltaschen beiderseits eines TV-Tisches, [...] im ‚Kulturraum Wohnzimmer‘ auf der Kasseler Documenta“ zu bewundern sei.⁸⁹¹ Aus heutiger Sicht erscheint dieser pauschalisierende Vergleich zwischen den Möbeln von „Blaupunkt“ und Brandolinis „Pony-Express“ entschieden zu kurz gegriffen: Während die auf der Funkausstellung präsentierten Medienmöbel – trotz der zum Teil sehr aufwendigen Inszenierung – als Einzelmöbel zu verstehen sind, beschäftigte sich Brandolini wie dargelegt mit dem Raum und seinen unterschiedlichen historischen und soziokulturellen Bedeutungsebenen.

Zudem wollten die Designer mit der Präsentation auf der Berliner Funkausstellung ein ganz anderes Signal aussenden. Den Intentionen und Zielsetzungen des BERLINER ZIMMERS entsprechend sollte die Kooperationsfähigkeit der Berliner Design-Avantgarde mit der Industrie unter Beweis gestellt werden. So bewertete die Zeitschrift *Blueprint* die Objekte des BERLINER ZIMMERS auf der Funk-Aus-

⁸⁸⁸ „Baobab“ ist die afrikanische Bezeichnung für Affenbrotbaum.

⁸⁸⁹ Vgl. „Gestelle für die Glotze“ (1987), S. 155.

⁸⁹⁰ Schneider-Moll zit. n.: Blaupunkt (1987), S. 6.

⁸⁹¹ „Gestelle für die Glotze“ (1987), S. 155.

stellung als „examples of industrial co-operation between high technology and the design-avantgarde.“⁸⁹² Auch Schönberger lobte die Medienmöbel des BERLINER ZIMMERS:

„Was sonst für einen Widerspruch gehalten wird, zeigt hier seine besondere Qualität: Die Medienmöbel sind Kunstwerke und zugleich funktional. Der Kontrast zwischen dem seriellen, zweckgerichteten Industrieprodukt und dem avantgardistisch-künstlerischen Gehäuse steigert die ästhetische Wirkung des Ganzen und läßt alltägliche Gebrauchsgegenstände wie Stereoanlage, Fernseher, Videorecorder als dem individuellen Geschmack und Stil der Kunstwerke erscheinen.“⁸⁹³

Borngräber zufolge müsse es insgesamt als Leistung des BERLINER ZIMMERS angesehen werden, daß die Agentur Zugang fand „zu einem Bereich, der bis dahin ausschließlich durch die Ästhetik des harten deutschen Industriedesign geprägt war.“⁸⁹⁴ Für ihn trugen diese Entwürfe „den generellen Zug zur Revisierung des Industriedesigns in sich.“ An ihnen sei abzulesen,

„wie sehr die Elektronik keineswegs mehr das Gehäuse, in dem sie steckt, prägen muß. Ja, sie ist sogar von der Form zu trennen, ohne die Funktion in irgendeiner Weise zu beeinträchtigen. Technische Geräte können, aber müssen nicht mehr das Image ‚Technik‘ transportieren.“⁸⁹⁵

Mit dieser von Borngräber richtig beobachteten Entwicklung ging aber auch die Gefahr einher, daß eine rein äußerliche Überarbeitung eines bereits vorhandenen Geräts an dieser Oberfläche endete und damit auf eine bloße Verkleidung hinauslief. Gerade die Entwürfe für die Vorverstärker-Serie der Firma „Burmester“ sind in dieser Hinsicht äußerst problematisch. Da die eigentlich funktionstragenden Bauteile der Geräte so klein geworden waren, daß sie nicht länger eine bestimmte Form zwingend vorgeben, wurde auch die Forderung nach einer funktionalen, gestalterisch zurückhaltenden Gestaltung obsolet.

Diese neue Freiheit bildete den Ausgangspunkt für die Entwürfe des BERLINER ZIMMERS. Ein Vergleich mit dem etwa zeitgleich entstandenen „Geröllradio“ macht den qualitativen Unterschied deutlich (vgl. Abb. 86): Während sich KUNSTFLUG wie ausgeführt in Auseinandersetzung mit den Gestaltungsproblemen im mikroelektronischen Zeitalter einem „Black-Box-Design“ verweigerte und dies durch den Einsatz von mechanischen anstelle von elektronischen Einzelementen auch augenfällig in die Gestaltung des Geräts einfließen ließ, betrachteten die Designer des BERLINER ZIMMERS die zunehmende Verringerung des technischen Volumens als Freibrief für eine beliebige Formgebung der äußeren Gerätehülle. KUNSTFLUG materialisierte mit ihrem Objekt *das* essentielle Problem des (Industrie-)Design im mikroelektronischen Zeitalter, das zunehmende Verschwinden der Materie im Inneren des Gerätes. Die Designer des BERLINER ZIMMERS dagegen nahmen die überlieferte Form des technischen Produkts zum Anlaß für spielerische Variationen. Mehr noch, KUNSTFLUG thematisierte mit dem Bloßlegen der elektronischen Bauteile das Problem der Hüllengestaltung, während die Berliner Designer eben diese als eine Art postmodernes „Styling“ praktizierten.

Allerdings liegt diese Problematik auch in der speziellen Aufgabenstellung begründet, denn im Gegensatz zu KUNSTFLUG führte das BERLINER ZIMMER entsprechend des Selbstverständnisses als „Design-Agentur“ Auftragsarbeiten für Privatkunden aus, die mehr an Aufsehen erregenden Image-Kampagnen interessiert waren, welche das öffentliche Interesse auf die Produkte der Firma lenken

⁸⁹² RS: Berlin, Berlin: Wings of Design. In: Blueprint (London), Febr. 1989, Nr. 54, o.Pg.

⁸⁹³ Schönberger in: IDZ Berlin / d’Antras, Brice (1988), S. 3.

⁸⁹⁴ Borngräber in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (1991), S. 107.

⁸⁹⁵ Ebenda.

sollten. Dementsprechend wurden die Objekte dieser Kampagnen bewußt als „Eye-Catcher“ instrumentalisiert, um ein trendgerechtes Image zu verkörpern.

So ist festzuhalten, daß sich die 1985 gegründete Design-Agentur BERLINER ZIMMER als Dienstleister für Auftraggeber vorrangig aus der Industrie verstand. Entsprechend etablierte sie einen eigenen „SchauRaum“, in dem ihre Objekte ähnlich wie in einer Galerie präsentiert wurden. Auch kümmerte sich die Agentur um Ausstellungen und Präsentation in einem konsum- und dienstleistungsgeprägten Umfeld, mit dem Ziel, das Interesse der Hersteller zu wecken und in die Serienproduktion zu gelangen. So präsentierte man die Arbeiten, dezidiert als „Berliner Avantgarde“ ausgewiesen, auf der Kölner Möbelmesse.

Die Kooperation mit Firmen aus der audiovisuellen Branche zeigt, daß diese Aktivitäten insofern Erfolg hatten, als sie tatsächlich das Interesse der Industrie erregen konnten. Die Designer erhielten mit den Aufträgen aus der Industrie zugleich die Gelegenheit, ihre Experimente auf das industriell Produzierte anzuwenden. Die Designer und Förderer des Neuen Design interpretierten solche Projekte als positive Entwicklung. Dennoch konnte das selbstgesteckte Ziel einer Aufnahme der Objekte in die industrielle Produktion nicht erreicht werden. Besonders das Schicksal der auf der Berliner Funkausstellung präsentierten Medienmöbel, die aller Ankündigung zum Trotz nicht produziert wurden, belegt deutlich, daß die Industrie mehr daran interessiert war, sich durch ein „künstlerisches“ Image auszuweisen, als die Design-Avantgarde in ihre Produktion aufzunehmen.

9.2. Auf dem Weg in die Serienproduktion: Die DESIGNWERKSTATT-Projekte⁸⁹⁶

9.2.1. Die Berliner DESIGNWERKSTATT

1987 gründete Borngräber die „Designwerkstatt Berlin“ und konzipierte das Projekt „Berliner Wege – Prototypen der Designwerkstatt“.⁸⁹⁷ Dafür wählte er 19 Berliner Designer, Architekten und Künstler aus, die das gestalterische Experiment als Basis ihrer Entwürfe verstanden und die eine kontinuierliche Arbeit aufweisen konnten. Mitglieder der DESIGNWERKSTATT waren: „Brandolini – Büro für Gestaltung“, Alessandro Carlini, Jörg Hundertpfund & Sylvia Robeck, Gabriel Kornreich, Albert Langenmayr, Franz-Wolfgang Lorenz, Joachim Stanitzek, STILETTO STUDIOS, Axel Stumpf, Hermann Waldenburg und Herbert Jakob Weinand sowie die Gruppen AD US, BERLINETTA und COCKTAIL.⁸⁹⁸ Für das öffentliche Leben in Büros, Sitzungsräumen oder Wartezonen entwarfen sie

⁸⁹⁶ In einer veränderten Form wurde dieses Kapitel publiziert im Katalog „Unmittelbare Vergangenheit – Unterbrochene Karrieren“; vgl. Eisele, Petra: Experimente zwischen Industrie und Kunst. Christian Borngräbers Designwerkstatt-Projekte. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hrsg.): Unmittelbare Vergangenheit – Unterbrochene Karrieren. Drei Kulturvermittler der achtziger Jahre. Christian Borngräber, Wolfgang Max Faust, Manfred Salzgeber. Ihre Ideen, ihr Einfluß, ihre produktive Exzentrik. Berlin 1999, S. 35-44.

⁸⁹⁷ Der Berliner Senat förderte dieses Projekt anläßlich der europaweiten Veranstaltung „Berlin – Kulturstadt Europas 1988“, die wie schon zuvor andernorts das Kulturleben der Städte bereichern sollte. Im Falle der Berliner „Designwerkstatt“ gehörte als Begleit- und Zusatzprogramm ein dreimonatiger Arbeitsaufenthalt von Milán Knížak (Prag), Attila Kovacs (Budapest) und Jasper Morrison (London) dazu, die ihre Arbeiten in der daad-Galerie ausstellen konnten. Parallel zur Ausstellungsvorbereitung waren vier „Kurzseminare“ an der HdK im Fachbereich Industrial Design (Lehrstuhl Prof. Roericht) veranstaltet worden, wo unter anderem Andrea Branzi (Mailand), Lauridis Ortner/Haus-Rucker-Co. (Linz), Tom van den Haspel (Rotterdam) und Evert Endt (Paris) eingeladen waren. Zudem initiierte die Designwerkstatt eine Ausstellung zu „Fotos zur Designwerkstatt Berlin“ von Eva Maria Ocherbauer in der Werkbund-Galerie. Vgl. Borngräber, Christian: Sachbericht zur „Designwerkstatt Berlin“, Entwicklung der Prototypen. [Berlin] 28.03.1989.

⁸⁹⁸ AD US setzte sich zusammen aus Manuel Pfahl und Bettina Wiegandt, BERLINETTA INDUSTRIAL DESIGN aus John Hirschberg, Susanne Neubohn und Inge Sommer, COCKTAIL aus Renate von Brevern und Heike Mühlhaus.

zwischen Juni 1987 und Juli 1988 insgesamt 64 Objekte als Prototypen. Neben Stühlen und Sesseln fertigten die Designer Arbeits-, Schreib- und Konferenztische, Computer-Arbeitsplätze, Container für Büromaschinen, einen Aktenschrank und eine Aktenablage, Tisch-, Stand und Deckenleuchten sowie einen Brunnen und zwei Paravents. Die Ergebnisse wurden der Öffentlichkeit schließlich im Herbst 1988 als Ausstellung „Berliner Wege. Prototypen der Designwerkstatt“ mitsamt Katalog präsentiert.⁸⁹⁹

Die Berufung in die DESIGNWERKSTATT war an die Bedingung gebunden, gezielt auf eine Serienproduktion hinarbeiten zu wollen. So sollten Entwürfe entstehen, die der Industrie als Prototypen zur Verfügung gestellt werden konnten. Entsprechend betonte Borngräber:

„Diese Gegenstände sind keineswegs als Künstlermöbel, sondern für die Serienanfertigung geplant, wobei ab 1989 Kleinserien von Werkstätten, größere Serien von Möbelherstellern produziert und vertrieben werden könnten.“⁹⁰⁰

Borngräber strebte eine Art Kompromißlösung an. Man wolle, so betonte er, „einen neuen Weg zwischen dem Möbel als Kunstobjekt und dem Serienprodukt ohne Kunstanspruch aufzeigen.“⁹⁰¹ Auf einer neuen Ebene des Gestaltens sollte es möglich sein, unter Beibehaltung bislang erprobter Methoden des experimentellen Design technische und wirtschaftliche Aspekte stärker als bisher zu berücksichtigen. In diesem Sinne beschrieb Hauffe rückblickend Borngräbers Ansatz:

„Die Innovationen des neuen Design zu Beginn der achtziger Jahre sollten nun mit den technischen und ökonomischen Vorgaben der industriellen Fertigung in Einklang gebracht werden, ohne dabei ihre Eigenart und ihren soziokulturellen Anspruch zu verlieren.“⁹⁰²

Mit der Losung „Der Sehnerv darf verletzt werden, das Sitzfleisch nicht“⁹⁰³ distanzierte sich Borngräber als Leiter der Berliner DESIGNWERKSTATT deutlich von dem Motto „Gegen die Diktatur der Wirbelsäule / Für die Gleichberechtigung der Sinne“, das noch 1986 die „Gefühlscollagen-Ausstellung“ programmatisch begleitet hatte.⁹⁰⁴ Gemeint war also nicht mehr allein das gestalterische Experiment, vielmehr sollte es nun die Basis für stärker gebrauchswertorientierte Möbel bilden. Gefordert wurde zumindest ein Minimalkonsens an Tauglichkeit, wie ihn Gros in seiner Kritik „Ende der Schonzeit“ anlässlich der „Gefühlscollagen-Ausstellung“ von einem Neuen Design eingefordert hatte.

Auch thematisch nahmen die Designer Abschied von den „Gefühlscollagen“ und arbeiteten stattdessen am „Büro als Collage“. Hatte man sich in der ersten Hälfte der achtziger Jahre in experimentellen Möbelentwürfen vorwiegend mit dem Privatbereich – und hier vor allem mit dem Wohnzimmer – auseinandergesetzt, wollte man sich nun bewußt den Bereichen des öffentlichen Lebens widmen. Die Designer entwickelten Vorschläge für ein „Normbüro“ mit dem expliziten Anspruch, die sozialen, technischen und kulturellen Bedingungsbeziehungen der Büroarbeit reflektieren zu wollen. Gleichzeitig sollten die Designer Anregungen für neue Nutzungsformen vorgeben, wobei Borngräber als Ziel besonders die Individualisierung des Arbeitsplatzes betonte.⁹⁰⁵ Dem Collagenprinzip entsprechend sollten System- und Einzelmöbel entworfen werden, die untereinander,

⁸⁹⁹ Vgl. Borngräber (1988).

⁹⁰⁰ Borngräber, Christian: Designwerkstatt Berlin. In: Borngräber (1989), S. 98.

⁹⁰¹ Borngräber (1988), S. 11.

⁹⁰² Hauffe (1994), S. 51.

⁹⁰³ Dieses Motto postulierte Borngräber bei mehreren Gelegenheiten; stellvertretend sei verwiesen auf: Bartels, Daghold: Berliner Wege. Prototypen der Designwerkstatt. In: Parnass (Linz), 1988, Nr. 5, S. 2.

⁹⁰⁴ Dieses Motto war dem Gefühlscollagen-Katalog vorangestellt worden. Vgl. Albus / Feith / Lecatsa et al. (1986), [Frontispiz].

⁹⁰⁵ Borngräber zit. n. Tomerius, Lorenz (Hrsg. im Auftr. des Senators für Kulturelle Angelegenheiten): Berlin – Kulturstadt Europas 1988. Dokumentation. Frankfurt a.M./Berlin 1989, S. 115.

aber auch mit „Fremdteilen“ kombiniert werden können.⁹⁰⁶ Dabei bildete die jeweils vorhandene Büroausstattung die Voraussetzung. Die Beiträge der DESIGNWERKSTATT sollten bereits Vorhandenes nicht ersetzen, sondern ergänzen und aktualisieren:

„Grundvoraussetzungen sind Schrankwandsysteme, die mittlerweile so weit perfektionisiert und in vielfältigsten Ausführungen auf dem Markt sind, daß sie nicht in der DESIGNWERKSTATT thematisiert zu werden brauchten. Mehr noch: Sie sind Hintergrund, im wahrsten Sinne des Wortes der Rahmen, den wir als gegeben annehmen. Gegen die Praxis monolithisch gestalteter Räume setzten wir das Denkmodell des Konvoluts. [...] Die einzelnen Entwürfe der verschiedenen Designer sollten [...] unter dem Aspekt gesehen werden, daß sie als Einzelteile nebeneinander einsetzbar, zu bereits vorhandenen Möblierungen hinzufüßbar und/oder mit ihnen austauschbar sind.“⁹⁰⁷

Es ging also um eine Kompromißlösung zwischen dem „hemungslosen Experiment“ und dem „Zwang zur Funktion“.⁹⁰⁸

In einer Auswahl aus den insgesamt 64 Beiträgen werden im folgenden diejenigen Designer und Designer-Gruppen vorgestellt, die sich mit den Problemen der Büroarbeit unter technischen und arbeitsorganisatorischen Aspekten auseinandersetzten. Dabei erarbeiteten sie ganz unterschiedliche Gestaltungsvorschläge, um den Arbeitsplatz im Büro zu individualisieren, aber auch einzelne Möbel, die sich mit dem Thema „Büro“ im weitesten Sinne beschäftigten.



Abbildung 176: Brandolini – Büro für Gestaltung: „Norm-Schreibbüro“, 1988

Andreas Brandolini konzipierte mit einfach konstruierten und formreduzierten Möbeln ein „Norm-Schreibbüro“, das auf die Serienproduktion ausgerichtet war (Abb. 176). Vor allem die Stühle und Tische basierten auf klar abgrenzbaren Formen, die ein niedriges Bearbeitungs-niveau in der Fertigung erlauben sollten. Auch die Materialwahl orientierte sich an einfacher Bearbeitung, indem Brandolini Vierkantrohre aus Stahl einsetzte, die leicht verschweißt werden können. Die Tischplatten sowie Sitz- und Rückenlehnen der Stühle gestaltete er mit Polypropylenplatten, die problemlos zugeschnitten werden können. Zudem steht dieses Material in unterschiedlichen Farben zur Verfügung, was eine individuelle Farbgestaltung ermöglicht hätte.

Der Konferenztisch namens „Resi“ folgte dem für die DESIGNWERKSTATT ausgegebenen Motto der Collage (Abb. 177). Aus einzelnen Grundelementen zusammengesetzt, deren seitliche Elemente je nach Bedarf aneinander, an die Wand oder an den „Container“ gekoppelt werden können, sollte dieser Tisch den individuellen Bedürfnissen und den verschiedensten Situationen angepaßt werden können.

⁹⁰⁶ Borngräber, Christian: Designwerkstatt Berlin. In: ders. (Hrsg.): Deutsche Möbel. Unikate, Prototypen, Kleinserien. Kunstforum International (Köln), Bd. 99, 1989, S. 98.

⁹⁰⁷ Borngräber (1988), S. 16.

⁹⁰⁸ Borngräber zit. n. Eschering, Ursula: Mut zum Entwurf. „Designwerkstatt Berlin 1988“. In: Der Tagesspiegel (Berlin), 20.12.1987.



Abbildung 177: Brandolini – Büro für Gestaltung: Konferenztisch „Resi“, 1988

Darüber hinaus beschäftigte sich Brandolini mit organisatorischen Aspekten der Büroarbeit im elektronischen Zeitalter. Hinsichtlich der Verkabelung, einem wichtigen Problem im Computerzeitalter, lehnte sich der Designer an die Idee der Umspannstation an und verlegte die für die elektronische Datenübertragung unumgänglichen Leitungen in „Power-Columns“ über den Köpfen der Benutzer (vgl. Abb. 176). Sie sollten neben mehr Bewegungsfreiheit auch eine freie Anordnung des Mobiliars im Raum erlauben.

Zudem faßte er die elektronischen Geräte in Containern zusammen. Bildschirm, Rechner, Tastatur und

Drucker sollten sich in der „Garage“ befinden, einem Lamellenschrank, der nicht nur wie es der Titel nahelegt an ein Garagentor, sondern auch an bürokratische Amtsstuben der Vergangenheit denken läßt. Im Gegensatz zu den historischen Vorbildern befindet sich aber anstelle der Holzlamellen ein Plastikrolladen, der mühelos heruntergelassen werden kann. Waren früher die Lamellenschränke mit Hängeregistern bestückt, das Wissen also haptisch erfahrbar archiviert, sollte der Container nun das elektronische System aufbewahren. Dessen Elemente sollten regelrecht wie in der Garage „geparkt“ und zur Benutzung einzeln herausgezogen werden können. Brandolinis „Garage“ sollte also einen Aufbewahrungsort für die mit Informationen bestückte „Hardware“ im elektronischen Zeitalter bieten. Gleichzeitig verweist die Form des Möbels auf das Archivieren von Daten, also auf die Funktion der dort untergebrachten Geräte.

Mit seinem „Norm-Schreibbüro“ wollte Brandolini der Dominanz der technischen Geräte im Büro entgegenarbeiten und „die Tische, die aussehen wie Maschinenfestungen, [...] von den technischen Geräten befreien“.⁹⁰⁹ Stattdessen stellte er den Menschen in den Mittelpunkt, der im Büro seine persönliche Geschichte entfaltet:

„Da kommt dann das Bild der Schwiegermutter oder der Blumentopf dazu. Diese Aspekte wirken in den üblichen Büroszenarien störend und werden oft verboten oder führen zu Konflikten. Ich wollte das Mobiliar möglichst reduzieren, um diesen anderen Aspekten mehr Raum geben zu können. Mit der `Garage` habe ich eine Art Container entwickelt, in dem Computer oder Schreibmaschinen – damals gabs noch Schreibmaschinen – untergebracht werden konnten. Damit hatte man einen persönlichen Platz, der befreit war von diesen technischen Geräten, und der Container stand daneben. Sobald ich diese brauche, schiebe ich das Rolladentor auf und arbeite daran. Dadurch kann ich den Benutzer auch visuell von der Präsenz der Technik entlasten.“⁹¹⁰

Nicht zuletzt entsprach er damit den Forderungen der DESIGNWERKSTATT nach einer Individualisierung des Büroarbeitsplatzes.

Auch „Berlinetta Industrial Design“ orientierte ihren Beitrag zur DESIGNWERKSTATT an der Idee der Collage (Abb. 178). Die vier BERLINETTA-Designer konzipierten ein „Büro als Denkplatz“ und wollten dementsprechend die Arbeitsflächen bewußt freihalten von technischen Geräten, insbesondere dem Computer, um einen „Freiraum“ zum Nachdenken schaffen zu können:

⁹⁰⁹ Vgl. Gespräch der Autorin mit Andreas Brandolini am 25.03.1999 im Anhang

⁹¹⁰ Vgl. ebenda.



Abbildung 178: BERLINETTA: „Büro als Denkplatz“: Computerarbeitsplatz „6C4“, Schreibtisch „Denk-Mal“, raumbildendes Element „Arena“, 1988

„Es geht uns darum, nicht nur mit Technologie, sondern auch mit Gefühlen umzugehen, einen Arbeitsplatz zu schaffen, der alles erlaubt, was der Einzelne zum Denken und Handeln braucht.“⁹¹¹

Für den Schreibtisch namens „Denk-Mal“ entwickelten die Designer ein Steckprinzip, indem sie Aluminiumschienen mit regelmäßig angebrachten Steckmöglichkeiten zwischen zwei MDF-Platten integrierten. An der Tischplatte sowie an den Tischbeinen sollten Zubehörteile wie ein Schubladencontainer, Ablageflächen, die Lampe „Molch“ oder auch ein Bilderrahmen angebracht werden können, was dem Benutzer die ausschreibungsgemäße Anpassung des Schreibtisches an seine persönlichen Bedürfnisse ermöglicht hätte.

In den segmentbogenförmigen Schienenelementen der „Arena“ brachten die Designer die technisch notwendigen Zuleitungen unter. Diese „Arena“ folgte ebenfalls dem Steckprinzip, denn sie sollte als Trägersystem für die unterschiedlichen Funktionsteile des Büros dienen. Hierfür

entwickelte BERLINETTA eigens Sitz- und Ablagemöglichkeiten sowie einen Computerarbeitsplatz, der den Schreibtisch vom Computer entlasten sollte. Darüber hinaus entwarf BERLINETTA Sichtschutzelemente, mit deren Hilfe die „Arena“ als raumstrukturierendes Element das eigene „Revier“ im Büro abstecken helfen sollte. Den Computerarbeitsplatz „6C4“, der an die „Arena“ angekoppelt wird, faßte die Gruppe bewußt als singuläres, getrennt vom Schreibtisch zu benutzendes Element auf. Damit trug BERLINETTA der Beobachtung Rechnung, daß am Computer immer mehr Routinearbeiten erfolgen, die unabhängig von der Schreibtischarbeit auch im Stehen geleistet werden können.

Gabriel Kornreich und Axel Stumpf erarbeiteten mit „Interface“ ein Konzept für eine öffentliche Wartezone. Kornreich entwarf dafür das Computerstehpult „Precedente I“ sowie den Stuhl „Precedente II“, Stumpf die Stehleuchte „Hermes“ (Abb. 179-180).

Ausgangspunkt ihrer Entwürfe bildete die Überlegung, daß es sich bei der Wartezone um eine wichtige Nahtstelle zwischen persönlichen und öffentlichen Interessen handelt:

„Der alte, behördliche Wartebereich ist ein Zwischenbereich zwischen guter und schlechter Laune, zwischen davor und danach, zwischen Aktivität und Passivität, zwischen Wollen und Müssen, auch zwischen Selbstverantwortung und Abgabe derselben.“⁹¹²

Das Computerpult sollte es ermöglichen, die öffentliche Wartezone wie ein privates Arbeitszimmer zu nutzen, wobei die Technologie eine Verbindung zum Verwaltungsapparat herstellen sollte. Dafür sollte in den Computer ein persönliches Paßwort eingegeben werden, um die individuellen Daten selbst zu verwalten. Die Mikroelektronik sollte also die direkte „Face-to-face-Kommunikation“ ersetzen.

⁹¹¹ BERLINETTA zit. n. Freisinger, Gisela M.: Industrie-Designerinnen. In: Elle (München), Nr. 10, Okt. 1989, S. 42.

⁹¹² Zit. n. Borngräber (1988), S. 13.



Abbildung 179: Gabriel Kornreich: Computerpult für die Wartezone „Precedente I“, 1988

sein Rückhalt lässt ihm Flügel wachsen. Der Raum, den die Flügel beschreiben, verhindert, daß der Besucher in die Enge getrieben

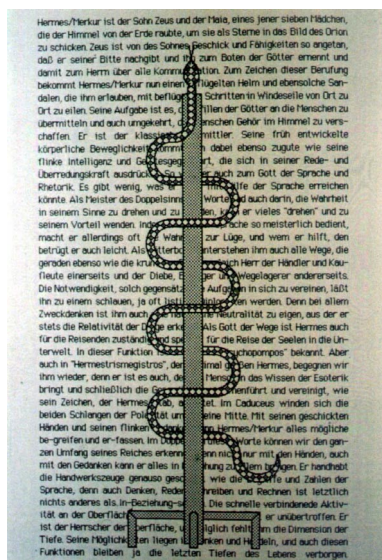


Abbildung 181: Axel Stumpfs: „Hermes“, Zeichnung mit unterlegtem Text, 1988

Dies sollte die Gestaltung der Seitenelemente von „Precedente I“ verdeutlichen, indem die eingestanzten geometrischen Formen das Thema „Interface“ illustrieren. Trotz ihrer Abstraktion erinnern sie an Gesichter, an „Faces“, und evozieren ein „menschliches Gegenüber“. Das Pult sollte somit als freundlicher Gehilfe ausgewiesen werden, „der uns mit tausend Gesichtern anlächelt und uns sogar die Zunge rausstreckt.“⁹¹³ Damit sollten, zumindest symbolisch, Hemmschwellen abgebaut werden.

Kornreichs Stuhl aus Formholz vor dem Terminal sollte Rücken- deckung und Schutz geben. Sein Kommentar dazu spielt auf die geschwungenen Formen des Stuhls an, läßt aber auch sehr persönliche Assoziationen erkennen:

„Precedente II / Sitzgelegenheit... auf dem sich der Besucher als Engel entdeckt. Seine gute Mission gibt ihm Rückhalt, und sein Rückhalt läßt ihm Flügel wachsen. Der Raum, den die Flügel beschreiben, verhindert, daß der Besucher in die Enge getrieben wird.“⁹¹⁴

Noch stärker war Stumpfs Stand- leuchte „Hermes“ den individuellen Assoziationen des Designers ver- pflichtet, die einem anderen Benutzer nicht zugänglich sein können. Bei

„Hermes“ handelte es sich um einen quadratischen Hohlkörper aus Aluminium mit vier Standbeinen, durch den ein schwarzes Kabel der Form von Schlangenlinien gezogen ist. Die Beleuchtung erfolgt durch das Innere des Hohlkörpers nach oben.

Im Ausstellungskatalog zur DESIGNWERKSTATT unterlegte Stumpf eine Zeichnung des Objekts mit einem Text zu „Hermes“ und zur Symbolik des „Schlangenstabes“ (Abb. 181), wo es unter anderem heißt:

„Im Caduceus winden sich die beiden Schlangen der Pola[r]ität um eine Mitte. Mit seinen geschickten Händen und seinen flinken [Ged]ank[en ka]nn Hermes/Merkur alles mögliche be-greifen [sic!] und er-fassen [sic!]. Im Dope[lsinn dieser] Worte können wir den ganzen Umfang seines Reiches erkenn[en. D]enn nich[t] mit den Händen, auch mit den Gedanken kann er alles in [Bezie]hung zu [a]llem br[in]gen.“⁹¹⁵



Abbildung 180: Gabriel Kornreich: Stuhl „Precedente II“, 1988

⁹¹³ Kornreich zit. n. Borngräber (1988), 1988, S. 109.

⁹¹⁴ Kornreich zit. n. ebenda.

⁹¹⁵ Vgl. Stumpfs Text, den er unter einer schematischen Zeichnung angelegt hat. In: Borngräber (1988), S. 132.

Wie schwierig es für Borngräber war, derart individuelle Assoziationen in das übergreifende Konzept der DESIGNWERKSTATT auf dem Weg zur Serienproduktion einzubinden, zeigt folgender Kommentar:

„Die deutlich sichtbare Stromzuführung der Standleuchte von Axel Stumpf wird im elektrotechnischen Sprachgebrauch als `Erdkabel` bezeichnet. Und nimmt man es genau, dann wäre diese Leuchte ein Objekt zur Erhellung des Raums *und* zur mentalen Erdung seiner Benutzer – aber das ist wohl zu weit gedacht?“⁹¹⁶

Ähnlich weit gedacht sind Borngräbers Erklärungen zu den Beiträgen von Jörg Hundertpfunds und Sylvia Robeck. Die beiden Designer entwarfen unter anderem das Hängeregister mit Loseblattablage „Tron“ und den Aktenschrank „Aktenzwinger“ (Abb. 182 und 183).

Die frei im Raum stehende Hängeregistratur besitzt mittig eine Vorrichtung mit senkrecht angeordneten Fächern, in denen Loseblattsammlungen untergebracht und vorsortiert werden können. Für Borngräber läßt diese Hängeregistratur „für einen kurzen Augenblick des Nachdenkens den Ort der Aktenablage zum Zeremonienplatz werden.“⁹¹⁷ Der Aktenschrank appelliert dagegen unmißverständlich an die Vorstellung eines Käfigs, in dem die Aktenordner bei Nichtgebrauch „eingesperrt“ sind. An einem senkrecht angeordneten Holzbrett sind beidseitig aus Vierkantrohren gefertigte Regale angebracht, die an eine Gefängnisvergitterung denken lassen. Zum Hintergrund beider Objekte bemerkte Borngräber:



Abbildung 182: Jörg Hundertpfund & Sylvia Robeck: Hängeregistratur und Loseblattablage „Tron“, 1988



Abbildung 183: Jörg Hundertpfund & Sylvia Robeck: Schrank „Aktenzwinger“, 1988

„Funktionsgerechte Gestaltung ist keineswegs mehr ausschließlich auf die Beherrschung technischer Gegebenheiten, ergonomischer Studien und ökonomischer Fakten beschränkt. Gebrauchsformen, die technisch und rational nicht kontrollierbar sind, lassen sich nicht durch Kosten-Nutzen-Kalkulationen erfassen, erlauben jedoch Rückschlüsse auf das Bild auf das `Image`, das eine Firma oder ein Verwaltungsapparat von sich und seinen Mitarbeitern hat.“

Dementsprechend sei in der DESIGNWERKSTATT mit einer Reihe unterschiedlicher Assoziationsketten experimentiert worden. Der Schrank „Aktenzwinger“ lasse das freie Wortspiel „Aktenschatz“ zu, „den man hütet, sichert und gut verwahrt, wobei das massive, ineinandergreifende Schloß das Ritual des Verschließens der Unzulänglichkeit auf Papier archivierter Informationen unterstreicht.“⁹¹⁸

⁹¹⁶ Borngräber (1988), S.13.

⁹¹⁷ Ebenda.

⁹¹⁸ Ebenda.

Weniger bemüht folgte die Schreibgeräteablage „Mini“ der Idee des „Ready-made-Objektes“ (Abb. 184), denn Hundertpfund und Robeck versahen einen Quast mit Rollen und funktionierten ihn als Steckmöglichkeit für diverse Schreibtischutensilien um. Zu dieser Arbeit bemerkte Albus, hier sei es gelungen, die bekannten Modellansätze des KdO-Projektes von 1984 wiederaufzunehmen.⁹¹⁹

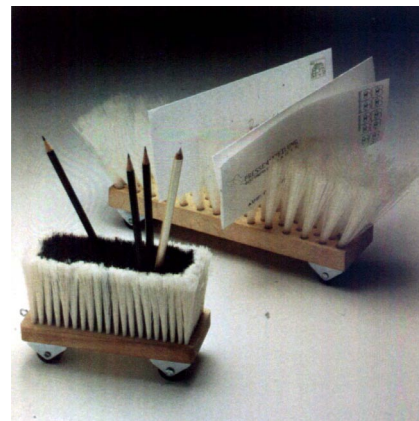


Abbildung 184: Jörg Hundertpfund & Sylvia Robeck: Schreibgeräteablage „Mini“, 1988

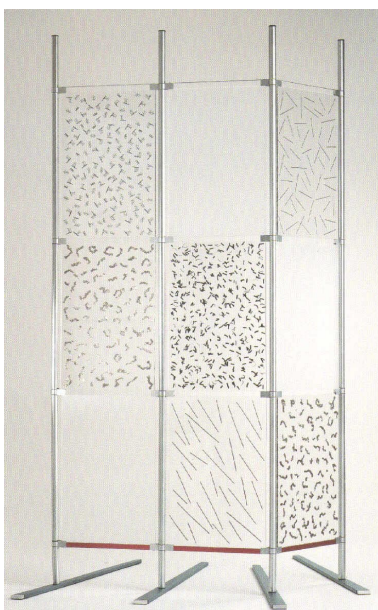


Abbildung 185: AD US: Raumteiler „Fish ‘n Chips“, 1988

Die Designer-Gruppe AD US trug mit „Fish ‘n Chips“ einen Raumteiler aus Plexiglas zur DESIGNWERKSTATT bei (Abb. 185). Die beliebig erweiterbare Glaskonstruktion basierte auf einer technologischen

Neuerung, die aus einzelnen Plexiglasplatten besteht, in die Abfallmaterialien aus der Metallverarbeitung eingearbeitet sind. Die schillernden Metalleinschlüsse sind magnetisierbar, so daß der Raumteiler auch als magnetische Pinnwand dienen kann. Für Albus stellte dieser Beitrag „eine Arbeit von intelligentem Witz“ und „das Einzelstück schlechthin“ dar, das die „Nullnummern“ dieses Projektes mehr als wettmache.⁹²⁰

STILETTO schließlich widmete sich in seinem Beitrag zur DESIGNWERKSTATT einer „Post-Bauhaus-Rezeptionsstudie“.⁹²¹ Aus Stahlrohr und Leder fertigte er einen „Dreischwinger“, einen „Konferenzstuhl mit ausklappbarer Schreibunterlage“ (Abb. 186).

Gemäß dem beschreibenden Untertitel nahm STILETTO mit seinem asymmetrischen Stuhl Bezug auf das Thema „Konferenzstuhl“. Gleichzeitig erzwingt die Materialkombination Stahl-

rohr, Chrom und schwarzes Leder Vorstellungen von in den Raum tragenden, freischwingenden Stahlrohrstühlen, die in den zwanziger Jahren entwickelt worden waren und bis heute als „klassisches Design“ gelten. Auf diese Assoziationen bauend, fertigte STILETTO eine Paraphrase: Die Materialien erinnern an die in der Vorstellung präsenten Möbel-Klassiker. Dennoch unterscheidet sich die Form, denn aus dem „Zweischwinger“ wurde ein „Dreischwinger“. Hatte sich noch Kurt Schwitters nach einem Besuch der Ausstellung „Die Wohnung“ auf der Stuttgarter Weißenhofsiedlung angesichts der innovativen Freischwinger von Mart Stam die Frage gestellt „Warum vier Beine nehmen, wenn 2 ausreichen?“,⁹²² zog STILETTO, nachdem die Variationen mit zwei bzw. vier Beinen sozusagen schon „besetzt“ waren, die logische Schlußfolgerung des „Dreischwingers“.



Abbildung 186: STILETTO STUDIOS: Konferenzstuhl „Dreischwinger“, 1988

⁹¹⁹ Albus, Volker: Design Defensive. Prototypen der Designwerkstatt Berlin. In: design report (Hamburg), 1988, (Nr. 8, S. 12.

⁹²⁰ Ebenda.

⁹²¹ Stiletto zit. n. C.V.: Stiletto [Computerausdruck], 1999, S. 4.

⁹²² Schwitters, Kurt: Stuttgart, Die Wohnung. In: i10. Internationale Revue (Amsterdam), Jg. 1, 1927, Nr. 10, S. 348.

Eine genauere Betrachtung zeigt aber, daß STILETTO abgesehen von den Materialien tatsächlich alle Charakteristika der klassischen Freischwinger konterkarierte. Der Vergleich mit dem historischen Vorbild läßt Irritationen und Unruhe entstehen: Die Symmetrie des klassischen Stuhls wich der Asymmetrie. Vor allem die federnde Elastizität des „Zweischwingers“ wurde aufgegeben. STILETTO griff die viel gefeierte „Hinterbeinlosigkeit“ nur noch als Zitat auf. Demgegenüber führte er mit der „Einlinigkeit“ einen wesentlichen Aspekt des klassischen Stahlrohrstuhls fort und steigerte sie sogar noch. Auch wenn es schwer fällt, der verhältnismäßig komplizierten „Linienführung“ zu folgen, zeigt sich hier ein wichtiger Eingriff. STILETTO brach die endlose „Linie“ des Stahlrohrs, indem er das rechte vordere Stuhlbein zum Anfangs- und Endpunkt werden ließ. Aus der reduzierten und ausgeglichenen Form des klassischen Vorbilds wurde nun eine komplizierte und asymmetrische Form. Damit ist der „Dreischwinger“ in den Zwischenbereich zwischen konventionellen Stuhlvorstellungen und der Freischwinger-Innovation der zwanziger Jahre anzusiedeln. Dieser Zwiespalt zwingt zum Vergleich und zur Überprüfung des längst Bekannten und Anerkannten.

Die in der DESIGNWERKSTATT angefertigten Prototypen zeichneten sich also durch sehr individuelle gestalterische Experimente zum Thema „Büro“ im weitesten Sinne aus und waren dementsprechend schwer auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. So erscheint Borngräbers Idee der Collage, mit der er einerseits die Aufgabenstellung, andererseits aber auch die verschiedenen Designerpersönlichkeiten übergeordnet zusammenfassen wollte, deutlich diesem Umstand geschuldet. Als problematisch ist jedoch seine Argumentation bezüglich des „Büros als Collage“ zu bewerten, mit der er die Vorstellung verband, System- und Einzelmöbel entwickeln zu wollen, die untereinander, aber auch mit der bereits vorhandenen Büroustattung kompatibel sein sollten, denn mit dieser Argumentation näherte er sich stark dem Systemgedanken an, der die Büroeinrichtung seit den sechziger Jahren traditionell dominierte.



Abbildung 187: Blick in die „Wertheim“-Ausstellung der DESIGNWERKSTATT, 1988

Diese Bereitschaft zum Kompromiß zwischen individuellen Gestaltungskonzepten und traditionellen Einrichtungsgewohnheiten war deutlich der Intention der DESIGNWERKSTATT geschuldet. Jetzt sollte Ernsthaftigkeit und Professionalität demonstriert werden. Dementsprechend betrat Borngräber auch in Hinsicht auf die Vermarktung Neuland, indem er die Ergebnisse der DESIGNWERKSTATT im Herbst 1988 im Kaufhaus „Wertheim“ am Kurfürstendamm als Ausstellung „Berliner Wege. Prototypen der Designwerkstatt“ mitsamt Katalog vorstellte.⁹²³ Hatte sich das HdK-Projekt „Kaufhaus des Ostens“ 1984 noch kämpferisch und voller ironischer Anspielungen gegen den Hyperkonsum der Warenwelt gestellt, präsentierte sich die DESIGNWERKSTATT nun

⁹²³ Die Ausstellung wurde vom 10. September bis 15. Oktober 1988 gezeigt. Zum Katalog vgl. Borngräber (1988).

bewußt in einem konsumorientierten Umfeld. Die Objekte wurden nicht länger als „Kunstmöbel“, sondern als „Gebrauchsmöbel“ aufgefaßt und dementsprechend in der Ausstellung im wahrsten Sinne vom Sockel gehoben. Mehr noch: Die 64 Prototypen wurden in den Fußboden versenkt (Abb. 187). Für die 500 qm große Ausstellungsfläche im Obergeschoß des Kaufhauses entwickelten Herbert Jakob Weinand und Jürg Steiner einen „doppelten Boden“, indem sie über den Originalfußboden eine zweite Ebene mit kreis- oder segmentbogenförmigen Vertiefungen anbrachten. Größe und Fußbodenbelag variierten entsprechend der ausgestellten Exponate. Ein Blick in die Ausstellung verdeutlicht den Eindruck der damaligen Ausstellungsbesucher: Die monochrom graue Fußbodenfläche läßt die einzelnen Vertiefungen wie Inseln im Meer erscheinen, jede mit einer eigenen Atmosphäre und ihr eigenen Themen. Es ging also nicht mehr um ein „schrilles“ und „schräges“ Aufbäumen gegen die etablierte Möbelbranche, sondern um eine eher ruhige und gestalterisch ausgewogene Präsentation, mit dem Ziel, Hersteller aus der Industrie für sich zu gewinnen.

Wie ernst es Borngräber mit einer Neuorientierung war, zeigt auch seine These vom Ende der Avantgarde, mit der er anlässlich der „Kaufhaus-Ausstellung“ provozierte. Er behauptete, daß die Zeiten hemmungsloser Experimente im Möbel-Design und damit auch die Zeiten der „Avantgarde“ nun endgültig vorbei seien. Schließlich könne sich eine solche Bezeichnung doch nicht über Jahre fort-schleppen.⁹²⁴ Diese These sorgte landesweit für Irritation, was ihn zu einer Stellungnahme in der *form* veranlaßte:

„Im Zuge der Professionalisierung des Designprozesses stecken [...] diejenigen Designer, denen die Rolle der Erneuerer zufällt, die Grenzen wieder enger ab, ja, distanzieren sich von der Bezeichnung `Avantgarde`. Und das folgt einer eigenen Logik, denn als *avantgardistisch* gilt, wer im wahrsten Sinne des Wortes die Funktion eines Vorreiters ausübt, indem er verhärtete Denkstrukturen aufbricht. Das kann immer nur ein kurzer Prozeß, unabhängig vom Ge- oder Mißlingen, sein.“⁹²⁵

Im Zeitalter der Vielfalt aller Lebensformen gehe es *nicht* um die erneute Ablösung *einer* Denkweise, sondern um das Nebeneinander unterschiedlichster Richtungen, Formen und Funktionen.⁹²⁶ Mit der Präsentation der Prototypen im Kaufhaus distanzierte sich die DESIGNWERKSTATT also deutlich von einem elitären Avantgarde-Anspruch des Neuen Design, wie er in den Design-Galerien und den großen Museums-Ausstellungen vertreten worden war.

Obwohl der Besucherandrang enorm war – die Ausstellung im Kaufhaus Wertheim konnte vom 10. September bis 15. Oktober 18.000 Besucher verzeichnen –, erfüllten sich die Hoffnungen nach einer Aufnahme der Objekte in die Serienproduktion nicht.⁹²⁷ Auch die zweite Präsentation der Prototypen im Januar 1989 als Design-Sonderschau auf der Kölner Möbelmesse brachte nicht den erwünschten Erfolg. Im März berichtete zwar der Berliner *Tagesspiegel* von einer großen Nachfrage. Hersteller aus den USA, der Schweiz, Italien, der Bundesrepublik und sogar aus Bahrein hätten Interesse an den Produkten bekundet. Borngräber wurde zitiert, der betonte, man sei jetzt mitten im Verwerten der Ideen, die Prototypen würden nun weiterentwickelt. Allerdings seien die deutschen Hersteller sehr

⁹²⁴ Vgl. Eich, Elke: Berliner Designkultur. In: *Art Aurea* (Ulm), 1988, Nr. 4, S. 64.

⁹²⁵ [Borngräber, Christian:] „Der Sehnerv darf verletzt werden, aber nicht das Sitzfleisch...“ Christian Borngräber über seine Initiative Prototypen der DESIGNWERKSTATT Berlin. In: *form* (1988), S. 54.

⁹²⁶ Ebenda. [Kursiv-Hervorhebung im Original]

⁹²⁷ Nur wenige Prototypen fanden Eingang in die Serienproduktion. So etwa die Deckenleuchte „Auge“, die Herbert Jakob Weinand entwickelt hatte. Sie wurde bei der Berliner Firma „Bredel“ in Serie produziert; vgl. Galerie Herbert Jakob Weinand (Hrsg.): *Markierungen* (1991), S. VII.

zurückhaltend.⁹²⁸ Auch in einer Pressemitteilung der DESIGNWERKSTATT war von ersten Erfolgen zu lesen. Die New Yorker Firma „Knoll International“ habe sich für die Arbeiten interessiert und wolle Schreibtischaccessoires und ein Raumteilersystem von Hermann Waldenburg in Serie produzieren.⁹²⁹ Diese Hoffnungen erfüllten sich jedoch nicht. Dagegen wurden die Prototypen der DESIGNWERKSTATT in die ständige Sammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums aufgenommen.

Zu dieser Entwicklung hat sicherlich beigetragen, daß mit den Prototypen der Versuch eines Kompromisses zwischen dem individuellen Entwurf und den technischen und ökonomischen Vorgaben der Massenfabrikation unternommen wurde, was ein nicht mehr klar definierbares „Image“ erzeugte.

Die zeitgenössische Kritik bemängelte insbesondere, daß sich die Prototypen vorwiegend auf das Möbel-Design bezogen hätten. Bürdek etwa war der Meinung, den Prototypen der DESIGNWERKSTATT sei es nicht gelungen, „Antworten auf die sich durch die Mikroelektronik verändernden Produktwelten“ zu finden. Vielmehr hätte sie nur weitere Möbel-Arrangements entwickelt.⁹³⁰ Selbst aus den eigenen Reihen erfuhr das Projekt Kritik. Albus bemängelte ganz allgemein, bei *einigen* Arbeiten sei mit der Beseitigung handwerklicher Unfertigkeit auch der schnodderige Elan auf der Strecke geblieben. Das frische Flair sei wegpoliert. An Stelle des unbeschwerten Provisoriums seien manche Entwürfe mit angestrebter Symbolik überfrachtet worden: Arbeiten, die obendrein auch keine interessanten Denkansätze erkennen ließen.⁹³¹ Obwohl die kreativen Grenzen einiger Teilnehmer deutlich erkennbar geworden seien, hoffte er doch, daß dieses Projekt keine einmalige Veranstaltung bleibe. Einer „Neuaufgabe“ würde es aber bestimmt guttun, wenn sie nicht allein auf Berlin beschränkt bliebe und Architekten in ein solches Gesamtprojekt einbezogen würden.⁹³²

9.2.2. Die ABET-DESIGNWERKSTATT

1989 initiierte Christian Borngräber, inzwischen als „Design Consultant“ tätig, eine zweite DESIGNWERKSTATT. Sie wurde von der oberitalienischen Firma „ABET Laminati“, vertreten durch deren deutsche Niederlassung in Herford, gesponsort. Im Gegenzug dazu widmete sich die sogenannte ABET-DESIGNWERKSTATT ausschließlich dem Material „Laminat“. Jetzt sollten gezeigt werden,

„was alles für die Bereiche Innenraum und Möbel mit Abet Laminaten im weitesten Sinne zu machen ist.

Dazu gehören ganz besonders laminatspezifische Anwendungsbeispiele und Verarbeitungstechniken.“⁹³³

Die Designer entwarfen für das strapazierfähige Laminat nicht nur neue Dessins, die von „Abet“ umgesetzt wurden, sondern auch unterschiedliche „Demonstrationsobjekte“. Mit dieser Auftragsarbeit hoffte Borngräber einmal mehr, einer intensiveren Zusammenarbeit mit der Industrie ein Stück näher zu kommen.

Dieses Mal lud Borngräber Designer aus unterschiedlichen bundesdeutschen Städten ein. An dem Projekt beteiligten sich Andreas Brandolini, Michel Feith, die Gruppe KUNSTFLUG, Joachim B.

⁹²⁸ Vgl. Eckert, Thomas: Berliner Designwerkstatt im Aufwind. Internationale Nachfrage – deutsche Hersteller reserviert. In: Der Tagesspiegel (Berlin), 12. März 1989, S. 19.

⁹²⁹ [Borngräber, Christian:] Pressemitteilung Nr. 1: „Designwerkstatt Berlin geht in Serienproduktion“. O.O. [Berlin] o.J. [1989]

⁹³⁰ Bürdek (1991), S. 67.

⁹³¹ Albus (1988), S. 11-12. [Kursiv-Hervorhebung im Original]

⁹³² Ebenda, S. 17.

⁹³³ Borngräber, Christian: Protokoll zu: Designwerkstatt Berlin „Das Abet-Laminat-Projekt“; Gesprächsprotokoll vom Treffen am 09.04.1990 in Bra., S. 1.

Stanitzek und Herbert Jakob Weinand.⁹³⁴ Wie bei der ersten DESIGNWERKSTATT bemühte sich Borngräber auch hier wieder um Ausstellungsmöglichkeiten und einen Katalog. Dieser konnte jedoch nicht realisiert werden, und so sind die Ergebnisse dieses Projektes bis heute kaum bekannt. Dokumentiert sind jedoch die Entwürfe der Designer und Borngräbers Interpretationen dazu.⁹³⁵



Abbildung 188: Andreas Brandolini: Skizze zum Dessin „Flugtiere“, 1990 (Ausschnitt)

Brandolini setzte sich mit der Eigenschaft des Laminats als Oberflächenmaterial auseinander und entwickelte zwei Schwarz-Weiß-Dessins. Neben dem eher klassisch anmutenden und dabei doch subtil-ironischen Laminat-Dessin „Parkett“, das die Zeichnung eines Holzparketts wiedergibt,⁹³⁶ entwarf er das Dessin „Flugtiere“, das kleine comic-ähnliche Vögelchen in unterschiedlichen Bewegungszuständen zeigt. Aus einem größeren Abstand heraus verlieren sie ihre Einzelformen und erzeugen stattdessen den Eindruck einer grauen „Struktur“. Wie stark die Themen „Ornament“ und „Struktur“ den Designer beschäftigten, verdeutlicht eine Entwurfszeichnung auf der Brandolini neben dem stark verkleinerten Muster „macro-view“, neben dem vergrößerten „Flugtier“ „micro-view“ notierte (Abb. 188). Dazu schrieb Borngräber:

„Aus der Ferne ist das Flugtierdessin ein abstraktes Spiel schwarzer Linien auf weißem Grund; man sieht ein beruhigendes Grau. Erst von Nahem erkennt man die Tiere, der Möbelkörper löst sich auf, und unser guter Geschmack wird auf die Probe gestellt.“⁹³⁷

Darüber hinaus entwickelte Brandolini für „Abet“ verschiedene Möbelstücke als „Stationen der Abstraktion“ (Abb. 189). Eine Entwurfszeichnung dazu zeigt eine Anzahl einfacher Kastenmöbel, deren Hauptcharakteristikum in der Möglichkeit zum Aufklappen

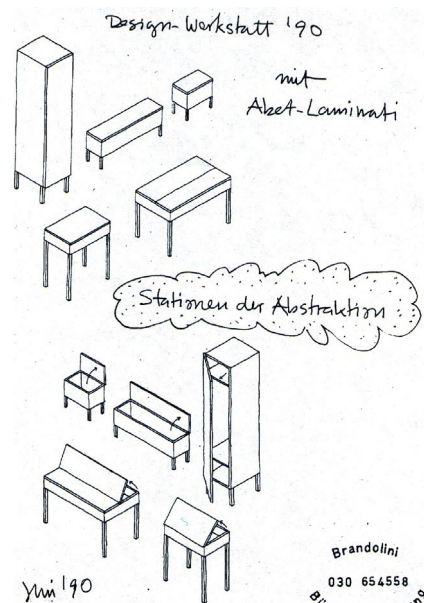


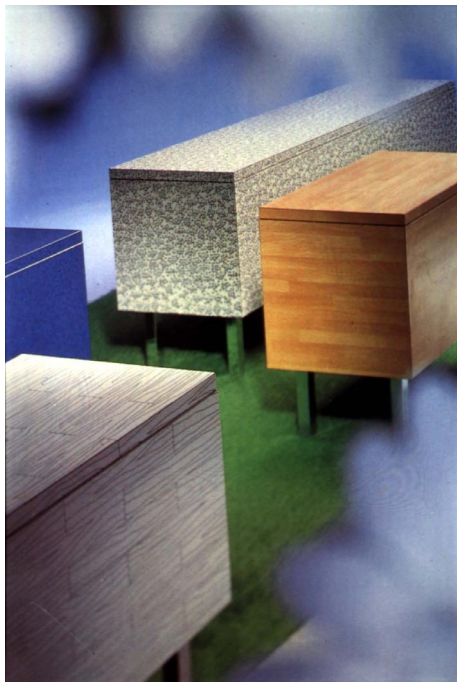
Abbildung 189: Andreas Brandolini: „Stationen der Abstraktion“, Entwurfszeichnung, Juni 1990

⁹³⁴ Uwe Fischer und Klaus-Achim Heine von GINBÄNDE Design sagten ihre Teilnahme an dem Projekt ab, da es weder ein Gestaltungshonorar noch ein Sonderdekor für sie gab; vgl. Fax von GINBÄNDE an Christian Borngräber vom 30.04.1990.

⁹³⁵ Die gesamten Unterlagen zum Abet-Projekt befinden sich in der Borngräber-Stiftung an der HBK Saar, Saarbrücken, die im Rahmen dieser Arbeit archiviert wurden; vgl. Eisele, Petra: Wissenschaftliche Archivierung der Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken 1998.

⁹³⁶ Dieses Dessin nahm Bezug auf Brandolinis „documenta“-Beitrag. Hier findet sich dieselbe zeichnerische Abstraktion der Holzdielen wieder, wie sie auf dem „Feuer-Teppich“ in seiner Installation zum „Deutschen Wohnzimmer“ zu sehen war.

⁹³⁷ Borngräber, Christian: Andreas Brandolini: Stationen der Abstraktion. In: Arbeitskreis für Angewandte Kunst (Hrsg.): Dessins und Objekte von deutschen Designern [Faltblatt]. Hamburg 1991, o.Pg.



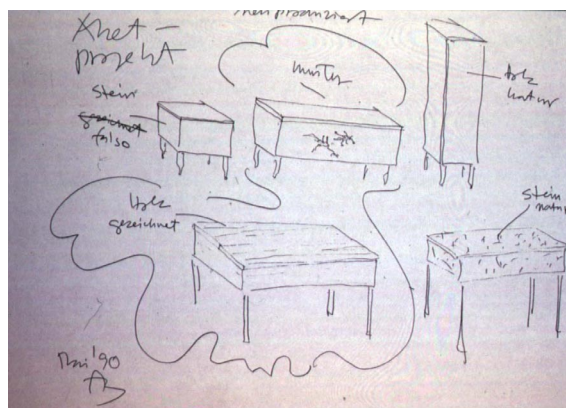
**Abbildung 190: Andreas Brandolini:
„Stationen der Abstraktion“, 1990**

Besonders interessierte Brandolini dabei die optische Nachbildung auf der Oberfläche. Er bezog eine Kiste mit „Nußbaum“, zwei weitere beklebte er mit Steinimitationen, davon eine mit dem Dessin „Granit“ aus der Serie „Falsi“. Dieses Thema von „Fälschung“ und „Original“ diskutierte Brandolini mit gestalterischen Mitteln. Am Beispiel seiner „Kisten“ zeigte er die verschiedenen Stadien der Abstraktion, von der fotografischen Reproduktion der Wirklichkeit bis hin zum abstrahierten Bild. Brandolini erklärte rückblickend dazu:

„Dieses Projekt habe ich zum Anlaß genommen, um mich mit dem Thema der Oberfläche auseinanderzusetzen. `Abet` ist eine Firma, die Oberflächen produziert. Ich habe meine Arbeiten `Stationen der Abstraktion` genannt und sehr abstrakte Körper entworfen. Hier habe ich `Kisten auf Beinen` entwickelt und die Oberflächen dieser `Kisten` in verschiedenen Stadien diskutiert: Vom fotografischen Abbild bis hin zum abstrahierten Abbild. Die `Flugtiere` waren ein Spiel mit der Wahrnehmung. Aus dem Alltag kennt man das Phänomen. Man schaut auf die Fläche und sieht ein graues

Fimmern, und wenn man dann genauer hinschaut, entdeckt man die kleinen Tiere, die sich innerhalb des Rapports voneinander unterscheiden, mit denen die Fantasie angeregt wird.“⁹³⁸

Zu diesen Überlegungen sind Entwurfsskizzen erhalten geblieben, die Rückschlüsse auf die Intentionen zulassen (Abb. 191). Besonders deutlich wird die Auseinandersetzung mit der Authentizität des Materials in der Gegenüberstellung der verschiedenen Möbel. Auf einer Skizze vom Mai 1990 stellte Brandolini einen seiner Tische dar, den er stichwortartig mit „Holz gezeichnet“ versah. Demgegenüber stellte er die Zeichnung eines Schrankes mit der Bemerkung „Holz natur“. Zu einem weiteren Möbelstück ist die Bemerkung „Stein natur“ hinzugefügt, zu einem anderen „Stein gezeichnet“. Diese Bemerkung wurde durchgestrichen und durch „Stein falso“ ersetzt. Brandolini reflektierte mit seinen Entwürfen also das Thema „Fälschung“, das in der Produktpalette der Laminatfirma vorkam, aber nicht explizit thematisiert wurde, denn hier waren die Materialien Stein und Holz „natürlich“, d.h. materialimitierend auf das Laminatmaterial übertragen worden. Das derart bezogene Möbel stellte also eine bewußte Fälschung dar. Es täuscht ein Material vor, das nicht vorhanden ist.



**Abbildung 191: Andreas Brandolini: Skizze zu
„Stationen der Abstraktion“ Juni 1990**

⁹³⁸ Gespräch der Autorin mit Andreas Brandolini am 25.03.1999 im Anhang.

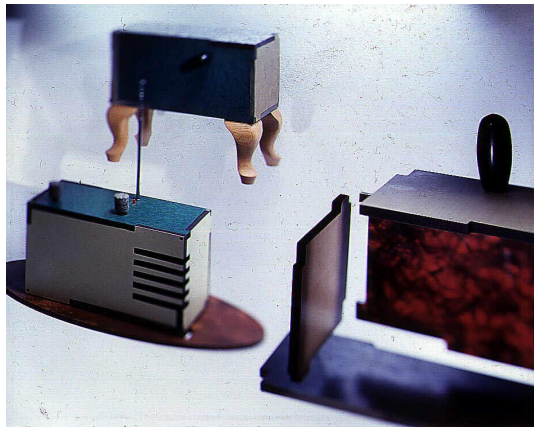


Abbildung 192: Michel Feith: „Patchworks“, Elementsystem, 1991

Unter ganz anderen Aspekten widmete sich Michel Feith der Kistenform. Mit „Patchwork“ entwickelte er kleine Wohnaccessoires, dessen Einzelteile aus laminat- oder zelluloidbeschichtetem Multiplex in der Art eines dreidimensionalen Puzzles zusammengesteckt und durch verschiedene Griffe oder Beinchen ergänzt werden konnten (Abb. 192). „Patchwork“ basierte auf dem Grundsatz, daß alle Einzelteile des Systems miteinander kombinierbar sein sollten. Damit wollte Feith an die spielerischen Triebe der Benutzer appellieren. In einem Brief an Borngräber schrieb Feith, Idee sei es gewesen „ein raumbildendes Element zu

entwickeln (Abet-Lego)[.] um Kastenmöbel allgemein von groß bis klein zu realisieren.“⁹³⁹ Dabei sollten die „kleinen“ Elemente als Demonstrationsobjekte für größere Dimensionen verstanden werden.

In der Tat realisierte Feith auch ein Kastenmöbel nach diesem Prinzip (Abb. 193). Es handelt sich um eine Kommode, deren gedrechselte Beinchen an Stilmöbel denken lassen. Der Korpus der Kommode bringt das puzzleartige Steckprinzip augenfällig zur Anschauung. Die Einzelelemente dieses Möbels, MDF-Platten, sind mit unterschiedlichen Laminatdessins in Weiß, Schwarz und blau-schwarzem „Memphis-Design“ bezogen; die Randbereiche der MDF-Platten verfügen über rechtwinklige Einschnitte, die weitere Steckmöglichkeiten zulassen. Es ging bei „Patchwork“ also darum, im Kleinen Verfahrens- und Kombinationsmöglichkeiten erproben zu können. Feith äußerte sich dazu wie folgt:

„Als Trägermaterial habe ich mich für Multiplexholz entschieden, zumal der ‚Anschnitt‘ der Elemente beim Zusammenfügen sichtbar bleibt [...]. Diese verzahnten

Kanten sind das wichtigste optische Merkmal dieses Systems. Außerdem sind mir Laminatkombinationen (Patchwork) oder auch Kombinationen mit anderen Materialien wichtig, wie etwa Stahl, Glas, Stein oder ähnliches.“⁹⁴⁰

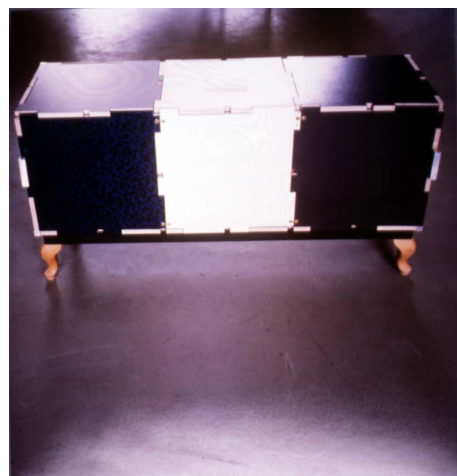


Abbildung 193: Michel Feith: Baukastensystemmöbel nach dem „Patchwork-Prinzip“, 1990

Deutlich wird hier das Prinzip der Materialcollage, wie es Feiths Arbeit schon bei MÖBEL PERDU gekennzeichnet hat. Darüber hinaus weckt ein Objekt dieser Reihe, ein Radio (vgl. ebenfalls Abb. 192), Assoziationen zur Architektur des Neuen Bauens. Der weiße Kubus läßt mit seinen seitlich asymmetrisch angeordneten und über Eck verlaufenden schwarzen Bändern an den strahlend weißen Kubus etwa des Dessauer Konsumvereins denken. Auch dies verdeutlicht die Idee, als Architekt im Kleinen Modelle fürs Große durchspielen zu wollen.⁹⁴¹

⁹³⁹ Feith, Michel: Brief an Christian Borngräber vom 10.02.1991, S. 1.

⁹⁴⁰ Ebenda, S. 1-2.

⁹⁴¹ Die Gehäusegestaltung elektronischer Geräte, die sich deutlich auf architektonische „Gehäuse“ bezieht, hat insbesondere im Radiodesign eine lange Tradition. Bereits in den dreißiger Jahren wurden an die Architektur angelehnte Gestaltungselemente entwickelt; vgl. exemplarisch Friemert, Chup: Radiowelten. Objektgeschichte und Hörformen. In: Ruppert, Wolfgang (Hrsg.): Chiffren des Alltags. Erkundungen zur Geschichte der industriellen Massenkultur. Marburg 1983.

Stanitzek hingegen entwickelte ein Dessin mit blau-weißen Zickzackstreifen auf dem milchig transluzierenden Material Diafos. Intendiert dabei war nach Borngräber

„die Anwendung des Materials Diafos in dem Sinne zu erweitern, daß durch die Überlagerung zweier Platten neue Effekte, bzw. andere Dessins mit nur einer Vorlage zu erreichen sind. Bewußt wurde eine einfache geometrische Form wegen ihrer unendlichen Reproduzierbarkeit gewählt. Aus einem Dessin entsteht durch beliebige Teilung, die nicht axial gebunden ist, bei Verlagerung der Schnitte eine Vielzahl von Dessins.“⁹⁴²

Wie stark es Stanitzek auf die Umsetzung dieser Idee ankam, zeigt sein Demonstrationsobjekt „Element“ (Abb. 194). Es war bewußt nicht als Gebrauchsgegenstand, sondern als zweckfreies Objekt konzipiert und sollte – von innen erleuchtet – die gestalterischen Möglichkeiten des Materials visualisieren.

Borngräber betonte, Stanitzek hätte sich damit einmal grundsätzlich mit elementaren Formen auseinandergesetzt, aus denen Möbelprogramme entwickelt werden.⁹⁴³



Abbildung 194: Joachim B. Stanitzek: „Element“, 1991

Hatten sich alle bisherigen Entwürfe deutlich mit fertigungs- und anwendungstechnischen Fragen beschäftigt, so verweisen die Entwürfe der Düsseldorfer Gruppe KUNSTFLUG und der Beitrag von Weinand in eine andere Richtung. Die Designer entwarfen als Demonstrationsobjekte für die ABET-DESIGNWERKSTATT atmosphärisch stark aufgeladene Rauminstallationen.



Abbildung 195: KUNSTFLUG: Dessin „Lebenszeit“ für die ABET-DESIGNWERKSTATT, 1991

Das Dessin von KUNSTFLUG zeigt auf einem weißen Hintergrund eine rote Rose, die zwischen den schwarz gedruckten Anfangs- und Endbuchstaben des griechischen Alphabets „Alpha“ und „Omega“ angeordnet ist. Im durchlaufenden Rapport ist zudem in einem größeren Abstand ein Bierglas zu sehen. Das Dessin trägt den bedeutungsschweren Namen „Lebenszeit“. Diesen Entwurf integrierte die Gruppe in ihren raumgreifenden Entwurf „Hotel garni“, das wie ein Kasperletheater wirkt (Abb. 196). Dabei handelte es sich um eine etwa 2,20 m hohe und 0,75 m breite „Kiste“ auf Holzkufen, der keine eindeutige Nutzung zugeschrieben werden kann. An ihren vier Seiten vereinigt sie architektonische Gestaltungselemente aus dem Innen- und Außenbereich. Am auffälligsten ist ein erleuchtetes „Fenster“, das beidseitig von Fensterläden umrahmt wird. Kacheln, eine Seifenschale und eine Raufasertapete demonstrieren typische Gestaltungselemente eines Hotelzimmers. Die „Außenwände“ sind

zum Teil mit Filz und dem beschriebenen „Lebenszeit-Laminat“ bezogen, das teilweise nach vorne gebogen ist. Als „Krönung“ und skurrilen Blickfang erhielt das Hotel einen bunten Wetterhahn auf dem

⁹⁴² Borngräber, Christian: Design mit Lamainaten. Die 2. Abet-Design-Werkstatt zeigt interessante Demonstrationsobjekte“; erneut abgedruckt in: AIT (Leinfelden-Echterdingen), 1/2, 1992, S. 72.

⁹⁴³ Ebenda.



Abbildung 196: KUNSTFLUG: „Hotel garni“, 1991

„Dach“. Die surreal anmutende Atmosphäre dieses „Hotel Garni“ erhielt von Borngräber ihr sprachliches Pendant:

„Von draußen vom Walde komm ich her... und finde den Weg in ein kleines Hotel. Von weitem schon werde ich an den Anfang und das Ende aller Dinge erinnert, also greifen wir zum Bierglas ehe die Rose verwelkt [...] Der Antennenhahn auf dem Dachfirst kräht dreimal, soll ich einkehren? [...] Ein Blick durch die Fensterläden zeigt ein kleines aufgeräumtes Zimmer mit durchaus moderner Leuchte in der Form eines schwingenden Deckensegels, also auch hier, weit draußen vor der Stadt, hat die Moderne zugeschlagen. Sind Kamm, Krawatte und Energiesparschalter aus Laminat nicht wirklich zeitgemäße Gebrauchsgegenstände? Ich entscheide mich für ein Zimmer mit schallschluckender Filzwand und einem Bad mit Fliesen aus Laminaten in 15 x 15 Zentimetern.“⁹⁴⁴

Weinand schließlich entwickelte verschiedene Dessins für ein durchscheinendes Laminat und arrangierte sie als Demonstrationsobjekt „Nanas Apartment“ (Abb. 197). Im Hintergrund befand sich eine Schwarz-Weiß-Fotografie der Akropolis. Davor installierte er sechs quadratische Stelen aus dem von innen beleuchteten Laminat, an die jeweils ein Portrait der griechischen Sängerin Nana Muskouri geheftet wurde. Borngräber beschrieb die assoziativen Komponenten von „Nanas Apartment“ wie folgt:

„Weiße Rosen aus Athen, gerade diese Stadt ist vollgestopft mit stinkenden Autos, der Himmel verdüstert sich, der Lärm ist ohrenbetäubend, vergessen wir’s. Holen wir uns die angenehmen südlichen Klänge in die eigene Stadt. Erinnern wir uns an die Aperitifs fern der rustikalen Strandrestaurants. An billigen Luxus war gedacht, aber siehe da, schon in der Eingangshalle warteten vertraute Materialien, wie sie jeder zu Hause haben kann, auf uns. Raffinierte Verarbeitung bei der Ausgestaltung alter Räume. Die naturgetreue Nachbildung korinthischer, ionischer oder dorischer Säulen, die Marmor imitieren und möglichst noch verwittert aussehen sollen, das ist passé. Stattdessen etwas Schlichtes. Hochaufregend treten uns sechs Stelen entgegen in drei Dessins für ABET: *Weiß monochrom*, *Blau strukturiert* und *Blau hinterleuchtet*. Die Basis dieser Säulen in moderner Ausprägung ist nur ein Metallgestell aus schwarzem Vierkantstahlrohr, das Kapitell ein Portrait der berühmten Sängerin an großen schwarzen Klammern. Akropolis adieu.“⁹⁴⁵



Abbildung 197: Herbert Jakob Weinand: „Nanas Apartment“, 1991

Nach Fertigstellung dieser Demonstrationsobjekte zur zweiten DESIGNWERKSTATT organisierte Borngräber in Berlin und Hamburg Ausstellungen unter dem Titel „Abet-Designwerkstatt: Dessins und

⁹⁴⁴ Borngräber, Christian: Gruppe Kunstflug: Hotel garni. In: AAK (1991).

⁹⁴⁵ Borngräber, Christian: ABET-Designwerkstatt: Demonstrationsobjekte. In: AAK (1991).

Objekte von Deutschen Designern in Laminat-Print-HPL“.⁹⁴⁶ Vom 18.04. bis 14.05.1991 stellte die DESIGNWERKSTATT die Ergebnisse in der Berliner „AEDES GALERIE“ aus.⁹⁴⁷ Danach war die Ausstellung vom 23.05. bis 21.06.1991 in Hamburg im „Raum für Angewandte Kunst“ der Firma „Citycomp“ zu sehen, die vom damals neu gegründeten Hamburger „Arbeitskreis Angewandte Kunst“ (AAK) organisiert wurde.⁹⁴⁸ Begleitet wurde sie durch eine kleine Broschüre, die neben einem Einführungstext von Hartmut Frank auch Borngräbers z.T. bereits angeführte Objektbeschreibungen und Gedanken wiedergab. Frank charakterisierte die fünf ausgewählten Designer und Designer-Gruppen als „Künstlergruppen“, die „sich seit Jahren mit Erfolg gegen eine gedankenlose Moderne-Verewigung, die sich mit den immer gleichen Klassikerobjekten und unendlich wiederholbaren, erprobten Möbelbausystemen zufriedengibt“, stellten.⁹⁴⁹ Die Intention der DESIGNWERKSTATT wurde zwar darin gesehen, daß sich die Designer mit ihrer Hilfe einen Schritt näher hin zur Serienproduktion bewegen wollten. Dennoch bewertete Frank die ausgestellten Exponate als

„reine Kunstobjekte, die hemmungslos die Oberflächlichkeit unserer Alltagskultur aufzugreifen scheinen, ja ihr sogar in der Form neuer Laminat-Dessins neue Oberflächen verschaffen. Aber sind sie dadurch tatsächlich auch oberflächlich? Sagen sie uns nicht vielmehr etwas über unsere selbstbetrügerische Bereitwilligkeit, in künstliche Natürlichkeiten und versöhnende Harmonie zu flüchten?“⁹⁵⁰

Diese Interpretation der Demonstrationsobjekte als „reine Kunstobjekte“ verdeutlicht trotz ihres lobenden Tonfalls das Scheitern der zweiten DESIGNWERKSTATT. Borngräbers Intention, enger mit der Industrie zusammenzuarbeiten, wurde nicht wahrgenommen. Die experimentell ausgerichteten Objekte dominierten stattdessen die Rezeption und die Auseinandersetzung mit Design. So bestätigte Frank anlässlich der „Abet-Präsentation“ einmal mehr das inzwischen verhärtete „Kunst-Image“, das Gros fünf Jahre zuvor am Neuen Design kritisiert hatte.

Wie bei der Berliner DESIGNWERKSTATT verhielt sich die Industrie auch im Fall der ABET-DESIGNWERKSTATT zurückhaltend. Zwar hatte die Firma den Auftrag zum Entwurf der Laminat-dessins an die Designer erteilt und war an anwendungsbezogenen Ideen interessiert. Dennoch verlief das Projekt im Sande. Gestalterische Experimente zwischen Industrie und Kunst konnten damals die Hersteller (noch) nicht überzeugen. Borngräber selbst war sich dieses Scheiterns sehr bewußt. Er stellte 1991 resigniert fest: „Es gibt keine neuen Ideen mehr [...] die Avantgarde hat sich erschöpft“.⁹⁵¹

⁹⁴⁶ Obwohl die Firma „Abet“ einen Katalog zugesagt hatte, unterblieb letztendlich eine Publikation, und so ist wenig Material zu dieser zweiten Designwerkstatt erhalten geblieben, das sich heute ebenfalls in der Borngräber-Stiftung an der HBK Saar Saarbrücken befindet.

⁹⁴⁷ Zur Ausstellung vgl. Borngräber, Christian: ABET-DESIGNWERKSTATT: DESSINS UND OBJEKTE VON DEUTSCHEN DESIGNERN IN LAMINAT PRINT HPL. [Unveröffentlichtes Manuskript] sowie die Besprechung: Prototypen der Designwerkstatt. In: design report (Hamburg), Nr. 17, 1991, S. 6-7.

⁹⁴⁸ Die Ausstellung fand vom 23.05. bis 21.06. 1991 statt. Zur Hamburger Ausstellung vgl. Der Arbeitskreis für angewandte Kunst zeigt Objekte von jungen deutschen Designern. Eine Hymne an die Kunst des Künstlichen. In: Hamburger Abendblatt (Hamburg), Nr. 118, 24. 05. 1991, S. 7 sowie die Notiz „Modelle aus Laminaten“. In: Arcade (Hamburg), Nr. 3, 1991. – Dem AAK gehörten Vertreter des Museums für Kunst und Gewerbe, der Hochschule für Bildende Künste, des FB Gestaltung der Hamburger Fachhochschule, Designer, Kunsthandwerker und Journalisten an. Er hatte sich bereits mit der Ausstellung „Neue Namen. Angewandte Kunst in Hamburg“ verdient gemacht. Bei der Ausstellung präsentierten sich vom 07.03.-18.04.1991 die zwölf Gründungsmitglieder des AAK, zu denen u.a. auch Michel Feith und Claudia Schneider-Esleben (MÖBEL PERDU) gehörten. Vgl.: Arbeitskreis Angewandte Kunst (Hrsg.): Neue Namen. Angewandte Kunst aus Hamburg. Ausstellungsbroschüre, Hamburg 1991, o.Pg. Zum AAK vgl. weiterhin: Främcke, Ricarda: Hamburgs Designer sind unzufrieden. Kreative berieten erstmals über ihre Misere. In: Hamburger Abendblatt (Hamburg), 02.07.1990, Nr. 151, S. 15.

⁹⁴⁹ Frank, Helmut: Zwischenwelten. In: AAK (1991), o.Pg.

⁹⁵⁰ Ebenda.

⁹⁵¹ Borngräber zit. n. Eckert, Thomas: Die erschöpfte Avantgarde. Moritat von der Revolution des deutschen Wohnzimmers, die keine war. In: Der Tagesspiegel (Berlin), Sonderausgabe „Wohnen 91“, 10.03.1991, S. 2.

Im Jahr darauf zog Elke Trappschuh Bilanz und verabschiedete das „Neue deutsche Design“. In Zeiten neuer Bescheidenheit sei statt „heavy metal“ nun „soft line und light construction“ angesagt. Es scheine nun an der Zeit

„Abschied zu nehmen von einer kurzen Epoche des heftigen Aufbruchs, dem der ehemals markig beschworene Durchbruch nicht beschieden war. Statt die jungen Protagonisten in den `mainstream` hineinzutragen, hat der Design-Boom der 80er sie weitgehend überrollt. Die Möbelhersteller kamen auch ohne sie zu `aktuellen` Kollektionen und feinen Bilanzen.“⁹⁵²

Es habe inzwischen leider ganz den Anschein, „als ob das neue deutsche Design in die Museen und die Designgeschichte eingehen wird, ohne je in seiner Zeit ein Bein auf die Erde bekommen zu haben.“⁹⁵³

Die DESIGNWERKSTATT wollte sich also an die Erfordernisse der industriellen Produktion annähern und Prototypen erstellen. Mit dieser Haltung zielten die Projekte auf eine Kompromißlösung, die fertigungstechnische Erfordernisse und gestalterische Experimente verbinden sollte. Man wollte Ernsthaftigkeit und Professionalität demonstrieren, indem sich beide Projekte mit dezidiert industrieorientierten Entwürfen beschäftigten. Damit reagierte Borngräber auf die Kritik, die das Neue Design anlässlich der „Gefühlscollagen-Ausstellung“ massiv auf sich gezogen hatte. Die DESIGNWERKSTATT sollte einen neuen historischen Abschnitt einläuten. Man wollte sich einerseits vom elitären Avantgarde-Anspruch des Neuen Design distanzieren, das durch Museums- und Galerienpräsentationen mehr als deutlich dem Kunstbereich zugeschlagen wurde; andererseits sollte das „Bastel- und Selfmade-Image“ aufgegeben werden. Die lange erprobte experimentelle Designhaltung sollte nun endlich Auswirkungen auf die Serienproduktion zeigen.

Trotz aller Bemühungen blieb der erhoffte Erfolg aber aus. Zwar war es der ersten DESIGNWERKSTATT gelungen, die Entwürfe in einem konsumorientierten Umfeld zu präsentieren und ein, wenn auch zurückhaltendes Interesse einzelner Firmen zu erhalten, und auch für die zweite DESIGNWERKSTATT stellte der direkte Kontakt mit der Industrie, das Interesse von „Abet“ an der Design-Avantgarde, die eigentliche Grundlage dar. Dennoch scheiterte der groß angelegte Versuch, die experimentell geschulten Haltungen der Designer industriell umzusetzen.

Dieses Scheitern rekurrierte jedoch weniger aus dem Umstand, daß die Avantgarde-Designer auf eine autonome Fertigung in Kleinserien setzten oder Unikate anfertigten und sich damit bewußt der industriellen Produktion entzogen. Gerade die „Prototypen der Designwerkstatt“ belegen im Gegenteil, daß die Ideen der Designer sehr wohl mit den technischen und ökonomischen Bedingungen der Massenproduktion in Einklang zu bringen waren. Demgegenüber verdeutlicht die Präsentation der ABET-DESIGNWERKSTATT in den Berliner oder Hamburger Galerien den eigentlichen Grund für das Scheitern: Wahrgenommen wurde in erster Linie das künstlerische Image der Arbeiten. Die Etikettierung als extravagantes „Unikat-Design“ mit individuellem und künstlerischem Anspruch ließ sich (noch) nicht mit der Serienproduktion verbinden, die auf Bedienung einer Massenkultur und -gesellschaft ausgerichtet ist.

⁹⁵² Trappschuh (1992), S. 59.

⁹⁵³ Ebenda.

9.3. Zusammenfassung

Wie aufgezeigt gelang es den Berliner Designern, mittels neuer Organisationsformen Kontakt zur Industrie herzustellen. Sie organisierten sich in größeren Gemeinschaften mit einem dienstleistungsorientierten Image, das ihr gemeinsames Interesse verkörperte, sich von einem künstlerischen Image zu distanzieren, wie es insbesondere durch Museums- und Galerieausstellungen geprägt worden war. Mit dem BERLINER ZIMMER riefen sie eine spezielle Design-Agentur ins Leben, um die Arbeiten öffentlich präsentieren und das Interesse der Industrie erregen zu können. Tatsächlich konnten mit dieser Strategie auch Verträge mit der Industrie und kleinere Aufträge insbesondere aus der High-Tech-Branche erreicht werden. Die Hoffnung, in die Serienproduktion zu gelangen, erfüllte sich jedoch nicht. Auch Borngräber initiierte mit der DESIGNWERKSTATT eine Berliner „Großorganisation“, die der Industrie sogar bereits entwickelte Prototypen anbot. Darüber hinaus führte Borngräber im Falle der ABET-DESIGNWERKSTATT Designer aus dem gesamten Bundesgebiet zusammen, die konkret Entwürfe für die Serienproduktion erarbeiteten, und dennoch fanden diese Vorschläge keinen Niederschlag in der Groß- oder Serienproduktion. Die Industrie zeigte zwar Interesse an den Experimenten der gestalterischen Avantgarde, allerdings aus marketingstrategischen Gründen. Den unkonventionellen Design-Exponaten war das Interesse der Medien sicher, und so nutzten die jeweiligen Marketingexperten die Popularität des Neuen Design und den großen Aufmerksamkeitswert der Objekte. Sie entdeckten das Neue Design als „Eye-Catcher“, das den Firmen einen jungen designinteressierten Käuferkreis erschließen sollte. Daß es damit seine Aufgabe erfüllt hatte, zeigt, daß die Objekte bis auf wenige Ausnahmen keinen Eingang in die Serienproduktion fanden. So war diesen Bemühungen – trotz z.T. großer Unterstützung von staatlicher Seite – nur ein äußerst mäßiger kommerzieller Erfolg beschieden.

10. Ergebnis

Gesellschafts- und konsumkritische Entwicklungen, die in den sechziger Jahren immer deutlicher zutage traten, übten einen direkten und nachhaltigen Einfluß auf die deutsche Designentwicklung aus. Hinterfragt wurde ein Rollenbild als Industrie-Designer, wie es sich insbesondere seit den fünfziger Jahren als Berufsbild etabliert hatte, mit der Absicht, sich aus der starken Wirtschaftlichkeits- und Auftragsabhängigkeit von der Industrie zu befreien. Verabschiedet wurde ein „enges“ funktionales Designverständnis, das sich auf praktisch-funktionale Aufgabenlösungen am Einzelprodukt konzentriert hatte und ideale Gestaltungsvorstellungen umsetzen wollte. Zugunsten weniger isolierter und damit weniger spezialisierter Aufgabenstellungen orientierten sich die Designer in Zusammenarbeit mit anderen Disziplinen seit den späten sechziger Jahren an Umweltgestaltung, womit ein umfassendes, den menschlichen Bedürfnissen angepaßtes Gestaltungsverständnis gemeint war, das sich der gesamten Komplexität der Realität stellen und möglichst alle gestaltungsrelevanten Aspekte berücksichtigen wollte.

Im Zuge dieser Entwicklungen wurde erkannt, daß es sich um ein veraltetes Denkmodell handeln muß, daß jede Form einer praktischen Funktion zu folgen habe bzw. umgekehrt, sich die Form eines Objektes aus praktischen Funktionen ergibt, denen sie sichtbar Ausdruck verleiht. Zentrale Erkenntnis war, daß eine Form immer mehrere Funktionen beinhaltet, die über eine rein praktische Funktionserfüllung hinausgehen und auf „unsichtbare“ Aspekte oder Bedürfnisse hinweisen, etwa psychischer oder sozialer Natur. Diese Entwicklung manifestierte die Erkenntnis, daß Funktion nicht in einem ahistorischen Sinn zeitlose Gültigkeit besitzen kann, sondern daß Gestaltung auf gesellschaftliche Veränderungen und die verschiedensten individuellen Bedürfnisse reagieren muß.

Diese Neuinterpretation setzte charakteristischerweise in einem Moment ein, als neue kommunikationstheoretische Erkenntnisse zur Verfügung standen, die auf semiotische Aspekte aufmerksam gemacht hatten, derenzufolge semantische Aspekte von Bedeutung seien, und die so auf nicht haptisch greifbare Rezeptionsvorgänge hingewiesen haben. Verstärkt und begleitet wurden diese Umdenkungsprozesse durch soziologische und psychologische Argumente, wie sie insbesondere bezogen auf den funktionalen Massenwohnungsbau der sechziger Jahre vorgebracht worden waren und wie sie – verstärkt durch Nehls anti-funktionalistische Thesen – als Funktionalismus-Kritik auch auf das Design übertragen wurden. Sie stellten die damals aktuelle Rezeption funktionaler Gestaltungsauffassung deutlich in Frage und führten die Defizite im emotional-sinnlichen Bereich plastisch vor Augen, was wiederum das Interesse auf Anmutungsqualitäten und individuelle Identifikationsmöglichkeiten lenkte. Auf designtheoretischer Ebene manifestierten sich diese Veränderungen als Theorie eines „Erweiterten Funktionalismus“, mit dessen Hilfe nicht mehr nur die Anpassung an funktional-praktische und herstellungstechnische Aspekte optimiert, sondern auch eine bessere Erfüllung menschlicher Bedürfnisse erreicht werden sollte.

Dieser Umdenkungsprozeß ist als Beginn eines postmodernen Diskurses anzusehen: Indem funktionale Designtheorie nicht nur kritisiert, sondern tatsächlich modifiziert wurde, setzte eine Neuorientierung im Design ein, die sich von den bis dato unangefochtenen Dogmen und Vorstellungen immer stärker löste und Design als veränderbares, offenes Konzept interpretierte, das individuellen Bedürfnissen folgen und Pluralität und Differenz zum Ausdruck bringen kann.

Auf designtheoretischer Ebene verdeutlichte die Auseinandersetzung mit dem Thema „Ornament“ beispielhaft diesen Ablösungsprozeß. Hatten die Vertreter der Moderne das Ornament als applizierten Schmuck auf der Gestaltoberfläche in Form von Dekor rigoros abgelehnt, setzte Mitte der sechziger Jahre eine vermeintlich unbefangene Auseinandersetzung mit diesem Thema ein. Während Blaser und Burckhardt, unterstützt durch kommunikationstheoretische Überlegungen, das Ornament wieder positiv bewerteten, allerdings symbolisch als Anhaltspunkt für inhaltliche und sinnlich-emotionale Bezugspunkte im Design, nahm das Gros der Gestaltungstheoretiker mit einem „Erweiterten Funktionalismus“ eine zwar zurückhaltende, aber dennoch vorsichtig modifizierende Haltung ein. DES-IN schließlich manifestierte 1974 mit ihrer „Neuen Ornamentik“ auch eine neuen Haltung im Design, die das Ornament als Ausdruck des Beziehungsgefüges zwischen dem Menschen und seiner Umwelt verstand und es – ähnlich wie die amerikanischen Architekturtheoretiker Venturi, Scott Brown und Izenour – als Anhaltspunkt für eine emotionale Besetzung der menschlichen Lebensumwelt interpretierte. Dies verdeutlichte nicht nur beispielhaft daß, sondern vor allem wie innerhalb von zehn Jahren entscheidende theoretische Neuinterpretationen stattfanden, die sich deutlich von gestaltungstheoretischen Positionen der „Moderne“ distanzieren, die auf eine Neutralität und Objektivität der Produkte gesetzt hatte.

Auf der praktischen Ebene forcierten seit den späten sechziger Jahren neue materialtechnische Entwicklungen insbesondere aus der Kunststoffherstellung gestalterische Formexperimente. Das Kunststoffmaterial mit seinen veränderten herstellungstechnischen Möglichkeiten bedingte ein integratives Gestaltungssystem, das additive Konstruktionsprinzipien und die daraus abgeleiteten formalen Gesetzmäßigkeiten nicht mehr gelten ließ. Zwar folgten die neuen Formen der „Softline“ den herstellungstechnischen Gegebenheiten des Kunststoffmaterials, und dennoch forcierten die Materialeigenschaften neue Leitbilder im Design, die wichtige Aspekte funktionaler Gestaltung wie Funktionstrennung oder den Anspruch auf zeitlose ästhetische Gültigkeit obsolet werden ließen und stattdessen Bedürfnissen nach Flexibilität und sinnlichem Erleben nachkamen.

Darüber hinaus interpretierte die Pop-Art, die sich mit der Konsum- und Gegenstandswelt auseinandersetzte, Gebrauchsgegenstände als ästhetische Manifestationen, die unabhängig von funktionaler Zweckerfüllung individuelle Fantasien verkörpern können. Die künstlerischen Interpretationen beinhalteten auch funktionalismuskritische Impulse, denn sie verdeutlichten, daß die Dinge des Alltags mehr sind als zweckdienliche Gebrauchsgegenstände. Dies forcierte im Design gestalterische Experimente, wobei die individuelle Wahrnehmung der Alltagsgegenstände und die Beziehung zu den Gegenständen aus dem direkten persönlichen Lebensumfeld besonders bezeichnend war. So interpretierte DREISTÄDTER Design konsequenterweise als Ausdruck menschlichen Fühlen und Handelns, indem sie die menschliche Lebensumwelt als Erlebnisraum interpretierte, der durch den Designer bewußt „atmosphärisch“, d.h. sinnlich gestaltet wird, um persönliche Erinnerungen und Assoziationen zu stimulieren. Es handelte sich hier um eine veränderte Auffassung von Design, die den Rezeptionsprozeß, d.h. die jeweils individuelle Wahrnehmung von Umwelt bewußt berücksichtigte und durch vielschichtige und mehrdeutige Anspielungen unterstützen wollte.

Seit den frühen siebziger Jahren wurde dem Industrie-Design mit seinem immens hohen Material- und Energieverschleiß zudem die ökologischen Probleme angelastet. Als Konsequenz wurde ein „Low-Tech-Design“ propagiert, das minderwertige Materialien einsetze. Darüber hinaus wurden mit neuen Methoden wie „Do-it-yourself-Design“ und „Ad-hoc-Design“ individuelle Strategien unterstützt, die auf die eigene Kreativität des Benutzers setzten und weg vom Spezialistentum des ausgebildeten

Industrie-Designers hin zu einem eigenverantwortlichen Gestalten führten. Damit sollten individuelle Wünsche und Bedürfnisse besser erfüllt werden als durch abstrakte Bedürfnisanalysen, wie sie sich am IUP manifestiert hatten. Dennoch leistete dieses Institut einen weiteren wichtigen design-theoretischen Beitrag zur Überwindung funktionalistischer Designtheorie, indem Jochen Gros mit seiner „Dialektik der Gestaltung“ für einen Ausgleich zwischen technisch-funktionalen und sinnlich-emotionalen Komponenten plädierte und somit die Dominanz funktional-fertigungstechnischer Aspekte aufhob. Dieser Ansatz lieferte für die Designtheorie wichtige Impulse, indem er einem Produkt auch eine eigene Sprache mit symbolischen und formalästhetischen Funktionen zusprach.

Im Verlauf der siebziger Jahre verstärkten sich individuelle Strategien, die der Überzeugung Ausdruck verliehen, daß individuelle Bedürfnisse nur individuell befriedigt werden können. Ihren Niederschlag fand diese Haltung in Gruppenbildungen, die bewußt ohne institutionelle Einbindung auf eigene gestalterische Experimente setzten. Die Gruppe DES-IN nahm dabei insofern eine Sonderstellung ein, als sie – aller Kritik an der Industriegesellschaft zum Trotz – mit einem „Halbfertigdesign“ ein „Neues Gewerbe“ etablieren wollte, mit dem ein Kompromiß zwischen handwerklichen und industriellen Produktionsweisen gemeint war. Die neuen Organisations- und Vertriebsstrukturen verdeutlichen darüber hinaus eine Reaktion auf die Entwurfs- und Produktionsbedingungen der Industriegesellschaft, die auf spezialisierte Arbeitsteilung setzt. Vor allem aber betonte die Gruppe die Gebrauchsspuren und faßte Objekte somit nicht länger als Ausdruck einer vollkommen wertneutralen Gestaltung auf. Vielmehr avancierte die spiegelnde Oberfläche des Metalls symbolisch zur Projektionsfläche, auf der sich die Gruppe mit einer industriellen Signatur programmatisch ein Zeichen setzte.

Nachdem die Dominanz praktischer Funktionen mit einem „Erweiterten Funktionalismus“ in den Hintergrund gerückt und durch eine Betonung sinnlich-emotionaler Aspekte ergänzt worden war, dominierten nicht länger die klassischen Themen des Industrie-Design wie Produzierbarkeit und Vermarktung, sondern eine idealistische Auffassung, bei der eine experimentelle Entwurfshaltung im Vordergrund stand. In einer hochtechnisierten Industriegesellschaft ging es nun um individuelle Interpretationen der Alltagskultur, um ein Spiel mit Formen, das eigene Assoziationen und Erinnerungen provoziert. Diese freie Haltung fand ihren Niederschlag in assoziationsreichen Objekten, die auf Doppel- und Mehrfachkodierungen bauten. Dabei wurden einzelne Versatzstücke der Industriekultur als gegenständliche Zitate aufgenommen und in einem veränderten Kontext neu interpretiert, wobei es um ein Weiterverwerten von Inhalten und Bedeutungen ging, was nicht nur als eine subjektive Interpretation, sondern als eine individuelle Aneignung einer abstrakten Industriekultur zu interpretieren ist.

Diese Haltung manifestierte sich bereits Ende der siebziger Jahre in den Möbel-Objekten von Schulz-Pilath, die exemplarisch eine Haltung veranschaulichen, bei der die praktischen Funktionen der Möbel zwar erhalten blieben, jedoch nicht mehr das Konstruktionsmerkmal darstellten. Stattdessen setzte ein ironisches Spiel mit kulturellen Versatzstücken insbesondere aus dem industriellen Kontext ein. Zudem dominierte, wie es symptomatisch die Bezeichnung „Stilbruch“ manifestierte, der Hang zur Provokation, mit dem eine deutliche Abgrenzung gegenüber der „Normalkultur“, aber auch gegen gestalterische Vergangenheit insgesamt gemeint war. Damit muß die bisherige Annahme, das bundesdeutsche Design habe mit einiger zeitlicher Verzögerung erst in der ersten Hälfte der achtziger Jahre Anschluß an die internationalen und vor allem italienischen Entwicklungen gefunden, relativiert werden.

In dieser Tradition forcierten mit Beginn der achtziger Jahre zumeist nicht als Industrie-Designer ausgebildete Architekten, Künstler oder Handwerker eine individuelle Positionsbestimmung mit einer bewußt thesenhaft überspitzten Formgebung. Ganz ausdrücklich konzentrierten sie sich auf das Möbel- und Interieur-Design, besetzten also Bereiche außerhalb des Industrie-Design. Diese Strategie brachte eine „Anti-Haltung“ zum Ausdruck, die alle ästhetischen Kategorien der Vergangenheit, die sich ihrer Meinung nach ausschließlich auf meß- und kalkulierbare Methoden eines funktionalen Industrie-Design konzentriert hatten, zum Bestand erklärte. Dabei fertigten die selbsternannten Designer Einzelobjekte an, die zum Teil auch in Kleinserien umgesetzt wurden, allerdings mit dem Ziel, längerfristig diese Prototypen in die industrielle Serienproduktion einzubringen, um so neue Impulse für das Industrie-Design bieten zu können. Kurz- und mittelfristiges Ziel war es aber zunächst, sich als Gruppe oder Produzenten-Galerie unabhängig von der Großindustrie einen eigenen Markt zu erschließen, der die eigene Existenz absichern und eine finanzielle Grundlage für weitere gestalterische Experimente schaffen sollte. Entsprechend konzentrierten sie sich auf ein kunst- und kulturinteressiertes Publikum und präsentierten ihre Design-Objekte in Museen oder Galerien, was den Eindruck entstehen ließ, es handele sich ausschließlich um ein künstlerisch motiviertes Gestaltungsverständnis.

Beim Neuen Design dominierten individuelle und durchaus widersprüchliche Experimente, die sich tradierten Entwurfsregeln und methodischen Erkenntnissen ebenso entzogen wie allgemeingültigen Regeln. Vor allem in der ersten Hälfte der achtziger Jahre konfrontierten die Designer eine vermeintlich einheitliche „Normalkultur“ des als traumatisch empfundenen Industrie-Design mit einer bewußt uneinheitlichen „Gegenkultur“, die auf authentische Erfahrungen baute und sich – wie schon in den siebziger Jahren – auf Sinnlichkeit und Gefühl konzentrierte. Dabei tolerierten sie bewußt „unperfekte“ und oberflächlich gesehen „unrichtige“ Lösungen in der Hoffnung, sie könnten überraschend neue, d.h. bislang noch nicht berücksichtigte Ansatzpunkte eröffnen. Es ging um ein Ausloten aller denkbaren gestalterischen Möglichkeiten, wobei zwar das ganze Spektrum zur Disposition stand, jedoch, wie es insbesondere die Gruppen BELLEFAST, KUNSTFLUG und MÖBEL PERDU verdeutlichten, ästhetische Brüche und der Hang zur Provokation dominierten. Diese Abgrenzungsversuche gegenüber der Vergangenheit sind einerseits als identitätsstiftende Methode zu begreifen, mit der die eigene Position geklärt und gestärkt werden sollte. Andererseits verdeutlichen sie eine Krisensituation, in der die bis dato anerkannten Theorien und Methoden des Design offensichtlich nicht mehr als hilfreich angesehen wurden. Seit Mitte der achtziger Jahre manifestierte sich mit GINBANDE oder PENTAGON daneben eine veränderte Formensprache, die sich stärker auf Material- und Formreduktion sowie auf konstruktive Neuerungen konzentrierte.

Unabhängig von diesen formalen Unterschieden führte nun das subjektiv-individualisierende Moment, wie es in den experimentellen Entwürfen erprobt worden war, zu einer neuen Positionsbestimmung im Design, die als Antithese zu den gestaltungstheoretischen Überzeugungen der Moderne aufzufassen ist: Verabschiedet wurde das Streben nach einer möglichst allgemeingültigen Funktionserfüllung, die *eine* möglichst einheitliche Lösung angestrebt hatte. Jetzt wurden im Gegenteil vielfältige Lösungen propagiert, mit denen die speziellen Aufgaben und unterschiedlichen Funktionen der Gegenstände an die jeweils einzigartigen Situationen und Aufgaben angepasst werden sollten, um individuellen Bedürfnissen entsprechen zu können. Diese neue Haltung sollte Einfluß auf die industrielle Produktion nehmen, konnte sich aber, wie die Beispiele BERLINER ZIMMER und die DESIGNWERKSTATT-Projekte gezeigt haben, in den achtziger und beginnenden neunziger Jahren nicht durchsetzen, da

dieser Ansatz für eine auf Großserien spezialisierten Industrie aus herstellungstechnischen Gründen nicht von Interesse sein konnte. Demgegenüber wurde die ihnen zugrundeliegende experimentelle Entwurfshaltung als künstlerisch inspiriert wahrgenommen und unter marktstrategischen Gesichtspunkten instrumentalisiert, um das massenweise Produzierte zu individualisieren und so das Interesse potentieller Kunden zu erregen.

Wenngleich sich die Designer ausdrücklich von ihrer gestalterischen Vergangenheit abgrenzten, rezipierten sie deutlich Forderungen und Ideen, wie sie seit den späten sechziger Jahren entwickelt worden waren. Designhistorisch gesehen reihten sie sich in eine lange Tradition ein, die sich von einem an praktischen Funktionen orientierten Industrie-Design befreien wollte. Sogar der „Anti-Funktionalismus“ als Methode der Provokation rezipierte bekannte Strategien, werden Nehls Stellungnahmen aus den sechziger Jahren zur Kenntnis genommen.

Die Antwort postmoderner Designer auf ihre eigene gestalterische Vergangenheit bestand nun aber in der Einsicht, daß die Vergangenheit mit Blick auf die Zukunft neu ins Auge gefaßt werden muß. Die Designer nutzten die vorhandene Gegenstands- und Materialwelt als Anregung, indem sie Versatzstücke in ihre Arbeiten integrierten. Sie griffen also auf Bekanntes zurück, das sie allerdings mit einem möglichst unbefangenen Blick neu entdeckten und damit neu interpretierten. Mit ihren Zitationen bezogen sie sich bewußt auf die kulturellen Voraussetzungen, die sie ihren eigenen Vorstellungen anpaßten. Dabei zielten sie auf Mehrfachkodierungen und subjektive Interpretationen, indem sie auf lebensgeschichtliche oder sozial übergreifende Erfahrungen bauten, mit denen sie eine emotionale Besetzung der Gegenstandswelt demonstrierten, die über reine Zweckerfüllung hinausgeht. Die Gegenstände erhielten nun „erzählerische Qualitäten“ und erfüllten eher beiläufig ihre praktischen Funktionen, was wiederum verdeutlichte, daß Gestaltung nicht zwingend logischen und objektiven Erwägungen folgen muß. Die bekannte Konsumkultur wurde aber nicht mehr abgelehnt, sondern zu einer eigenen Ästhetik weiterverarbeitet. Entsprechend wurden die Gegenstände nicht mehr als funktionale Gebrauchsgegenstände verstanden, sondern als individuelle Zeichen und Codes ihrer Zeit. So baute das Neue Design auf ein Re-Design, denn individuelle Überarbeitungen des Vorhandenen lassen Vergangenheit und Gegenwart zu einem Neuen verschmelzen. Als Ausdruck eines historischen Bewußtseins nahmen die Designer Bezug auf Vergangenheit, zielten aber auf mehr als auf die bloße Addition unterschiedlicher Formenvokabulare, auf das Erzeugen einer neuen „unreinen“ Ästhetik, die bewußt auf Widersprüche und Ungereimtheiten baut. Entsprechend kennzeichnen das Neue Design eine ambivalente Haltung und scheinbar widersprüchliche Vorgehensweisen, denn die Designer wollten sich zwar von gestalterischen Vorgaben befreien, griffen aber gleichzeitig auf Vorhandenes zurück und interpretierten es durch gestalterische Eingriffe. Sie setzten sich mit Vergangenheit auseinander, indem sie sich Gegenstände individuell aneigneten, schufen also nicht nur neue Objekte, die als kulturelle Neuschöpfungen anzusehen sind, sondern auch neue Sinnzusammenhänge.

Besonders widersprüchlich gestaltete sich naturgemäß die Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Vergangenheit. Zwar lehnten die Designer ein ökologisch motiviertes Recycling-Design ab und sperrten sich gegen eine „Jute-Ästhetik“. Dagegen setzten sie kalte und rohe Materialien insbesondere das Metall. Dennoch rezipierten sie Ideen der siebziger Jahre, etwa die des „Halbfertigdesign“, indem sie bei ihren Eigenproduktionen programmatisch auf industriell produzierte Halbzeuge zurückgriffen und ebensowenig wie DES-IN in ein vorindustrielles Stadium zurückfallen wollten. Des weiteren verweisen einfache Methoden und niedrigkomplexe Aufgabenstellungen auf spontane

und einfache Entwurfsmethoden wie "Ad-hoc-" und „Do-it-yourself-Design“. Sehr deutlich rezipierten die Designer-Gruppen auch die gesellschaftskritischen Ideale der späten sechziger Jahre, die in den siebziger Jahren weitertradiert wurden, indem sie sich als Alternative zu den arbeitsteiligen Organisationsformen der Industriegesellschaft verstanden und sich unabhängig von herrschenden Machtstrukturen einen eigenen Markt erschließen wollten. Des Weiteren zielten sie auf interdisziplinäre Zusammenarbeit, auf Selbstverwirklichung statt Auftragsarbeit. Wie die Offenbacher Gruppe DES-IN setzte eine neue Designer-Generation alternative Arbeitsformen um. Übernommen und als selbstverständlich vorausgesetzt wurde auch eine interdisziplinäre Haltung. Ganz besonders aber griffen sie auf soziokulturelle Überlegungen zurück, wenn sie betonten, man könne nicht länger mit standardisierten Formen einen bestimmten kalkulierten Geschmack festlegen. Dabei forcierte eine neue Gestaltergeneration, was in den siebziger Jahren festgestellt worden war, daß Gestaltung nicht als starres Regelwerk aufgefaßt werden darf, sondern daß sie gesellschaftliche Sozialisationsprozesse und unsichtbare Gesamtsysteme widerspiegelt. Die Designer steigerten diese Auffassung jedoch weiter, indem sie ihren eigenen experimentellen Strategien und damit ihren eigenen Bedürfnissen folgten. Auf dieser Basis lotete eine neue Designer-Generation neue gestalterische Möglichkeiten aus, in der Hoffnung, veränderten Lebensformen im nachindustriellen Zeitalter entsprechen zu können. Die eigentliche Herausforderung dieses Zeitalters, die Entwicklung technisch zukunftsfähiger Produkte, wurde jedoch – abgesehen von einzelnen Überlegungen etwa von Brandolini und PENTAGON anlässlich der „documenta“ und den Experimenten der KUNSTFLUG-Gruppe, in der sich charakteristischerweise ausgebildete Industrie-Designer zusammengeschlossen hatten, – nicht angenommen.

Aus einem „Erweiterter Funktionalismus“, der nicht mehr allein auf eine rein praktische Funktionserfüllung ausgerichtet war und dem Leitbild „Umweltgestaltung“, mit dem das Aufgabenfeld der Designer ausgeweitet wurde, leitete sich also eine freiere und tolerantere Haltung ab, die für das Neue Design in der Bundesrepublik als charakteristisch anzusehen ist. Jetzt dominierte aber eine experimentelle Entwurfshaltung, die am Einzelobjekt erprobt wurde, in der Hoffnung, zu neuen Erkenntnissen kommen zu können. Neben dieser experimentellen Haltung, die den Avantgarde-Anspruch des Neuen Design rechtfertigt, ist die Konzentration auf Einzelobjekte vorwiegend aus dem Möbel- und Interieurbereich als Charakteristikum des Neuen Design festzuhalten. Darüber hinaus finden sich allerdings wenig Gemeinsamkeiten, mit denen die Stilbezeichnung „Neues deutsches Design“ zu rechtfertigen wäre. Die verschiedenen Gruppen und Objekte verdeutlichen jeweils eigenständige, individuelle Positionen, manifestieren also ganz ausdrücklich Pluralität und Widersprüchlichkeiten im Design. Gerade aber diese Unterschiedlichkeit der verschiedenen Ansätze muß als symptomatische Reaktion auf ein vermeintlich in sich geschlossenes Dogma verstanden werden, wie es die jungen Designer funktionalistischer Gestaltung und insbesondere dem Industrie-Design anlasteten. So ist der Ablösungsprozeß vom funktionalistischen Erbe, der hilfsweise als „postmoderne Entwicklung“ umschrieben werden kann, nicht bloß als einfacher Anti-Funktionalismus zu charakterisieren, vielmehr als eine Streitkultur, die mittels gestalterischer Provokationen Widerspruch nicht allein gegen gestalterische Vergangenheit anmeldete, sondern auch mittels in sich uneinheitlicher und widersprüchlicher Konzepte auf eine neue Weltansicht hinwies, in der objektive Maßstäbe ebenso ad absurdum geführt worden waren wie einheitliche, in sich stimmig geordnete Leitbilder im Design.

11. Ausblick

Aus heutiger Perspektive erscheint die Konzentration des Neuen Design auf Möbel und Interieurs, auf Objekte des Alltags und vor allem die Faszination an den verschiedensten Materialien mit all ihren charakteristischen Eigentümlichkeiten wie ein letztes Vergewissern des haptisch tatsächlich „Begreifbaren“ – als Versuch, authentische und damit nachvollziehbare Erlebnisse zu sammeln zu einem Zeitpunkt, als sich bereits deutlich rasante elektronische Entwicklungen ankündigten, denn auf dem Weg zur Jahrtausendwende ist Design nun auch in seiner technischen Dimension unsichtbar geworden.

Der Fraunhofer-Verbund beispielsweise entwickelte „smart labels“, äußerst dünne und flexible elektronische Etiketten, die die Mikroelektronik in alle Bereiche des täglichen Lebens bringen.⁹⁵⁴ Die in den Gegenstand eingelassenen Chips können selbst Daten speichern und übermitteln. In dieser neuen „Netzwelt“ sollen nun, wenn es nach den Vorstellungen der Forscher geht, alle Dinge miteinander kommunizieren. „Diese neue Technik“, so Christoph Drösser kurz vor dem Millenniumswechsel, „kann unser Alltagsleben auf vielfältige Weise verändern.“ So könnten Fertiggerichte gleich ihr eigenes Rezept „mitschleppen“, oder eine Mikrowelle wüßte dank des eingebauten Chips, mit wieviel Watt sie ein Fertiggericht aufheizen muß. Ziel der Forschung ist die vollkommene Vernetzung der Gegenstände unseres täglichen Lebens, die zu Interaktionen führt, ähnlich wie sie als „aktive Möbel“ auf der „documenta“ 1987 oder in der MÖBEL PERDU-Galerie vorgestellt worden waren:

„Die Waschmaschine, die ein chipsbestücktes Wäschestück zurückweist, weil es bei 60 Grad einlief. Die Milchtüte, die aufgrund von Sensordaten meldet: `Ich bin sauer`. Der elektronische Einkaufszettel, vom leeren Kühlschrank erstellt, der per Internet ins Auto übertragen wird und das Navigationssystem anweist, den nächsten Supermarkt anzufahren – wo die gewünschten Waren zur Abholung bereitstehen.“⁹⁵⁵

Auch eine Implantation der Mikrochips in den menschlichen Körper ist denkbar. Sie könnten beispielsweise selbständig Daten über den aktuellen Gesundheitszustand erstellen. Was KUNST-FLUG mit dem „elektronischen Handrechner“ auf einer experimentellen Ebene vor etwa zehn Jahren noch als Schreckensvision durchgespielt hatte, wird momentan im freiwilligen Selbstversuch umgesetzt.⁹⁵⁶

„Software-Design“ gestaltet Lebenszusammenhänge und verändert unsere Umwelt in einem so umfassenden Sinn, daß Bedürfnis- und Wahrnehmungsanalysen, wie sie in den siebziger Jahren vorgestellt worden waren, dieser Komplexität nicht mehr gerecht werden können. Für diese rasanten technischen Entwicklungen adäquate gestalterische Lösungen zu finden, wird die Zukunft des Design

⁹⁵⁴ „Smart labels“ sind sogenannte Transponder. Es handelt sich um Etiketten, die mit einem integrierten Schaltkreis und Spulen versehen sind, die wie Antennen wirken. Wenn ein solcher Transponder in ein elektrisches Feld kommt, das von einem Lesegerät erzeugt wird, werden die Daten abgerufen. Auch kann er interaktiv neue Daten speichern; vgl. Drösser, Christoph: Konzert der schlauen Chips. Winzige Schaltkreise sollen den letzten Joghurtbecher vernetzen. In: Die Zeit (Hamburg), 10.06.1999, S. 31. „Smart labels“ werden inzwischen als „Wafer“ (Chip-Rohling) vom IZM (Institut für Zuverlässigkeit und Mikrointegration) des Fraunhofer-Instituts in Dicken zwischen 10 und 15 Mikrometer hergestellt; vgl. Scharf, Armin: Etiketten mit Antennen. In: design report (Hamburg), Nr. 6, 2001, S. 82.

⁹⁵⁵ Drösser (1999), S. 31.

⁹⁵⁶ Der britische Kyberneik-Professor Kevin Warwick implantierte sich im August 1999 einen Mikrochip mit Sender unter die Haut seines linken Armes, um die Schnittstelle zwischen Menschen und Computer verschwinden zu lassen. In einer 23 Millimeter langen und 3 Millimeter breiten Glasröhre war ein Chip aus einem 64-bit Mikroprozessor und eine elektromagnetische Spule eingeschlossen, die auf ein Funkfeld reagierte, das von dem „intelligenten“ Gebäude, in dem Warwicks Forschungsbereich untergebracht ist, generiert wurde. Dadurch wurde er zu einer lebendigen „Smart Card“: Das Gebäude öffnete ihm automatisch Sicherheitstüren, schaltete seinen Computer ein, wenn er sich ihm näherte, begrüßte und verabschiedete ihn persönlich; vgl. Redhaed, David: Die Menschmaschine. In: form (Frankfurt a.M.), Nr. 173, Mai/Juni 2000, S. 60-66.

bestimmen. Daß es dabei nicht um eine oberflächliche Hüllengestaltung, sondern um eine neue, benutzerorientierte Gestaltung von Softwarefunktionen gehen muß, liegt auf der Hand.

In Zeiten, die aufgrund rasanter technischer und massenmedialer Entwicklungen alles andere als einfach geworden sind, setzte sich eine „Neue Einfachheit“ im Interieur- und Möbeldesign durch. Zwar kann diese Entwicklung als modische Reaktion auf die achtziger Jahre angesehen werden, die David Redhead von heute aus als „Ära des Überflusses“ charakterisiert und dementsprechend im Zusammenhang mit Design von „dekadentem Müll“ spricht.⁹⁵⁷ Bemerkenswert erscheint allerdings, daß die Methode der achtziger Jahre, die Selbstvergewisserung in einer nicht unmittelbar selbst erlebten Vergangenheit, weitergeführt wird. Im Zeichen dieses „Retrofuturismus“ orientieren sich Designer mit einem „Neuen Funktionalismus“ allerdings wieder an denjenigen Positionen, die in den vorangegangenen Jahrzehnten zu heftigen Kontroversen geführt haben und die schließlich ad acta gelegt werden konnten. Eine solche Entwicklung verdeutlicht, daß dieses Gestaltungskonzept tatsächlich so weit überwunden wurde, daß es nun eine neue Generation aus der historischen Distanz heraus wieder faszinieren kann, d.h. erst die Befreiung aus den Doktrinen läßt wieder eine Rückbesinnung auf den lange bekämpften Funktionalismus zu. Obwohl sich dieser „Neue Funktionalismus“ ebenso wie der historische Funktionalismus formal durch elementare Gestaltungsmittel auszeichnet, zeigen sich bei genauerer Betrachtung allerdings neue inhaltliche Aspekte. Während die sozialutopischen Vorstellungen der Moderne mit Hilfe wissenschaftlicher Untersuchungen den Gebrauchswert erhöhen und Arbeits- und Lebensformen verbessern wollten, um eine neue „Industriekultur“ mit einheitlichen und qualitätvollen Produkten ausbilden zu können, werden nunmehr verstärkt ökologische Aspekte berücksichtigt. Wie in den zwanziger Jahren zielt die Konzentration auf Formabstraktion darauf ab, möglichst verschleißfreie Formen zu entwickeln, die ästhetisch wie materiell langfristig befriedigen, um die Lebenszeit der Produkte erhöhen zu können. Jetzt geht es allerdings darum, die Möbel als Ausdruck eines veränderten Konsumverhaltens zu verstehen, das sich ökologisch motiviert wieder auf die „zeitlosen“ Maximen des Funktionalismus „haltbar, billig und `schön“ bezieht.⁹⁵⁸ Als konsequente Weiterführung dieser „alternativen Produktkultur“ werden neue Verhaltensweisen propagiert, die diese Formabstraktion weiter radikalieren und auf Konsumabstinenz zielen, um zur Energie- und Ressourcenschonung beitragen zu können. So weist Erlhoff darauf hin, einfach Gestalten bedeute

„Verzicht auf permanent neue Objekte, Transformation der Dinge in Dienstleistungen, Entwicklung von geselligen Formen, vorhandene Objekte gemeinsam nutzen, trostlos individualistisch eingeheimste Verdinglichung durch kollektive Nutzung [...] zu ersetzen.“⁹⁵⁹

In der Tat werden diese Forderungen nach einem „Service-Design“, das sich auf mit den Produkten verbundene Dienstleistungen konzentriert, aber auch nach einer gemeinsamen Nutzung spezieller Produkte in Form von „Öko-Rent-“ oder „Öko-Leasing“-Modellen umgesetzt. Bereits seit Jahren können technische Geräte wie beispielsweise Telefonapparate oder Kopierer geleast werden, an deren Reparatur und mehrfachen Einsatz die Hersteller aus wirtschaftlichen Gründen interessiert sind. „Car-Sharing-Projekte“ sollen eine gemeinschaftliche und effektivere Nutzung des Fortbewegungsmittels ermöglichen, um der material- und energieintensiven Fahrzeugproduktion entgegenzuarbeiten. Derartige Konzepte erfordern ein hohes Systemdenken, das die reine Produktentwicklung übersteigt, da Logistik-, Recycling- und Entsorgungsaspekte berücksichtigt werden

⁹⁵⁷ Redhead, David: Jahrmärkte der Einfachheit. In: form (Frankfurt a.M.), Nr. 171, Januar 2000, S. 28.

⁹⁵⁸ Vgl. exemplarisch Gropius, Walter: Bauhaus-Produktion. In: Qualität (Dessau), Jg. 4, 1925, Nr. 7/8 (Juli/August), S. 127-138.

⁹⁵⁹ Erlhoff, Michael: vielfach einfach. In: Albus / Bach / Wall (1998), S. 98.

müssen. In Zukunft, so betonen die Mitarbeiter des Wuppertaler Instituts für Klima, Umwelt und Energie, werde es Aufgabe der Designer sein, Gestaltung als Bestandteil eines noch größeren Systems zu begreifen. Sie müßten sich von den Dingen lösen und sogar über das Verhindern von Produkten nachdenken.⁹⁶⁰

Demgegenüber lautet das Motto der aktuellen Konsumwelt heute wie bereits seit dem Ende der siebziger Jahre, als sich etwa zeitgleich zum Neuen Design ein „Fifties-Revival“ durchsetzte, „back to the Roots!“ Inzwischen wurden bei der ästhetischen Selbstvergewisserung in einer nicht authentisch selbst erlebten und daher idealisierungsfähigen Vergangenheit die späten sechziger Jahre gestreift und wir sind in den siebziger Jahren angekommen. Neu aufgelegt und von einer jungen Käuferschicht begeistert empfangen werden bunt eingefärbte Plastikmöbel und preiswerte „Blow-ups“. Inzwischen kündigt sich deutlich ein Achtziger-Jahre-Revival an. Es bleibt abzuwarten, welche Aspekte hier besonders rezipiert werden. Die eigentlich interessante Frage aber wird sein: Wann wird sich in Zukunft die Selbstvergewisserung in der Vergangenheit selbst überholen?

⁹⁶⁰ „Das Denken in Systemen“. In: Schmidt-Bleek / Tischner (o.J.), S. 73.

12. Anhang

12.1. Gesprächsprotokolle

Günter Beltzig, Gespräch am 22.09.1997

Gerd Schulz-Pilath (GALERIE STILBRUCH), Gespräch am 20.08.1998

Gerda Müller-Krauspe, Gespräch am 31.08.1998

Heiko Bartels / Harald Hullmann (KUNSTFLUG), Gespräch am 02.09.1998

Andreas Brandolini (BELLEFAST), Gespräch am 05.03.1999

**Claudia Schneider-Esleben (LUX NEONLICHT und MÖBEL PERDU),
Gespräch am 16.03.1999**

Herbert Jakob Weinand (GALERIE WEINAND), Gespräch am 20.03.1999

12.1.1. Günter Beltzig, Gespräch am 22.09.1997

Günter Beltzig, Dipl.-Designer; geb. 1941 in Wuppertal; 1959-62 Maschinenschlosserlehre; 1962-66 Industrie-Design-Studium an der Werkkunstschule Wuppertal; 1966-70 Designer in der Designabteilung der Siemens AG München; 1966-76 Aufbau und Produktprogrammentwicklung der Kunststoffirma Brüder Beltzig Design; ab 1970 freiberuflich tätig, v.a. Entwicklung von Kindermöbeln und Spielgeräten (Günter Beltzig Play Design); 1971-73 Lehrauftrag an der FH München Abt. Design; 1976-81 Lehrauftrag an der Blocher Schule für Innenarchitektur München; 1986 Gründungsmitglied Info Spiel e.V. München; 1988-92 Unterausschuß „Behindertengerechte Spielgeräte und -Einrichtungen – DIN 7926 (BGSE)“

PE: Ihr Kunststoff-Stuhl „Floris“ erfährt momentan eine große Resonanz ...

GB: Rückblickend ist es für mich verblüffend, daß dieser Stuhl als formale Geschichte so hochgehoben wird, da er für mich als Funktionsgerät gedacht war, um zu demonstrieren, wie man eben mit wenigen ergonomischen Belastungen sitzen kann – materialgerechte Herstellung, Steifigkeit des Materials: eigentlich ist er ein Produkt aus dem Geist „form follows function“ und nicht so sehr ein formales Produkt.

PE: Aber eigentlich entspricht die äußere Erscheinungsform des Stuhles überhaupt nicht der Vorstellung, die man – zumindest bis dato – von einem funktionalen Produkt hatte.

GB: Im Nachhinein muß man sehen, daß die Überlegung, daß „Funktion“ immer „eckig“ sein muß, falsch ist – zumindest wenn ich mit Kunststoff arbeite. Jeder wird bestätigen, daß ein Blatt, eine Blüte, ein Fisch optimale Formen hat. Man wäre glücklich, wenn man bei U-Booten Fischformen kriegen könnte. In der Architektur hat man ja auch versucht, Gitterstrukturen, wie sie sich etwa bei ausgetrockneten Gurken darstellen, zu adaptieren, um die Elastizität, die Steifigkeit und die Materialsparsamkeit umzusetzen.

Was eben an diesem Stuhl [„Floris“] auch sichtbar ist, ist, daß er nirgendwo Stege zur Versteifung hat; daß also nirgendwo eine Verstärkung ist. Er ist also im Ganzen elastisch. Die ganzen Stühle der Italiener, die alle so toll aussehen und auch der „Panton-Stuhl“ sind relativ knochenhart und haben deshalb auch Schwierigkeiten, weil eine Knickspannung entsteht. An diesen Stellen bricht [die Konstruktion], weil sie es nicht überdacht haben oder nicht geschafft haben, sie von der Form [d.i. Konstruktion] her [zu entwickeln]. Die Panton-Schale hätte an den Rändern etwas verdickt sein können, einen Wulst haben können oder eine U-Form, dann wäre er im Ganzen elastisch gewesen. Ich habe von den „Vitra-Leuten“ gehört, die sagten, daß Panton diese Form gemacht hat und die nicht mehr ändern wollte. Ihm kam es auf diesen formalistischen Effekt an, und deswegen mußten sie Verstärkungen machen; die sind unten etwas verschoben, deshalb kann man sie erst ab einem gewissen Blickpunkt sehen. Während mein Stuhl – das ist der dritte Anlauf gewesen, ich habe zwei Prototypen vorher gebaut – mir immer an der Lehne abgebrochen ist, weil ich ihn nicht genügend ausgesteift habe, und da war für mich nicht formalistische Änderung, sondern [der konstruktive Gesichtspunkt] der Grund. Ich habe versucht, ihn so gut wie möglich zu machen, und dadurch ist er formal auch besser geworden mit dieser „V“- oder „Y“-Aussteifung. Und deshalb könnte man wirklich mal überlegen, wo die Trennung zwischen einem guten Entwurf eines Gebrauchsgegenstandes ist und wo es rein formalistisch [wird] oder Funktion formalistisch gesehen wird. Und gerade wenn man sich dieses Berliner Congress-Centrum oder den Münchner Flughafen mit diesen technischen Konstruktionen genau anschaut, dann ist vieles nur formalistisch. Sie brauchen die Heizungsrohre gar

nicht so zu legen; es ist sogar ausgesprochen schwierig, weil die eigentlich auch ein bißchen schräg laufen müßten, weil die auch eine gewisse thermodynamische Bewegung drin haben usw. Alles was eben auf einen gewissen „Stil“ hin gemacht wird, ist ein bißchen überzogen.

PE: War bei Ihnen denn nicht die Form schon als Idee im Kopf vorhanden, bevor Sie angefangen haben, die Konstruktion zu entwickeln, oder haben Sie die Form nur aus dem Material entwickelt? Der Stuhl erinnert insgesamt doch sehr an eine Figur, an eine Plastik, an Körperhaftigkeit.

GB: Also es war so, daß ich immer viel mit den Händen rede und ich immer mit der Rückenstütze Probleme habe. Ich sitze ja jetzt auch wieder nicht angelehnt. Es gibt also verschiedene Theorien über ergonomisches Sitzen. In den fünfziger Jahren über den „Akerboom-Knick“, das war ein dänischer Arzt, der das Becken hinten durch eine Sitzschräge aufrecht stellt. Das Ergebnis ist, daß ich dann immer abrutsche und dann immer noch krummer sitze, und diese Überlegung, daß ich das Becken aufrichte ohne diese untere Stütze – deshalb sitzt man in meinem Stuhl ein bißchen eingeklemmt, wenn man sich richtig reinsetzt. Meine Überlegung war, ich wollte eine Entspannung durch das Genick ... ob das nun wirklich medizinisch gut ist, ist zu bezweifeln. Auf jeden Fall hat es den großen Nachteil, daß die statistische Mitte wesentlich kleiner wird. Es sind jetzt eben nur noch 10 Prozent, die da bequem drauf sitzen und 45 Prozent sind zu groß, 45 Prozent sind zu klein, während an einer normalen Lehne eben 90 Prozent gut sitzen.

Optisch war vielleicht eine Ellipse in meinem Kopf, aber vielleicht ist es auch aus dieser Weltraum-Geschichte entstanden. Ich habe mir überlegt, wie könnte man in seinem schwerelosen Raum sitzen – natürlich müßte man da angeschnallt sein oder man bräuchte gar nicht zu sitzen.

PE: Auf jeden Fall bräuchte man keine Stuhlbeine ...

GB: ... es war auf jeden Fall ein bißchen Science-Fiction dabei. Vielleicht – ich weiß nicht, ob ich von diesen ersten Überlegungen noch Skizzen finden kann – es könnte sein, daß ich mit Kreisen die Punkte, wo ich drauf sitze, markiert habe und diese verbunden habe und dadurch diese Form entstanden ist. Ich habe später mal einen Stuhl entworfen, wo ich runde Polster habe, und diese habe ich dann mit Stahlrohren verbunden, aber da gibt es wohl schon einige in der Art.

PE: Das Vorbild war also doch der menschliche Körper mehr aus ergonomischen als aus künstlerisch-plastischen Gesichtspunkten?

GB: Ja, auf jeden Fall. Rein aus ergonomischen Überlegungen der menschliche Körper, wobei der Kunststoff einfach zu „Bioformen“ neigt.

PE: In der Literatur wird es so dargestellt, daß die neuen Kunststoffmaterialien neue biomorphe Formen geradezu provoziert haben.

GB: Es ist auf jeden Fall so, daß die ganzen Kraft- und Spannungslinien ja nie eckig sind. Der „eckige“ Gedanke ist eben wirklich der „Holz-Gedanke“; ein Brett so [= zeigt horizontal], ein Brett so [= zeigt vertikal]. Stein, siehe die Gotik, leitet Kraftlinien ab und hatte die geschwungene Form mit abgerundeten Ecken, und wenn man Kunststoffteile macht, die eine eckige Kante haben, brechen die in dieser Kante. Deswegen ist dieser Radius funktionsbedingt. Es ist natürlich viel schwieriger, eine Form aus Stahl rund zu fräsen, während, wenn ich es eckig mache, ist es relativ leicht. Zudem muß Kunststoff eine gespannte Fläche haben, wenn sie gerade ist, fällt sie ein. Betrachtet man den Parthenon in Griechenland, dann fällt auf, daß er auch geschwungene Grundflächen hat – das Fundament ist in der Mitte überhöht, die Säulen fallen etwas nach innen, damit sie eckig wirken. Also

wenn es ganz gerade ist, dann wirkt es kalt oder es fehlt irgend etwas, und das ist etwas an unserer modernen Architektur, die nur am Reißbrett erarbeitet ist und multiplizierbar ist: Gerader Träger neben geradem Träger neben geradem Träger. Wenn ich jetzt jeden Träger um soundsoviel Prozent zur Mitte neige, ist das nicht nur planerisch, sondern auch technisch sehr viel Aufwand. Deshalb wirken eben auch unsere Wolkenkratzer und unsere moderne Architektur sehr kalt gegenüber griechischen Plastiken, die teilweise auch sehr schlicht sind, oder auch gegenüber dem Klassizismus, der eigentlich schöner und irgendwo harmonischer wirkt, und es könnte sein, daß die „Postmoderne“ eben deshalb auch wieder klassizistische Elemente übernommen hat. Allerdings hat sie die eben nicht mit der Spannung nach innen oder mit der Überwölbung übernommen, sondern eben gerade als Serienträger, und dadurch wirkt sie eben gerade auch wiederum etwas aufgesetzt und willkürlich. Technisch wäre die klassische oder klassizistische Lösung die richtige. Deswegen ist da auch wieder zwischen [ästhetischer] Funktion und [technischer] Herstellungsfunktion zu unterscheiden.

PE: Wie waren denn damals die Reaktionen auf Ihren „Floris-Stuhl?“ Sie hatten ihn ja 1968 auf der Internationalen Möbelmesse in Köln präsentiert.

GB: Wir [d.i. Brüder-Beltzig-Design] hatten uns ein paar Messe-Gags überlegt. Wir hatten ein gutes Gespür für Marketing und hatten uns eben überlegt, daß wir diese Kunststoff-Kindermöbel besser verkaufen wollten. Wir wollten uns einen Namen machen und präsentierten deswegen diesen Stuhl. Wir hatten nicht mit großen Stückzahlen gerechnet. Wir dachten, wir stellen mal ein paar her und dachten, daß er vielleicht für irgendeinen Science-Fiction-Film genommen wird, aber eben nicht gekauft wird. Auf der Messe gab es dann jedoch eine schlagartige Reaktion. Es wurde viel über uns berichtet. Es war so in der Zeit „Twens machen Möbel“. In einem Bericht stand „Twens machen Möbel-Mode“. Eine Reaktion fand ich verblüffend: Wir waren anscheinend die Messe-Clowns und hatten nur einen kleinen Stand, wo dann jedoch immer mehr Leute vorbeikamen. Wohl dann auch die klassischen italienischen Designer und Architekten – wir hatten es Jahre später erst gehört, daß die wohl alle da vorbeigepilgert waren, daß es sich sehr schnell herumgesprochen hatte, daß da irgendwo ein paar Verrückte sind, die wirklich etwas Neues machen. Dann kam ein älteres Ehepaar vorbei, so richtig sichtbar Architekten oder Künstler, eben „Bauhaus-Leute“. Und dann habe ich die angesprochen, denn sie guckten so pikiert. Ich sagte zu der Dame: „Wollen Sie sich nicht mal setzen?“ Dann sagte die Dame zu mir: „Auf so etwas Unanständiges setze ich mich nicht.“ Na ja, und das war eigentlich so die Reaktion. Es war einmal eine Sensation, aber eigentlich ist es etwas Unanständiges. Es war so, daß viele Leute sagten, ja du machst ja „Jugendstil“. „Jugendstil“ kam zwar gerade in Mode, aber selber „Jugendstil“ zu machen war eben nach wie vor verpönt; man mußte sich schon fast dafür entschuldigen. Was mich noch mehr getroffen hat, war die „Anthroposophen- oder Waldorf-Schule-Assoziation“. Ich war da auch etwas vorbelastet, weil ich selbst auf einer Waldorf-Schule war; die ich jedoch mit Mißerfolg und sehr viel Abneigung besucht habe. Es wäre für mich das Schlimmste, wenn man mir das nachweisen könnte, obwohl ich objektiv wohl sagen muß, es ist sicher manches hängen geblieben, daß ich also nicht unbedingt die ganz gerade Linie für so wichtig halte. Aber ich glaube, die organische Form ist mehr aus dem Kunststoff entstanden. Wozu ich eben keinen guten Zugang hatte, war das Holz. Es gab auch in der Zeit, Anfang der siebziger Jahre, schon geschwungene Holzmöbel in sehr biomorphen Formen. Mit Holz habe ich eben kein so gutes Gespür, und als Waldorf-Schüler hätte ich das wohl haben müssen. Der Kunststoff ist damit wohl auch schon Protest zu diesem Thema. Kunststoff galt dann natürlich auch als ein edles Material, nicht als Ersatzstoff.

PE: Kunststoff war damals doch auch ein verhältnismäßig neues Material.

GB: Es hat immer wieder neue Stufen in der Materialentwicklung gegeben. Kunststoff gab's aber zu der Zeit, als wir mit Polyester angefangen haben, schon lange. Ein deutscher Hersteller, ich glaube es war BASF oder BAYER, hat damals schon damit geworben, daß sie schon seit 25 Jahren ein Rettungsboot in Polyester machen. Die große Kunststoffentwicklung ist schon im Ersten Weltkrieg oder nach dem Ersten Weltkrieg und vor allem dann im Zweiten Weltkrieg stark vorangetrieben worden, wobei die hochwertigen Stoffe wie Teflon in den siebziger und achtziger Jahren nach Entwicklungen in der Raumfahrt auf den Markt gekommen sind, aber die ganzen Polyester und Polyamide gab es damals schon.

PE: Auf der Messe gab's dann richtige Aufträge?

GB: Ja, es kamen zwei Amerikaner, die sich gegenseitig versuchten auszubooten. Sie wollten die Sachen kaufen mit Generalvertrag, was wir natürlich gerne gemacht haben, wobei wir geschäftlich naiv keinerlei Geld herausgeschlagen haben. Wir haben zugestimmt, daß sie unsere Sachen in Amerika exklusiv verkaufen konnten. Bloß, wir waren ein Drei-Mann-Betrieb und konnten gar nicht soviel herstellen. Aus England kam ein großer Händler – ich weiß nicht, ob das „Harrods“ war, aber es muß eine ähnliche Firma gewesen sein – der wollte auch einen Exklusiv-Vertrag machen. Das war ganz witzig, der hatte einen kleinen Mathematiker dabei, der rechnete dann die D-Mark ganz genau in Pence und Pfund um; der hatte direkt schlagartig bestellt – vielleicht 20 Garnituren und auch eine Anzahlung gegeben. Das war natürlich auch sehr schön, weil wir keinerlei Reserven hatten. Allerdings hatten wir übersehen, daß wir dann auch in eine größere Halle umziehen mußten. So sind wir erst mal umgezogen und haben nicht produziert; dann waren die Lieferzeiten zu lange. Und dann wurde der Stuhl im Britischen Fernsehen vorgeführt, und natürlich ist das Dreibein vorne sehr kippelig, so daß ich, wenn ich mich einseitig mit einem Bein draufsetze, umfalle. Da ist dann wohl jemand mit umgekippt, und damit wurde aufgezeigt, daß man darauf nicht so gut sitzen kann. Dann waren unsere Verkäufer etwas verschnupft, und es wurde nicht so gekauft, wie sie gehofft hatten. Allerdings hatten wir auch sehr preiswert kalkuliert und uns über die ganzen Folgekosten wie Versand und Formbau keine Gedanken gemacht. Wir hätten den Stuhl damals für 300 DM verkaufen sollen; wir dachten aber an 250 DM Verkaufspreis. Kunststoffstühle gab's damals von 70 DM an aufwärts, also waren 250 DM damals schon teuer. Die Händler rechnen mit 100 Prozent Aufschlag, so daß wir damals 125, 130 DM dafür haben wollten. Das ist eigentlich damals schon ein idiotischer Preis gewesen. Im Nachhinein haben wir uns dann auch überlegt, wir hätten 500 DM für den Stuhl als Kunstwerk nehmen sollen, dann hätten wir wenigstens für die Dinge, die wir verkauft haben, einen vernünftigen Preis bekommen. Da wir aber immer gedacht haben, es muß die Stückzahl bringen, die jedoch nie erreicht wurde, weil wir das handwerklich nicht geschafft haben, war es eigentlich für jeden abzusehen, daß wir damit pleite gehen.

PE: Gab's den Stuhl auch in verschiedenen Farben?

GB: Ja, in den damaligen Modefarben. Wir hatten Gelb, Orange, Rot. Dann ist er als Prototyp ein paarmal in Weiß gemacht worden, damit ihn die Leute, die ihn selber spritzen wollten, auch selber spritzen konnten. Zur Diskussion stand auch Schwarz, aber Schwarz ist ja eine ganz schwierige Farbe, weil man jede Unebenheit der Form erkennt und das haben wir dann nicht gemacht. 1973 hatte die Zeitschrift „*Schöner Wohnen*“ eine Farbpalette herausgebracht mit Flieder- und Lilatönen.

Da haben wir ihn dann auch noch in so einem Dunkel-Aubergine-Lila gemacht, aber ich glaube, da ist nur einer für die Messe gemacht worden.

PE: Sie hatten vorher vom „Feeling“ der Zeit gesprochen. 1968 hatten Sie im Zusammenhang mit der sogenannten Funktionalismus-Diskussion einen Leserbrief an die Zeitschrift *form* geschrieben, in dem Sie auch auf ein bestimmtes Lebensgefühl hinwiesen: In einer Zeit der Beatles, der „Hippies“, der „Pop-Art“ und der „Op-Art“ ginge es nicht mehr an, in alten Formen zu denken, sondern man müßte neue Formen für eine neue Zeit finden. War es denn intendiert, mit den organischen Formen einen neuen Zeitgeist auszudrücken?

GB: Wir haben uns damals auf jeden Fall als Avantgarde gefühlt. Damals waren ja „Hippie“ und „Flower-Power“ aktuell. Wir wollten dem Leben eine fröhliche Art abgewinnen, aber mit Leistung. Wir haben damals schon bei Siemens gearbeitet, waren also keine Studenten im klassischen Sinn mehr. Iri [= Iri Beltzig] kam von der HfG Ulm, ich selbst von der Werkkunstschule. Die Befreiung der Theorie, die damals auch Münchner Germanistikstudenten auf der Straße haben mußten, die hatte man nicht, weil eben – wie bei Iri an der HfG – mit den Dozenten diskutiert wurde. Die wohnten teilweise im gleichen Studententurm Tür an Tür und das waren Menschen, mit denen man diskutieren konnte. Und in der Wuppertaler Werkkunstschule war es auch so, daß der Dozent ein paar Jahre älter war als wir. Der war ein Vorbild, in vielen Dingen positives Vorbild. Allerdings wurden auch Nachteile und Fehler diskutiert, z.B. wenn man sich nachteilig behandelt gefühlt hat oder wenn man das Gefühl hatte, daß er anderen eine falsche Note gegeben hatte.

12.1.2. Gerd Schulz-Pilath (GALERIE STILBRUCH), Gespräch am 20.08.1998

Gerd Schulz-Pilath, geb. 1951; 1971-75 Studium der Mathematik; 1975-84 Schreinerei in Köln-Hürth; 1978-79 Exponate für die Galerie STILBRUCH; 1979-80 Galerie STILBRUCH an der Nord-Süd-Fahrt Köln; 1984 Ausstellungsbeteiligung Staatsgalerie Stuttgart; 1981-92 Gastronomie in der Kölner Südstadt („OUT“); seit 1992 Konzertagentur „Köln-Süd-Concerte“; parallel dazu: Cover-Design; Plakate, Web-Design

PE: Was waren Ihre Tätigkeiten vor der Gründung der Galerie STILBRUCH?

GSP: Also angefangen hat's bei mir nach dem Abitur mit einem Mathematik-Studium, verbunden mit Physik, etwas Philosophie und Betriebswirtschaft. Im 8. Semester habe ich dann angefangen, in Mathematik meine Diplom-Arbeit zu schreiben, bekam dann aber 1974 oder 1975 ein Angebot von einem Freund, kostenlos eine Tischlerei komplett eingerichtet zu übernehmen. Da mir inzwischen eh klar war, daß Mathematik zwar ganz schön und gut ist, aber daß ich in den Lehr- oder Unibetrieb nicht rein wollte – sie als Hobby zu betreiben ist ganz schön und nett, mache ich auch heute noch – habe ich dann bei zwei Drittel meiner Arbeit abgebrochen und die Tischlerei übernommen. Ich mußte mich ganz klar entscheiden und habe mich dann blind da rein gestürzt. Ich hatte keine Lehre als Tischler, hatte mich aber früher hobbymäßig damit beschäftigt. Ich war also reiner Autodidakt. Ich bin dann ziemlich schnell ins Innenausbaugeschäft reingekommen, habe also Ladenbau gemacht und komplette Wohnungen eingerichtet.

PE: Nach Ihren eigenen Entwürfen?

GSP: Jain. Teilweise gab's Vorgaben in Absprache mit den Eigentümern, aber ich konnte schon eigene Ideen einbringen. Die waren aber alle noch etwas angemessener – das ging noch nicht in Richtung STILBRUCH. Ich habe z.B. ein komplettes Haus in Köln-Rodenkirchen eingerichtet, und da durfte ich mich so richtig austoben. Die haben gnadenlos jeden Vorschlag von mir akzeptiert. Da habe ich z.B. einen riesigen Garderobenschrank gebaut. Vorlage war ein Bild von Mondrian, jede Farbfläche und die schwarzen Balken waren eine Tür oder eine Schublade, also jede Farbfläche hatte eine Funktion. Und davon habe ich erstaunlicherweise ganz gut gelebt. 1978 kam mir die Idee, daß man sich vielleicht mal einen Laden suchen und eine Galerie aufmachen sollte. Ich hatte seit drei, vier Jahren schon einige gute Ideen in der Schublade liegen, die ich keinem Kunden verkaufen konnte. Da hab' ich gesagt, O.K., da mach' ich jetzt mal einen Laden auf, positiv denkend wie ich war. Dann haben wir Ende 1978, Anfang 1979 an der Nord-Süd-Fahrt in Köln einen Laden gemietet.

PE: Das war ja zusammen mit zwei anderen Kollegen?

GSP: Ja. Ich hatte noch zwei Partner. Ein Architekt [Gerald Kheloufi] und einen ausgebildeten Tischler [Gerd Beba]. Dann bin ich erst mal zur Bank gelaufen und habe mir 80.000 DM geholt, dann haben wir den Laden erst mal renoviert und dann haben wir ein Jahr lang nicht mal ein Stück verkauft. Das war also das teuerste Hobby, das ich bisher in meinem Leben hatte, dafür habe ich noch sechs Jahre später bezahlt. Dann haben wir also schließen müssen, weil nichts ging. Im Laufe der nächsten zwei, drei Jahre habe ich dann im Bekannten- und Freundeskreis die Stücke, die schon fertig waren, verkauft.

PE: Was war das Konzept der Galerie? Wollten Sie Kunst und Design verbinden?

GSP: Wir hatten noch Fotografien von einem befreundeten Künstler ausgestellt. In Köln haben wir noch mit einigen Leuten zusammengearbeitet, so daß wir die Bilder öfter gewechselt haben. Aber

aufgrund der Tatsache, daß über den Laden nichts verkauft werden konnte, war ich damit beschäftigt, um die Ladenmiete zu zahlen, meinen stinknormalen Innenausbau weiterzumachen, d.h. es war mir nicht möglich, neue Stücke anzufertigen, d.h. über ein dreiviertel Jahr hinweg standen immer die gleichen Stücke da.

PE: Das heißt, es gab in der Galerie nur diese eine Ausstellung?

GSP: Ja. Es war keine Zeit da, neue Stücke zu machen, weil einfach kein Geld da war. Die Hoffnung mit der wir da alle – vor allem ich – so euphorisch drangegangen sind, daß wir vielleicht so drei bis vier Teile im Jahr für 8.000 oder 12.000 DM verkaufen können, wurde leider nicht erfüllt.

Die Fassade der Galerie STILBRUCH war bewußt als „Affront“ gestaltet. Idee war, aus dem „Edel-laden“ in der „Edellage“ eine „Bretterkiste“ zu machen, d.h. die Fassade ist mit Schalbrettern zuge-dübelt worden, immer noch quer rüber [i.e. horizontal und vertikal verdübelt] wie diese Kisten halt so sind, die man so kennt. Teilweise waren Öffnungen eingearbeitet, eingefräst, rausgebrochen, raus-gesägt, wo sich kleine Accessoires, die sich seinerzeits in den piefigen deutschen Wohnzimmern befanden, sprich Kuckucksuhr, Engelsbildchen, Hirschgeweih, aufgeschraubt befanden. Das Ganze war dunkelgrün lasiert.

PE: Hatte man einen Durchblick in die Galerie?

GSP: Ja, nur die Fassadenteile um die Galerienfenster herum waren so bearbeitet. Das ging bis in eine Höhe von etwa 6 m. Es war ein Eckladen, und beide Seiten sowohl zur Seiten- als auch zur Hauptstraße hin waren mit diesen Brettern verkleidet. Das sah also aus wie eine Riesenholzkiste.

PE: Das heißt, die Holzverkleidung wirkte wie ein Bilderrahmen um die Schaufensterscheiben herum, deren „Bild“ die Exponate im Inneren der Galerie bildeten. Das Gesamtkonzept der Galerie und vor allem die Fassadengestaltung sollte anspielen auf die „deutsche Gemütlichkeit“?

GSP: Ja. Die Idee, die hier dahintersteckte, war eine ganz heftige Attacke gegen die Eichen-schrankwand, gegen das Hirschgeweih und gegen die Kuckucksuhr, also gegen den biederen deut-schen Geschmack. Es gab damals ja nur zwei Tendenzen. Entweder diese ganz biedere Geschichte oder, wer ganz im Trend sein wollte, ging zu „Pesch“ und holte sich was vom Italiener. Dazwischen gab es nichts. IKEA und Mitnahmemöbel gab es damals noch gar nicht oder gerade eben. Mit unserer Arbeit wollten wir dagegen [i.e. gegen diese beiden Pole] arbeiten.

PE: Wie waren die Reaktionen auf dieses Galeriekonzept?

GSP: Die waren teilweise heftig. Das Spektrum reichte von „genial“ bis „wollen Sie uns verarschen?“, „ist ja abartig“, „was soll'n der Scheiß“ – also die volle Bandbreite.

PE: Sicherlich kamen auch Besucher in die Galerie. Wie war deren Reaktion?

GSP: Ja, es sind auch Leute reingekommen mit entsprechenden Kommentaren. Das waren genau die Leute, die ihr Hirschgeweih oder ihre Kuckucksuhr wiedererkannt haben, und da gab's dann übelste Beschimpfungen. Aber die lokale Presse war sehr positiv. Der *Express* hatte den „VW-Schrank“ sogar als „Möbel des Jahres“ gewählt. Aber erstaunlicherweise ist trotzdem nichts passiert. Zur Möbelmesse hatten wir einen großen Artikel in der *md*, aber wir haben nicht mitbekommen, daß von der Möbelmesse auch nur mal einer rübergekommen wäre in den Laden.

PE: Soweit ich erkennen kann, folgten Ihre Möbelstücke zwei unterschiedlichen Konzeptionen. Auf der einen Seite wurden die Möbelstücke wie etwa Ihr „Vierzehnder“ vollständig geschreinert, auf

der anderen Seite wurden Fertigteile verwendet, etwa bei der „Tarantula“, bei der Sie Siebe aufsetzten. Oder beim „Wolfsburger Heckschrank“ verwenden Sie gleich ein ganzes Versatzstück aus der Automobilindustrie, das Sie in den Schrank einpaßten. War diese Vorgehensweise Konzept oder Zufall?

GSP: Das war Konzept. Auf der einen Seite hatte ich den hohen Anspruch, eine gute handwerkliche Arbeit abzuliefern. Ich wollte nicht einfach irgend etwas zusammenschustern. Z.B. der Schubladenschrank, der „Vierzehnder“, war rundherum auf Gehrung gearbeitet, die Schubladen vorne, die Blenden liefen auf Gehrung ein, es wurde also nicht einfach Kante auf Kante zusammengeschraubt. Solche Sachen waren mir extrem wichtig, da hatte ich auch einen hohen Anspruch.

PE: Sie wollten also die neuen unkonventionellen Ideen verbinden mit handwerklicher Perfektion.

GSP: Ja. Gerade in der Anfangszeit gab's wirklich gute Ideen von Kollegen, die waren aber wirklich dilettantisch in der Ausführung.

PE: Intendiert war also, sich einen seriösen Markt zu erschließen?

GSP: Ja. Den „Vierzehnder“ und den „VW-Schrank“ hatten wir damals in einer Größenordnung zwischen 6.000 und 8.000 DM angesiedelt. Das war natürlich eine Menge Geld, aber dieser „VW-Schrank“ ist ein Halbrundteil aus Holz in mehreren Schichten. Das ist von Hand gewogen worden von mir persönlich, dafür habe ich vorher Formen bauen müssen. An dem Teil habe ich zwei Monate gearbeitet. Nachher mußte ich noch – das würde man normal nicht erwarten, daß so eine Motorhaube nicht symmetrisch ist – jede Delle mit der Feile bearbeiten, daß das Teil schloß – also das war schon 'ne Höllenarbeit. Und an diesem Teil habe ich zwei Monate gearbeitet. Ich denke, für ein Teil, für das man zwei Monate arbeitet, sind 8.000 DM nicht viel, zumal wenn Sie sich überlegen, daß alleine schon im Material 1.800 bis 2.000 DM drinsteckt.

PE: War die Idee, bereits vorhandene Fertigteile zu übernehmen, Zufall oder Konzept?

GSP: Ich hatte Ideen im Kopf, einerseits auf der traditionellen Schiene [zu arbeiten] wie dieser Schubladenschrank [i.e. der „Vierzehnder“], der also schlicht lackiertes Holz war. Auf der anderen Seite hatte ich die Intention zu gucken, was gibt's an Fertigteilen, die ich mit Holz oder Metall kombinieren kann. Idee war so 'ne Art Recycling, Weiterverwendung. Also, der Wagen landet auf dem Schrott, was kann ich aus dem Auto noch machen. Nach dem Motto: Ich hab doch 'nen VW hier, der muß auf den Schrott, was kann ich damit noch bauen? Und da hatte ich noch eine Idee – da hatte ich auch schon angefangen, aber das konnte ich leider nicht mehr zuende führen, das war auch mit VW – aus der Kofferraumhaube vorne, die ja etwas größer ist [als die Heckhaube], eine Sitzschale zu bauen.

PE: Die in der Galerie ausgestellten Möbelstücke haben nur einmal existiert?

GSP: Ja, das waren ausnahmslos Unikate.

PE: Sie wurden auch später nicht angefordert von „Fans“?

GSP: Nein. Ich hatte z.B. der Werbeagentur, die für VW arbeitet, Bildmaterial über diesen Schrank geschickt. Mit der Idee, jeder Vorstandsvorsitzende von VW muß doch einfach geil drauf sein, so'n Schrank in seinem Büro zu haben. Da war null [Reaktion]. Die hätten das ja sogar noch absetzen können als Werbekosten.

PE: Also die Ideen waren damals noch zu avantgardistisch?

GSP: Ja, es war definitiv zu früh. Ich denke, wenn sich damals jemand gefunden hätte, der das Mäzenatentum etwas pflegt und gesagt hätte, komm, ich zahl' für zwei oder drei Jahre die Ladenmiete, damit Du bauen kannst, dann wär's gelaufen. Es war definitiv zu früh. Und Anfang der Achtziger ging's dann ja so allmählich los, daß Leute nicht nur so bekloppte Ideen hatten, sondern auch angefangen haben, ihr Zeugs zu verkaufen. Aber 1979 war definitiv nicht die Zeit dafür – keine Chance. Und wir hatten natürlich auch eine Mördermiete bezahlt. Nach einem Jahr habe ich gesagt, komm laß das Ding. Wir müssen in der Werkstatt Einbauschränke zimmern, damit wir leben können, hier im Laden passiert seit einem Jahr nichts mehr, das können wir vergessen.

PE: Sie haben sich dann nach Schließung der Galerie auf ein anderes Gebiet spezialisiert?

GSP: Ich habe noch bis 1984/1985 weiterhin getischlert, habe dann aber parallel seit 1981 in der Kölner Südstadt eine eigene Gaststätte eröffnet, und dann wurde beides etwas viel, und dann habe ich die Tischlerei ganz aufgegeben. Ich habe zwar heute noch Zugriff auf diese Werkstatt, die habe ich einem Freund untervermietet, aber ich habe seit Jahren eigentlich nichts mehr gemacht. Ich habe wirklich keine Lust, IKEA-Wände nachbauen zu müssen, die dann noch 50 DM billiger sein sollen.

PE: A propos Schrankwand. Sie hatten mit den „Wendemöbeln“ eine sehr interessante Idee ausgearbeitet, die Sie auch in mehrfacher Ausführung als Schrankwand installiert hatten.

GSP: Ja. Für einen Freund habe ich mal eine kleinere Schrankwand nach diesem Prinzip gemacht. Damals hatte ich Spezielscharniere als Fertigteile entdeckt, die es ermöglicht haben, daß man die einzelnen Teile lösen und das gesamte Teil umklappen konnte und wenn sie umgeklappt waren, paßte es dann wieder. Ich bin also auf diese Scharniere gestoßen und dadurch auf die Idee gekommen, man könnte doch mal Möbel bauen, wie 'ne Sommer- und Winterjacke, die man in sich wenden kann.

PE: Also steckte da im Prinzip ein spielerisches Element dahinter, nicht nur die eine Seite des Kastens zu sehen mit der einen Farbe, sondern auch das ganze Möbel umzudrehen, also von zwei gleichberechtigten Seiten zu sehen. Auf der Abbildung dieses „Wendemöbels“ ist etwas draufgeschrieben „take out the bolts, turn inside out“.

GSP: Das war quasi die Gebrauchsanleitung: „Bolzen rausziehen und das Innere nach außen drehen“.

PE: Auf der Rückseite ...

GSP: Na, das kommt immer drauf an, was Sie als Rückseite sehen wollen, es gibt ja keine Rückseite. Rückseite ist immer das, was derzeit gerade hinten ist. Es gab von mir keine vordefinierte Grundeinstellung. Die Rückseite suchen Sie sich also immer selber aus.

PE: Ich denke, dieses Objekt ist das abstrakteste. Es besitzt keine Schublade und es „besitzt“ sich nicht selber wie die beiden Stühle, sondern es hat einen starken Objektcharakter. Man kann zwar etwas reinstellen, aber grundsätzlich geht es um das Wendeprinzip, um das Gedankenspiel, um das tatsächliche Spielen mit den einzelnen Elementen.

GSP: Ja, es sollte das Prinzip darstellen, was man aus dieser Idee entwickeln kann, z.B. die Schrankwand.

PE: Und wie kamen Sie auf die Idee mit den abgesägten und sich selbst besitzenden Stühlen? War das eine spontane Idee?

GSP: Also dieser Stuhl war tatsächlich noch „besitzbar“, d.h. es war alles so gekürzt, daß Sie definitiv diese zwei Stühle als einen Stuhl nutzen konnten. Das waren zwei gleich große Stühle und die Überlegung dahinter war, ich habe zwei gleich große Stühle, einer ist noch ganz, der andere hat die Beine halb kaputt, was machste? Sägst die kaputten Beine weg, haste wieder einen ganzen Stuhl. Also Altmaterialverwendung.

PE: Dieser Recycling-Gedanke ist ja schon bei anderen Gruppen zu finden. Die Gruppe DES-IN fertigte ja beispielsweise Lampen aus Offset-Platten. Dabei war das Ziel, sich selbst zu verwalten, selbst zu produzieren und sich einen eigenen Markt zu erschließen. Sicherlich sind diese Ideen mit Ihren zu vergleichen, wobei jetzt als neuer Aspekt dazukam, eine Galerie zu gründen und sich somit nicht nur eine eigene Produktions- und Vertriebssebene zu schaffen, sondern bewußt in die Öffentlichkeit zu gehen.

GSP: Nach meinem Kenntnisstand war es die erste Galerie in Deutschland, die sich so präsentiert hat.

PE: Wollten Sie bewußt Kunst und Design verbinden?

GSP: Ich hatte nicht unbedingt den Anspruch, Kunst zu kreieren. Die Idee war, Unikate zu verkaufen, die Sammlerstücke werden. Da kommt natürlich schon so ´n Kunstaspekt rein. Das wird sich schon irgendwo vermischt haben.

PE: Ich habe den Eindruck, es hat sich um eine Art „Gesamtkunstwerk“ gehandelt. Gab es ein übergeordnetes Konzept?

GSP: Der Anspruch war nicht, Kunst zu präsentieren, sondern ganz knallhart zu provozieren. Gut, Kunst provoziert auch.

PE: Kann beispielsweise die Namensgebung „Vierzehnder“ mit der Fassadengestaltung in Zusammenhang gebracht werden?

GSP: Ja, es ging um Ironie, nach dem Motto „Jetzt liefere ich Euch mal meinen Vierzehnder“. Das war schon ganz klar eine Anspielung. Und ich hatte ja auch ganz bewußt VW für meinen „Wolfsburger Heckschrank“ gewählt. VW war damals des Deutschen liebstes Auto.

PE: Also ein bewußter Affront gegenüber den alteingefahrenen Vorstellungen?

GSP: VW war damals das meistverkaufte Auto. Es hätte ja auch noch andere Autos mit ´ner runden Motorhaube gegeben. Der Hintergedanke war, „Was mach´ ich mit Eurem lieben Auto!“

PE: Der Text Ihrer Einladungskarte ist ja noch erhalten. Hier hieß es „Nicht Möbel machen wir, sondern Nicht-Möbel. Bei uns werden Sie getroffen von Objekten mit Stauraum, von alten Bekannten, die wir ordentlich vermöbelt haben.“ Hier sind ja deutlich Wortspielereien zu erkennen, wenn Sie beispielsweise Möbel vermöbeln, also die Idee eines Möbels verkloppen wollen. Probleme habe ich allerdings mit der letzten Passage. Hier heißt es: „von alltäglichen Gegenständen, deren provozierende Alltäglichkeit uns zu funktionsverändernder Verwertung gereizt hat.“ Die Funktion wird ja tatsächlich bei Ihren Möbeln gewahrt, also es gibt Schubladen, da kann man etwas hineinlegen.

GSP: Funktionsveränderung bezieht sich z.B. auf diesen VW. Der hatte ja ursprünglich eine ganz andere Funktion.

PE: Es ging Ihnen bei Funktionsveränderung also darum, eine Funktion in eine andere zu überführen? Sie machen aus einem Gegenstand, der eigentlich in einem ganz anderen Kontext steht, einen neuen Gegenstand, der an den alten Gegenstand, also den „VW-Käfer“, noch erinnert, jedoch etwas ganz Neues, nämlich ein Möbel ist.

GSP: Ja. Oder die Kaffeeseibe, die dann auf einmal zu Augen und Griffen umfunktioniert werden, denen also eine ganz andere Funktion zugewiesen wird.

PE: Wie kamen Sie auf die Idee, diese „Tarantula“ zu bauen?

GSP: Vor der Eröffnung der Galerie war noch ein leerer Platz im Ausstellungsraum und da mußte noch was hin. Da war ich im Supermarkt unterwegs, da habe ich diese Kaffeeseibe so liegen sehen und da hat's bei mir geklingelt, da habe ich gedacht: das sind Spinnenaugen.

PE: Der „Vierzehnder“ besitzt ja deutlich eine Funktion, d.h. er besitzt Schubladen zur Aufbewahrung, und dennoch stellt er den Systemgedanken völlig auf den Kopf. Im Gegensatz zu den „Wendemöbeln“, bei dem der Systemgedanke in Form der kombinierbaren Wandelemente ja noch spielerisch aufgenommen wird, wehrt und stemmt sich der „Vierzehnder“ gegen den Gedanken „alles in Reih und Glied“ ordentlich aufgestapelt. Wenn man die Schubladen herauszieht, hat er ja raumgreifenden, skulpturalen Charakter.

GSP: Das war auch so gedacht. Wenn die Schubladen geschlossen sind, sollten Sie das Gefühl haben, es ist eine Skulptur. Die Funktion sollte nicht erkennbar sein.

PE: Insofern existierte also ein Anspruch, der über reine Funktionalität hinausging. Es handelt sich zwar um einen Gegenstand, der jedoch in erster Linie als Objekt zu sehen ist, der aber praktischerweise noch Zusatzfunktionen besitzt, also ein „Objekt mit Stauraum“, bei dem die Form nicht mehr ausschließlich der Funktion folgt, wie es der Leitspruch des Funktionalismus beinhaltet. Hier ist die Funktion noch gegeben, sie ist aber ein Aspekt unter vielen.

GSP: Also wenn Sie die Schubladen geschlossen haben, kommen Sie nie auf den Gedanken, daß es sich um einen Schubladenschrank handelt. Was den „Vierzehnder“ weiterhin ausmacht – das ist auf den Fotos nicht zu erkennen – ist, daß dieser Turm nicht statisch ist, d.h. die einzelnen Kästen waren in der Mitte mit einer Bohrung versehen und untereinander mit einer Schraube verbunden. Diese vierzehn Teile konnten also immer wieder anders ausgerichtet und verdreht werden.

PE: Man hatte also individuelle Gestaltungsmöglichkeiten?

GSP: Ja, Sie konnten sich ein halbes Jahr das Teil hinstellen und dann konnten Sie mit den Kästern rumspielen. Man mußte nur die Schrauben ein wenig lösen und dann alle vierzehn Teile individuell neu einstellen. Ähnlich wie bei den „Wendemöbeln“ stand hier die Idee im Vordergrund, selbst die Möbel verändern zu können.

PE: Was den Objektcharakter dieses Gegenstandes besonders unterstreicht, ist der Sockel, auf dem dann die einzelnen Schubladenelemente ruhen.

GSP: Ja sicherlich. Aber der Sockel war auch konstruktiv notwendig, um einen Schwerpunkt herzustellen. Der Sockel war also mit Beton ausgegossen. Ansonsten hätten Sie nur eine Lade verdrehen müssen, dann wäre Ihnen das Teil umgefallen. Der Schubladenturm war immerhin etwa 1,80 bis 2,00 m hoch. Die Grundfläche war so konstruiert, daß immer eine Schallplatte reinpaßt und Sie ihn etwa als Schallplattenschrank benutzen konnten.

PE: Aus welchen Materialien waren die Möbelobjekte?

GSP: Der Schrank aus sechseckigen Elementen war aus grau eingefärbtem Zebrano, der „Vierzehnder“ war aus Spanplatten mit einer sehr aufwendigen stahlblauen Schleiflacklackierung, der „Wolfsburger Heckschrank“ war ebenfalls stahlblau, der Unterbau war aus blaugrau gebeizter Birke, klar lackiert, das Oberteil aus farblich dazu passenden Schleiflack, der Korpus der „Tarantula“ bestand aus grau gebeiztem Vogelhorn.

PE: Existieren noch Entwurfszeichnungen oder Fotos?

GSP: Fotos ja. Entwurfs- oder Konstruktionszeichnungen habe ich nie gemacht. Ich habe es direkt aus dem Kopf umgesetzt.

12.1.3. Gerda Müller-Krauspe, Gespräch am 31.08.1998

* 1936 in Berlin; 1954 Abitur; 1954-56 Bau- und Gerätetischlerlehre an der Berufsfachschule für das Baugewerbe Berlin (Gesellenprüfung); 1956 Auswanderung nach Kanada; 1958-62 Studium an der HfG Ulm, Abteilung Produktgestaltung (Diplomarbeit: „Prinzipkonzeption eines Programms kombinationsfähiger Warenverkaufsautomaten“); seit 1962 freie Mitarbeiterin der Zeitschrift *form*; 1962-69 Anstellung bei der AEG, Abt. Formgestaltung; 1969 Gastvorlesung an der Ohio State University, Columbus, USA; 1969-80 Präsidiumsmitglied des VDID; 1970-72 Dozentin für Geschichte, Theorie und Methodologie des Design an der SHFK Braunschweig; 1973 Wiederanstellung bei der AEG, Inst. für Produktgestaltung, u.a. interne Design-Aus- und Weiterbildung; 1975 Leitung Innendienst; 1981-83 kommissarische Leiterin des Inst. für Produktgestaltung AEG; seit 1976 Mitglied des DWB; 1984-91 Vorsitzende des „club off ulm e.V.“; 1984-1998 Geschäftsführerin der IKEA-Stiftung

PE: Im September 1968 erschien in der Zeitschrift *form* ein Artikel mit dem Titel „Die heiligen Kühe des Funktionalismus müssen geopfert werden“, der damals eine „Lawine“ ausgelöst hat. Sie als *form*-Redakteurin haben in diesem Zusammenhang auch ein Interview mit Herrn Nehls geführt; das war doch damals bestimmt eine ziemlich aufregende Geschichte.

GMK: Ich weiß nicht, ob man das als aufregend bezeichnen kann. Ich war einfach empört, daß hier einer nicht nur am Funktionalismus rummäkelt – das wäre ja noch zu ertragen gewesen –, sondern mit einem „Anti-Konzept“ aufwartet, das absolut pervers war. Und daß er [dieses] eben nur immer verbal beschwor. Also, jeder von uns hatte in seiner Phantasie diese Höhlen, diese Grotten, dieses ornamentierte, amorphe Raumgebilde, was ihm offensichtlich vorschwebte zu imaginieren. Aber er ist meines Wissens nie mit konkreten Entwürfen vorstellig geworden. Damals hatte man allerdings noch keine Computerhilfe für so was. Heute wäre das sicherlich leichter gefallen. Daß *das* das diamentral „Neue“ sein sollte, das wollte und konnte mir nicht in den Kopf. Und eigentlich empfanden alle „ordentlichen“ Designer seinerzeit – und damit ist gemeint, diejenigen, die mehr oder minder dem funktionalen Gedanken verhaftet waren – die Sache als ähnlich anstößig.

PE: Er hat ja vehement einen „Anti-Funktionalismus“ postuliert.

GMK: Ja, nur daraus ist zu seiner Zeit nichts geworden, und damit ist diese ganze „Blase“ auch in sich zusammengefallen. Es war schon irgendwie eine Eintagsfliege.

PE: Indem Sie es in der *form* veröffentlicht haben, ist es ja keine „Eintagsfliege“ geblieben. Er hat ein öffentliches Forum bekommen.

GMK: Ja gut. Ich nehme an – ich kann mich nicht mehr genau erinnern –, daß es eine Menge Leserzuschriften gab, aber es ging nicht weiter in dieser Richtung. „Das war´s“, kann man nur sagen, und das ist sicherlich auch weniger als Nehls erwartet hatte.

PE: Was ich sehr auffallend finde, ist, daß Nehls vor allem „Stilbegriffe“ aus den zwanziger Jahren aufgenommen und angegriffen hat. Er hat ja „Konstruktivismus“ und „Neue Sachlichkeit“ sozusagen in einen Topf geworfen und versucht, diese Begriffe lediglich umzukehren, d.h. er hat im Prinzip kein wirklich neues Konzept angeboten. Er wollte provozieren. So war ja auch sein Text angelegt; er wollte richtig „reinhausen“.

GMK: So habe ich das damals auch verstanden. Allerdings war nicht auszuschließen, daß er noch auf etwas mehr gehofft hat. Hätte sich ein Mäzen gefunden, der ihm erlaubt hätte, seine Zeichnungen dreidimensional auszuarbeiten, dann wäre er vielleicht in der Designhistorie eine längerlebige Figur

geworden. Andererseits muß man natürlich sagen, daß er einfach zu früh war. Denn das, was Nehls vorschwebte, ist in gewisser Weise durch das „Neue deutsche Design“ zu einem späteren Zeitpunkt zum Tragen gekommen. Bei Nehls hat sich zweifellos ein Charakteristikum der späteren Entwicklung, das individualisierende Moment, was es ja für uns damals als sogenannte ordentliche Designer gar nicht gab, angemeldet, das nachher so dominierend in Erscheinung trat. Er war ein früher Apostel – würde ich fast sagen wollen –, der damals noch kein Publikum und vor allem keine Medien hatte. Und diese einmalige Veröffentlichung in der *form* und vielleicht noch in einem anderen Blatt brachte das nicht.

PE: Aber in der *form* hatte er doch auch einige Abbildungen. Er hat beispielsweise Verner Panton und Günter Beltzig angeführt. Auf dem Titelblatt war ein kleines Dia mit amorphen Möbeln zu sehen.

GMK: Mir ist vor allem in Erinnerung, daß er sich auf diese allumfassenden Räume [bezog], die so eine Mischung waren zwischen überdekorierten Berberzelten und Grotten von Ludwig II., also nicht nur ein paar Tische und der „Panton-Stuhl“. Der „Panton-Stuhl“ ist heute ein Klassiker. Der war schon damals etwas Besonderes, nämlich eine einzigartige Bewältigung von Kunststoff. Man kann sicherlich sagen, er [i.e. Nehls] hat damals schwer gesucht, bis er mal einen „unrechten“ Winkel fand. Allerdings war er gescheit genug, nicht Alvar-Aalto-Sessel zu nehmen, denn da hätte er auch 'was Rundes gefunden, aber schlechte Argumente gehabt.

PE: In der Diskussion damals – es gab ja viele Leserreaktionen von Befürwortern und Gegnern – wurde doch deutlich, daß die Designer selbst der Meinung waren, der Trend gehe insgesamt schon in Richtung mehr Farbe, Buntheit, „Soft-Line“.

GMK: Naja, aber das war ja alles sehr gemäßigt. „Soft-Line“, denke ich an meine Zeit bei der AEG, das war tatsächlich ein bißchen die abgerundete Ecke, die unter anderem inzwischen auch produktionstechnisch möglich war. Wenn man die Kunststoffformen ab den 40er Jahren passieren läßt, dann waren sie überwiegend erst einmal fläzig, breit und „verrundet“, um diesem Material – also Duro- oder Themoplast – sozusagen Raum zu geben. Dadurch sahen sie immer so „kunststoffig“ aus. Und genau das suchte man bei vielen hochwertigen Produkten zu überwinden, hatte der Kunststoff doch das Image eines Ersatzmaterials. So setzte man alles daran, die Gehäuse wirklich eckig und scharfkantig zu kriegen. Das zu bewerkstelligen bedurfte großer innovativer Anstrengungen der Ingenieure. Als man dieses Herstellungsziel erreicht hatte, konnte man sich auch wieder Rundungen leisten. Nun hatte man produktionstechnisch beides im Griff. Die Verfügbarkeit der Produktionsverfahren ist *ein* Aspekt – ein Aspekt, der von Designern gern vergessen wird. Der Formwille der Designer ist keineswegs ein „Briefing“ für die Technik, wie manche Designer glauben machen möchten.

Diese Scharfkantigkeit der Erzeugnisse wurde indessen Ende der 60er Jahre zunehmend dem Funktionalismus angelastet, gleichsam als Stilphänomen. Die Achtundsechziger nahmen dafür die Autorität Adornos in Anspruch und pickten aus seinem Vortrag „Funktionalismus heute“⁹⁵⁴ einen bösen, aber einleuchtenden Satz zur menschenfeindlichen Scharfkantigkeit heraus. Aus den Strömungen und Einflußgrößen dieser Zeit heraus – Funktionalismuskritik – produktionstechnische Möglichkeiten – Marketing der Zweit- und Ersatzmärkte – wurde die „Soft-Line“ geboren. Sie ergoß sich über eine Unzahl von Gegenständen, und wo der Systemcharakter direkte Verrundungen nicht

⁹⁵⁴ Gemeint ist Adornos Vortrag „Funktionalismus heute“ 1965 auf der Werkbund-Tagung „Bildung durch Gestalt“.

erlaubte, etwa bei gereihten Schaltschränken, suggerierten Blenden mit „verrundeten“ Rahmen und Linienführungen einen „softigen“ Eindruck.

Dazu die Farben. Sie werden ja nicht von den Designern autonom vorgeschlagen, sondern ausgewählt und zwar, soweit Kunststoffe, nach den gegebenen Hersteller-Möglichkeiten, Granulate entsprechend einzufärben. In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre waren nun auf einmal klare, starke Farben verfügbar, die sich mit den Kunststoffen bestens vertrugen, die also nicht ausbleichten oder nachdunkelten, die keine Schlieren brachten. Diese Farben, die plötzlich in den Produktpaletten auftauchten – ich erinnere mich besonders an die zunächst futuristisch anmutenden Fernsehgeräte in Rot und Orange – veränderten die „braune Ware“ der Unterhaltungselektronik nachhaltig. Ich wage die Hypothese, daß dies einerseits mit der Verbreitung des Fernsehens, andererseits mit dem Vormarsch der Portables Hand in Hand ging. Allen voran die Italiener mit ihren frechen Unifarben. Das Fernsehen wurde also auch durch die Gerätefarben in seiner Bedeutung als ständiger Begleiter herausgestellt und nicht länger der Schrankwand schonend und zu zeitlich limitiertem Gebrauch einverleibt.

PE: Das ist eine interessante These. Ich hätte eher gedacht, daß die intensive Farbgebung allgemeiner im Zusammenhang mit der „Pop-Kultur“ zu sehen ist, bei der ja die Buntheit – auch transportiert über die Medien – eine enorme Rolle gespielt hat.

GMK: Das kommt sicher auch hinzu. Vielleicht ist es ja auch umgekehrt. Aber es waren bei den Fernsehgeräten keine „Pop-Farben“. Die „Pop-Farben“ wie Pink haben ja immer Weißanteile gehabt.

PE: Ein anderer Aspekt bei Nehls war, daß er immer auf „feminine Linien“ hingewiesen hat. Er hat also die harten Kanten einer „maskulinen“ Sprache und die weichen Formen einer „femininen“ Sprache gleichgesetzt. Er hat klare Gegenpole aufgestellt, indem er auch den „Funktionalismus“ seinem eigenen „Anti-Funktionalismus“ gegenübergestellt hat. Ein Aspekt war auch, daß er für das Ornament plädiert hat. Als Beispiel hat er einen Teller von Rosenthal vorgestellt, das Service „Zauberflöte“, an dem er begeistert festgestellt hat, daß jetzt sogar schon das Ornament an der Unterseite des Tellers zu finden sei. Ein wichtiger „Anti-Pol“ für ihn waren also auch die Themen „Ornament“ und „Sinnlichkeit“. Dieses „Ornament-Thema“ hat sich ja schon länger durch die Diskussion gezogen. 1965 hat Bloch beispielsweise in einem Vortrag auf das Ornament hingewiesen, und ein „Neuer Ornamentalismus“ scheint immer mehr zum Thema geworden zu sein. Können Sie sich noch erinnern, wie dieses Thema damals behandelt worden ist?

GMK: Zunächst möchte ich doch ergänzen, daß man bei der ganzen Geschichte „Ornament“ Adolf Loos mit seinem Aufsatz „Ornament *und* Verbrechen“ nicht vergessen darf. Es hieß nicht „Ornament *als* Verbrechen“. Loos mit seiner radikalen Absage [an das Ornament], die er ja selbst nicht ganz einhielt, weil er hie und da doch auch etwas dekorhaft markierte. Aber: Diese Absage an das Ornament galt ja eigentlich den ganzen strengen „Funktionalismus“ hindurch. Als dem Funktionalismus verpflichtet, waren wir natürlich immer gehalten, das Dekor als einen Rückfall zu betrachten. Zugleich war uns bewußt, daß es parallel dazu *wenigstens eine andere* Gestaltungsauffassung gab, die sich aber ideologisch nicht artikulierte, sondern die einfach unverschämterweise mit ihren Produkten präsent war. Aber selbst in „Ulm“ wurde schon dagegen verstoßen. Hans Roericht hat sein „Hotelgeschirr“ nämlich auf Wunsch des Herstellers ornamentiert. Da bin ich „ausgeflippt“, das fand´ ich damals – also „Verrat“ war der mildeste Ausdruck. Und dann kam also Werner Nehls, aber nicht nur er. Zwar kann ich mir nicht vorstellen, daß nun gerade der Herr Nehls damals alle Marketing-Leute wild gemacht hat. Aber bei der AEG z.B. kam ein großer Teil davon auf einmal

an und man wünschte, daß die Toaster nicht mehr mit Edelstahl pur zu verkleiden seien, sondern auch ein „Ornament“ aufwiesen. Unsere Abteilung hat sich *unheimlich* schwer getan, diese Ornamente zu produzieren. Die sahen aus „wie Hund“ [lacht] –, völlig dilettantisch. Das Ornament wurde dann seriell aus dem „Musterbuch“ eingekauft. Da war der Untergang der Sachlichkeit besiegelt.

Aber diese feministischen Aspekte – ich hab´ mich in der Frauenbewegung ja auch getummelt, aber ich fand es immer blöd, wenn die Frauen das „Weiche“ für sich beanspruchten und auch heute noch einen eigenen „Gestaltungsstil“ proklamieren, weil ich diese Auffassung nicht teilen kann. Das hängt natürlich mit meiner sozialistischen Prägung zusammen. Bin ich der Meinung, daß es meine Aufgabe ist, für ein bestimmtes Problem oder einen Problemzusammenhang eine vielleicht sogar optimale Lösung zu finden, dann kann ich doch nicht gleich zwei haben, eine männliche und eine weibliche. Außerdem etwas für die einen und etwas für die anderen zu reklamieren, halte ich auch für töricht. Daß man Dinge benutzerfreundlich machen muß, das ist wichtig, und harte Kanten stoßen eigentlich alle.

PE: A propos „benutzerfreundlich“. Werner Nehls hat ja damals „anti-funktionalistische“ Thesen aufgestellt, und Sie haben dann danach – ich nehme an, in gewisser Weise auch in Auseinandersetzung mit diesem Thema – einige Artikel publiziert, u.a. „Opas Funktionalismus ist tot“. Hier haben Sie für einen „erweiterten Funktionalismus“ plädiert. Kann hier tatsächlich ein Zusammenhang gesehen werden?

GMK: Nein. Nehls kam gerade dazwischen oder danach. Es bahnte sich Ende der sechziger Jahre eine Diskussion an, die zunehmend intensiver geführt wurde, und wo man hinterfragte, was eigentlich mit „Funktionalismus“ gemeint ist. Hier stellte man dann fest, daß wir – und vielleicht haben es die Protagonisten damals nicht so gesehen – mit diesem simplen „form follows function“ nicht mehr sehr viel anfangen konnten, daß man in diese Überlegungen doch sehr viel mehr Parameter mit einbeziehen muß. Das war die Ausgangssituation. Schon allein dadurch, daß man die Ergonomie stärker einzubeziehen hatte und inzwischen auf profunde Kenntnisse zurückgreifen konnte. Nun stellte sich die Frage: Was ist denn jetzt die Funktion usw. usw., welche Funktion meinen wir? Abgesehen davon hat man vergessen oder nie hinreichend berücksichtigt, daß Sullivan das [„form follows function“] natürlich als Architekt vom Bauen abgeleitet hat. Wenn ich das richtig erinnere, war das damals nicht Unmut über die alten Postulate, sondern eher das Erschrecken, daß man mit den alten Postulaten nicht mehr auskam. Deswegen mußte man sich auch einen breiteren theoretischen Fundus schaffen. Es ging sowieso um einen theoretischen Fundus, der der Profession als Ausgangsbasis diente.

PE: Über eine Theorie des erweiterten Funktionalismus wurde ja bereits an der HfG Ulm nachgedacht. Abraham Moles hat damals in der *ulm* einen Artikel geschrieben mit dem Titel „Die Krise des Funktionalismus“, der dann noch mal in der *form* publiziert wurde. In der Rezeption wurde dieser Artikel immer als Kritik am Funktionalismus verstanden.

GMK: Ja, der gehörte in diese Debatte. Es gab einige Stimmen, die ernstzunehmen waren, die nicht unbedingt aus dem Design kamen. Das unterstreicht im übrigen die Relevanz dieser Auseinandersetzung. Abraham Moles ist Soziologe [studierte Physik und Philosophie].

PE: Im Prinzip ging es doch auch um eine Erweiterung durch psychologische Faktoren; es ging ja auch darum, danach zu fragen, was wird mit einem Gegenstand eigentlich verbunden, nicht nur den Fertigungsprozeß zu berücksichtigen, sondern auch den Wahrnehmungs- und Rezeptionsprozeß.

GMK: Ja, das war eine relativ neue Ebene.

PE: Der soziale Aspekt hat auch schon in den zwanziger Jahren eine Rolle gespielt. Es ging ja auch darum, mit Architektur oder Design zu „helfen“. Man wollte die Welt verbessern.

GMK: Ja. Eigentlich ist dagegen ja auch nichts einzuwenden, wenn es nicht so schwer wäre. Dafür ist man ja angetreten, wobei man sich unter der „Welt“ vielleicht auch nur vorstellte, die Verhältnisse für die Leute, ihre dingliche Umwelt zu verbessern und dies als sozialen Auftrag verstand. Und dieser soziale Impetus ist eben wirklich für den Funktionalismus *der* charakteristische Bestandteil. Und deswegen ist man traurig, wenn die „Nachgerückten“ mit dieser Verbesserung der Verhältnisse überhaupt nichts mehr am Hut haben, sondern allenfalls mit der Verbesserung ihrer Einkommensverhältnisse, oder mit den Möglichkeiten ihrer Selbstdarstellung. Aber es ändert sich, denn viele große, auch kleine Aufgaben für die Zukunft werden nicht ohne diese soziale Dimension zu bewältigen sein. Ich denke, daß sich das „Show-Design“ reduzieren muß. Bestimmte Bereiche werden auch da Abnehmer finden, aber ansonsten können wir die ökologischen und sozialen Probleme und das, was uns der Globalismus beschert, nicht bewältigen.

PE: In den siebziger Jahren gab es ja schon erste Ansätze in diese Richtung, die dann als „Alternativ-Design“ bekannt geworden sind. Das Bewußtsein wurde sehr stark geprägt von den „Grenzen des Wachstums“, und damit begann doch schon eine neue Zeit, die auch das Bewußtsein der Designer geprägt hat.

GMK: Hätte prägen sollen.

PE: In der Literatur ist oft zu lesen, in den siebziger Jahren hätten die Designer aufgrund dieser Probleme ihre Tätigkeit verweigert. Es sei so etwas wie ein gestalterisches Vakuum entstanden, so zumindest der rückwärts gerichtete Blick.

GMK: Ja, aber das bezieht sich nicht auf diejenigen Gestalter, die auf einen „Broterwerbsberuf“ angewiesen waren und bereits im Erwerbsleben standen, sondern das bezieht sich eher auf Studenten. Das will nicht sagen, daß da nicht der ein oder andere aktive Kollege nicht mitausgestiegen ist, das gab's natürlich auch. Aber das Gros hat natürlich für seine Existenz aufkommen müssen und hat mit einem moderaten Protest, aber doch angepaßt weitergemacht.

Aber ich will ein schönes Beispiel nennen. Ich war von 1970 bis 1972 Dozentin [für Geschichte, Theorie und Methodologie des Design an der SHFK Braunschweig]. Da ist zum Beispiel 1974 eine Abschlußarbeit „Küche im Wohnkollektiv“ entstanden. Die wurde mir später zugeschickt. Im wesentlichen handelt es sich dabei um eine Küche für eine Wohngemeinschaft mit Möbeln aus dem Sperrmüll, die so ein bißchen umgebaut werden. Dazu brauche ich keine Gestaltung, dazu brauche ich keine umfangreiche Entwurfssystematik, die Dreiviertel der Dokumentation einnimmt. Also, das waren für mich „Auswüchse“ – Designstudium ad absurdum geführt.

PE: Es hatte doch einen theoretischen Hintergrund. Hier wurde ja auch Funktionsanalyse betrieben und alternative Lösungsvorschläge gemacht.

GMK: Was blieb ihnen denn anderes übrig, die haben ja Design studiert! Sie mußten also irgendwas abliefern und haben da alles abgeliefert, was sie gelernt haben.

PE: Aber dieses Beispiel zeigt auch ein Bemühen, daß versucht wurde, das Gelernte und Vorhandene umzusetzen und in Zusammenhang zu bringen mit einer neu entstandenen Lebens- und Wohnkultur wie etwa einer Wohngemeinschaft. Es zeigt auch, daß versucht wurde, eine Lösung zu finden, indem

das althergebrachte, tradierte Wissen auf diesen neuen Bereich übertragen wurde. Das mutet vielleicht etwas seltsam an, ist aber doch ein ernsthaftes Bemühen und zeigt vielleicht auch, daß diese tradierten Methoden bezogen auf eine neue, andere „Kultur“ nur bedingt anwendbar sind.

GMK: Es spricht auf jeden Fall für diese Zeit. Das ist ein wunderbares Beispiel für diejenigen, die sich den traditionellen Aufgaben verweigern wollten. Die andere Richtung hieß seinerzeit „sozialrelevantes Design“. Da gab es in Braunschweig z.B. eine Arbeit, die sich mit „Friedhofsdesign“ beschäftigte. Dito ein Auswuchs. Da ist mir so übel geworden. Friedhof ist doch schließlich ein Thema, was mit Pietät zu behandeln ist.

PE: Aber „sozialrelevantes Design“, das ja in den siebziger Jahren eine erste Blüte erlebt hat, meint doch auch Spielsachen, behindertengerechtes oder altersgerechtes Design.

GMK: Ja. Hier habe ich auch einige Studenten betreut, und es hat mit furchtbar leid getan, daß sie keinen Hersteller gefunden haben. Das waren echte Alternativen für Leute, die jetzt das Konventionelle aufgeben, aber gestalten wollten. Da gab's dann auch Fortsetzungen von Ideen, die auch schon an der HfG entwickelt wurden, Gestaltung für den öffentlichen Raum, z.B. Haltestellen.

PE: Das waren alles Haltungen, die versucht haben, das Bild des Industrie-Designers, der ja abhängig ist von großen Unternehmen, aufzugeben, also in einen öffentlichen oder sozialen Bereich hineinzugehen. Das war schon eine sehr konkrete Suche nach Alternativen, um der Aufgabe, die man sich selber als Designer stellt und die man gerne erfüllen möchte, einen neuen Sinn zu geben.

GMK: Es ging sicher nicht nur darum, eine Nische für sich selbst zu finden, sondern auch um das Erkennen, daß es schon Nischen gibt, in denen ein Bedarf besteht, die bislang vernachlässigt wurden.

PE: In dieser Zeit sind ja auch Projekte wie etwa die „Stiftung Warentest“ entstanden. Hier wollten die Designer ihr Wissen einsetzen, um bereits vorhandene Produkte zu bewerten und den Käufer beziehungsweise Benutzer auch in einer Warenkunde oder Warenkritik zu unterstützen, und um ein öffentliches Bewußtsein zu schaffen oder Hilfestellung zu leisten. Das ist doch eine Art von Design, die sich immer mehr in Richtung „unsichtbares Design“ entwickelt; ein Verständnis von Design, das hilft, die vorhandene Produktpalette zu bewältigen. Es werden immer mehr Produkte entwickelt mit vielen verschiedenen Facetten, bei denen man sich ja erst mal fragen muß, was brauche ich denn für meinen Zweck.

Und in den siebziger Jahren wurde auch die Idee ganz wichtig, die Dinge selber herzustellen und zu vertreiben. Die Gruppe DES-IN hat beispielsweise versucht, gemeinsam zu entwerfen, zu produzieren, bereits vorhandene Gegenstände zu recyceln und auf Flohmärkten zu vertreiben, um davon leben zu können. Das waren ja die ganz großen Utopien der siebziger Jahre, meinen Sie, das kann man so sehen?

GMK: Also, ich würde sagen, es war mit Sicherheit *eine* Utopie oder eine Leitvorstellung der jungen Gestalter in den siebziger Jahren. Denn das Wort „Utopie“ ist natürlich etwas hochgegriffen. Diese Idee der Berufsausübung lebt im übrigen bis heute fort, wo junge Designer schon während des Studiums und im Anschluß versuchen, sozusagen auf einer Minimalebene Produkte zu generieren und zu vertreiben. In den siebziger Jahren war natürlich auch die ökonomische Unabhängigkeit von einem Arbeitgeber großes Thema, der Gegenentwurf zum falschen Einsatz der eigenen Kapazität auf entlohnter Basis. Man wollte unabhängig sein und leben mußte man auch. Auch wenn man das ganz minimal in einem Wohnkollektiv machte. Aber zu sagen, das war *die* Bewegung der siebziger Jahre,

halte ich für generalisiert und nicht zutreffend. Aber man muß natürlich sagen, daß da die „Offenbacher“ ganz vorne waren und meines Wissens sich ähnliches dann noch in Berlin tat.

PE: Aber diese Gedanken der ökonomischen Unabhängigkeit, die Idee, seine eigene Firma zu haben, wurden ja in den achtziger Jahren in das sogenannte Neuen deutschen Design reingetragen. Auch hier formierten sich Designer als Designer-Gruppen, die in eigenen Werkstätten kleine Serien herstellten oder gar Unikate anfertigten.

GMK: Auch da möchte ich vorsichtig sein; auch das gab's natürlich auch früher. „Arts and Crafts“ zum Beispiel und große Teile des europäischen Kunstgewerbes oder aber Firmen, die aus ähnlichen Anfängen hervorgegangen, dann jedoch groß geworden sind.

PE: Aber den Designer – zumindest in der ersten Hälfte der achtziger Jahre – ging es ja gerade nicht um die Serienproduktion. Vielmehr ging es doch darum, seine eigenen Ideen unabhängig vom Industrie-Design zu verwirklichen. Es ging nicht darum, einen Prototyp zu machen und dafür einen Hersteller zu suchen, sondern es ging um das Erarbeiten individueller Ausdrucksweisen im Sinne einer Selbstbehauptung; es ging darum, ein „Statement“ abzugeben nach dem Motto, ich bau' jetzt einen Stuhl, der ganz anders aussieht wie andere Stühle und es ist mir egal, ob der produziert wird.

GMK: Richtig. Im Grunde jedoch hat sich diese Generation – wenigstens für eine gewisse Zeit – vom „Industrial Design“ verabschiedet. Die Serienfertigung, das was im Zuge der Industrialisierung das Faszinosum war, wurde jetzt als restriktiv angesehen. Dafür fielen sie wieder zurück in die „Kunst“ oder das Kunstgewerbe – ein Stadium, das einst mühevoll zu überwinden war, und diese reinliche Unterscheidung zwischen Design und Industrial-Design, die andere, aber auch ich mit getroffen hatten, fiel in sich zusammen. Das fand ich empörend – dafür hat man sie doch nicht ausgebildet! Und nun machen sie diese kruden Dinge und am liebsten noch als Unikat, während man uns kurz vorher noch die Systemkritik und die soziale Relevanz um die Ohren gehauen hat. Wem haben sie mit ihrer Arbeit geholfen?

PE: Hat aber anscheinend noch immer Revolutionscharakter, wenn ich sehe, wie Sie sich auch jetzt noch darüber aufregen können. Aber zumindest haben Sie ja auch das Experiment interessiert verfolgt und die IKEA-Stiftung hat auch die Ausstellung „Gefühlscollagen – Wohnen von Sinnen“ 1986 unterstützt.

GMK: Einen Revolutionscharakter möchte ich dieser Art von Entwurfs- und Lebenspraxis nicht zubilligen, wird hier doch kein neues Gesellschaftsbild postuliert. Gleichwohl rege ich mich auf, vergleiche ich Anspruch und Wirklichkeit, das schließt meinen Anspruch und meine Wirklichkeit ein. Was „Gefühlscollagen“ betrifft: Wenn man ein Experiment unterstützt, weiß man ja noch nicht, wie es ausgeht. Für mich hat diese Ausstellung gezeigt, daß wirklich die letzte Grenzüberschreitung gelaufen ist. Entweder sie bleiben jetzt in diesem Stadium stecken oder sie suchen wieder den Anschluß an die Gestaltung für die Leute. Das fand ich hochinteressant. Insoweit war ich sehr gespannt, was sich danach einstellt.

PE: Das haben ja auch die Designer selbst so empfunden. Viele Designer haben auch innerlich Abstand von dieser Art der Präsentation genommen. Und danach versuchten ja die sogenannten Neuen deutschen Designer, „seriös“ zu werden und in die Serienproduktion einzusteigen, wie beispielsweise die von Herrn Borngräber initiierte DESIGNWERKSTATT oder das BERLINER ZIMMER. KUNST-

FLUG hat dann 1987 den Staatspreis für Innovation für einen „Fahrkartenautomaten“ gewonnen. Aber den Einstieg in das Industrie-Design haben tatsächlich wenige geschafft.

GMK: Aber inzwischen hatte sich die Welt durch den Einzug des CAD auch schon wieder weitergedreht, so daß die Designer auf vielen Gebieten schon fast überflüssig geworden sind.

PE: Also bescheinigen Sie für die Zukunft das Aussterben der Profession, oder welche Chancen sehen Sie für die Designer?

GMK: Ich sehe das alles gar nicht pessimistisch. Allerdings unter bestimmten Voraussetzungen, und die haben die Designer ja nicht allein in der Hand. Aber ich glaube, daß die gesamtgesellschaftlichen Probleme weltweit Designer nach wie vor benötigen. Das setzt aber auch voraus, daß die Designer sehr viel mehr wissen müssen als bislang und etwas weniger von ihrer Einmaligkeit überzeugt sein sollten. Letzteres klingt wie die Anfänge der Profession. Da waren sie nämlich auch alle ziemlich bescheiden. Namhaft wurden sie, wenn überhaupt, vielleicht später.

Semirecyclebare Produkte miterzeugen zu helfen, halte ich für ein höchst spannendes Thema, und ich bin einfach verblüfft, daß eine 8. Klasse in Kelkheim ihre Cafeteria selbst gestaltet hat mit wunderschönen Oberflächen aus Milchpackungen von „Milupa“. Die können das und unsere Designer – können die´s? Ich weiß es nicht. Aber das sind doch irrsinnige Themen. Und ganz ganz sicher gibt es viele andere. Mal *wirklich* über sanften Tourismus nachzudenken.

12.1.4. Heiko Bartels / Harald Hullmann (KUNSTFLUG), Gespräch am 02.09.1998

Heiko Bartels: * 1947, Studium an der Werkkunstschule in Krefeld; seit 1975 freier Designer, arbeitete zunächst im Bereich Küchentechnik, Mobil Camp und Motorrad und war in diesem Zusammenhang an mehreren Ausstellungsprojekten im Nahen und Fernen Osten beteiligt; ab 1977 war er verstärkt mit Lichtplanung, Leuchtmittelgestaltung und Innenausbau beschäftigt; 1980 Gründungsmitglied von KUNSTFLUG; Lehrbeauftragter im FB Architektur an der FH Düsseldorf; seit 1993 Prof. an der Bauhaus-Universität Weimar

Harald Hullmann: * 1946, Studium an der Werkkunstschule in Krefeld und an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg; 1973 Gründung der Gruppe DREISTÄDTER; seit 1976 freier Designer im Bereich Medizintechnik, Fahrzeugbau und in der Gestaltung von Kunststoffteilen; 1980 Gründungsmitglied von KUNSTFLUG; seit 1989 Prof. an der Hochschule der Bildenden Künste Saar, Saarbrücken

PE: Welche Vorbilder hatte die Gruppe DREISTÄDTER, Herr Hullmann?

HH: Eigentlich haben wir angeknüpft an die „Pop-Architektur“: ARCHIGRAM, COOP HIMMELBLAU, HAUS-RUCKER, die fanden wir immer gut. Es gibt z.B. Zitate, die wir heute noch verwenden. Da gibt es z.B. einen Rahmen, durch den man in die Landschaft guckt, und in dem Rahmen gibt es noch verschiedene Schichten, die sich über die Landschaft ziehen. Die Idee des Ausschnittes ist eine Idee, die uns bei HAUS-RUCKER sehr fasziniert hat⁹⁵⁵ und die heute immer wieder aufgegriffen wird. Damals war eben die „Pop-Architektur“ so spannend, und es gibt von dem englischen Künstler [Richard] Hamilton ein Bild, wo der Bodybuilder mit dem Staubsauger [zu sehen ist]. Das ist quasi eines unserer Kernbilder. [Was uns damals beschäftigte] war die Unfähigkeit, die Ideen der „Pop-Architektur“ auf das Design zu projizieren.

PE: Ihr Projekt für die U-Bahn in Bonn stand ja auch ganz im Zeichen der Collage und der „Pop-Art“, wurde aber nicht gebaut.

HH: Das ist deshalb nicht realisiert worden, weil Hanno Schimmel, mit dem wir das Projekt erarbeitet hatten, eben „Pop-Architekt“ war. Der ist dann vor der Ratsversammlung der Stadt Bonn getreten. – der Hardy hatte ein geliehenes Jackett an. Und als er gefragt wurde: „Wieviel U-Bahnen haben Sie denn schon gebaut?“ – da sagte der Herr Branka: „Ich hab´ München gebaut“, der Herr Bussmann sagte: „Ich habe jetzt das Amtsgericht in Soundso gebaut, dann habe ich das Einfamilienhaus in Soundso gebaut, ´ne U-Bahn habe ich nicht gebaut“ – da ist dann unser Kollege ganz in der Tradition der „Pop-Architekten“ aufgestanden – die wollten uns ja bauen, das alles hatte ja nur zur Legitimation gedient – und hat gesagt: Keine. Und als er sich dann wieder setzte, war uns klar: Aus. Ist ja klar, auf so ein Statement hin kann man nicht einen „Paar-Millionen-Auftrag“ vergeben. D.h. das haben wir total versiebt. Wir fanden das ein bißchen amüsant und haben gesagt, naja, ist passiert, also da hat keiner eine Träne nachgeweint, aber uns war natürlich auch klar, in so einer Situation von dem Rat einen „Fünf-Millionen-Auftrag“ zu kriegen, das haben wir nicht alle Tage, und es hat ja dann auch Jahre gedauert, bis wir wieder in so eine Situation kamen.

PE: Also eine schlechte Präsentation vor dem Gremium?

⁹⁵⁵ Gemeint ist hier der Beitrag „Rahmenbau“ anlässlich der documenta 6 in Kassel 1977.

HH: Naja, wir haben damals gesagt, ungeschickt datiert, aber richtig dargestellt. Er hat es so gemacht, wie´s eigentlich ist, nicht „herumgesabbert“. Wir waren natürlich alle wie vom Donner gerührt, aber es gab auch kein böses Wort, war halt versiebt, und irgendwie hatte das auch Klasse: Der steht da auf und sagt „keine“ und setzt sich wieder hin. Das hätte sicherlich alles eine andere Wendung genommen, wenn wir die [U-Bahn] gebaut hätten.

Nachdem wir also [in Bonn] nicht ans Bauen kamen, gab´s noch ein anderes Projekt in Menden. Da sollte ein neues Rathaus hin. Da haben wir uns gesagt, das mischen wir auf mit „Bürgerbewegung“ und so. Wir also da hin und haben gesagt, die Architekten, die da aus Düsseldorf einfach in Menden planen, das ist ja scheiße. Wir also da hin und haben natürlich unser ganzes Geld, was wir da gewonnen haben, verbraten. Wir haben uns da für zwei Monate in einer alten Zahnarztpraxis eingemietet, unser Zeichenbrett da aufgebaut und dann vor Ort geplant. Wir haben auch Tagebuch geführt und natürlich war die wesentlichste Berührung mit der Bevölkerung der „Bierbrunnen“ nebenan. Wir haben damals also einen Entwurf gemacht, der war einfach schlecht. Aber wir haben dieses Tagebuch geführt. Dazu muß ich noch sagen, daß es innerhalb dieser örtlichen Zeitung eine Diskussion gab über Städtebau und Bauen, also es gab einen Diskurs zwischen uns, der Bevölkerung und der Stadt durch diese Zeitung. Das war eigentlich eine ganz gute Sache. Und dieses Tagebuch haben wir nachher in der „Bauwelt“ [veröffentlicht]. Wie gesagt, mit dem Entwurf landeten wir unter „ferner liefen“, aber schon für die Präsentation haben wir unsere Entwürfe nie für die Jury, sondern für die Bevölkerung gemacht. Also, da gab´s dann im Rathaus Menden einen Saal „Karibik“. Da gab´s eine Werbung von „Pril“, die von uns zusammengollagiert und bunt beklebt wurde. Auch die Präsentation in Bonn war ganz anders. Da gab´s keine technische Zeichnung, sondern nur Konzepte und Ideen, und da haben wir uns sehr viel Mühe gegeben in der Präsentation, damit auch andere das verstanden. Die Jury hatte uns nicht so sehr interessiert. Der Hintergrund dieser Collagen war, daß man mehr darstellt als den Grundriß, den sowieso keiner versteht.

PE: Also mehr Anschaulichkeit?

HH: Ja. Dann hatten wir ein Angebot im Rahmen einer städtebaulichen Ausstellung in Leverkusen. Es war eine spannende Sache. Es gab in Leverkusen eine Rheinpromenade, die endete dann in einem großen Tank. Da haben wir dann ein Café reingebaut. Und es gab dann eine Diskussion innerhalb der Bevölkerung, da ging´s schon um ein Radwegesystem. Wir haben es immer geschafft, unsere etwas absurden Ideen zu vermitteln und auch zu vertreten.

Wir waren auch immer ganz toll, was die Texte anging. Wir haben mal in Essen-Steele einen Entwurf für eine Platzgestaltung gemacht. Jeden Platz haben wir da in einer eigenen literarischen Sprache beschrieben. Den Hauptplatz haben wir beschrieben wie Thomas Bernhard. Einen anderen wie Simmel mit einer Szene aus dem Text: „Soundso wartete auf die Geliebte Soundso und wartete vor dem Café“.

PE: Also eine bewußt sprachliche Inszenierung?

HH: Die Ortsangaben wurden auf Essen-Steele bezogen. Was dann früher in Paris spielte, war nun in Essen-Steele. Dann gab´s noch einen „Balzac-Platz“, aber der war nicht ganz so gut. Also Sprache war für uns immer ganz wichtig. Wir hatten von Bödeker auf dem Hauptplatz „Figuren der Geschichte“

vorgesehen.⁹⁵⁶ Gewonnen hat dann aber einer, der so eine bäuerliche Szene inszeniert hatte. „Huhn mit Arsch“ haben wir danach solche Entwürfe immer genannt.

Unser letztes Projekt war zur Bundesgartenschau in Kassel. Allein an der Darstellung haben wir sechs Wochen gearbeitet. Normalerweise müssen Sie für derartige Projekte immer einen Zaun machen, da müssen Sie ein Café haben, Parkplätze nachweisen. Als erstes haben wir gesagt, das interessiert uns überhaupt nicht. Was uns interessiert, ist Landschaft, und wir machen einen Park. Wir haben also kein Kassenhäuschen gemacht, wir haben gar nichts gemacht. Bei uns gab's dafür „Motivthemen“. Da gab's einen alten Landwirtschaftshof. Da gab's dann so ein Feld mit Kohlköpfen, die waren schon ganz schrumpelig. Davon gab's nur ganz wenige. Daneben auf dem Feld waren die prächtigen Kohlköpfe. Darüber [i.e. über diese beiden Felder] haben wir dann ein Raster gezogen. *Ein* Raster war „Die *Kunst* es wachsen zu lassen“, das andere war „Die *Kunst* es *wachsen* zu lassen“. Also einmal so große Kohlköpfe hinzukriegen, auf der anderen Seite, die *Kunst* zu ertragen, daß eben nichts wächst – das einfach zu ertragen. Oder wir haben da [i.e. in die Collage] ein Tütchen mit Tomaten eingearbeitet. Da stand drauf „Mit Blüte- oder Fruchtgarantie“. Das fanden wir total irre, daß man solche Begriffe wie „Garantie“ nicht nur auf Kaffeemaschinen, sondern auch auf Samen beziehen kann. Oder wir haben Kunstbäume gemacht. Eine Linde von 15 Metern Höhe, weil die Gartenarchitekten ihre Werke ja nie sehen, um diesen Zeitbegriff aufzuheben, weil da sind ja alle schon tot, wenn der Baum dann mal richtig groß ist. Da gab's auch historische Motive wie Paradiesgärten oder „Kythera“. Da gab's dann so ein Boot, das abfährt und nie wiederkommt. Oder es gab einen „mystischen Eichenwald für Deutsche“. Aber es gab auch „Pop-Art-Anklänge“ wie „Water with Rosegarden“, der aussah wie ein Münzspielautomat mit einem Rosengarten. Schon bei der Vorprüfung sind wir aber rausgefallen wegen mangelhafter Prüffähigkeit. Das fanden wir eigentlich richtig, aber das war auch bitter. Da haben wir dann gesagt, jetzt ist Schluß.

PE: Dann sind Sie schon nach Italien gegangen?

HH: Nein, wir haben noch nicht ganz aufgegeben. Wir haben nur unsere Wettbewerbstätigkeit eingeschränkt. Wir hatten so einen Typen vom „Institut für Urbanistik“ kennengelernt. Das war auch so eine typische Gründung der siebziger Jahre. Architekten, die nicht mehr zeichnen wollten, machten Untersuchungen. Mit dem haben wir noch einige Sachen angerissen. Und da sind wir dann an einige Aufträge ran gekommen. Es gab z.B. ein stadtgestalterisches Gutachten für die Stadt Köln. Und dann kam das Angebot aus Italien ...

HB: ... ganz interessant ist ja, daß wir alle ´ne Zeit lang auf derselben Schule [i.e. Werkkunstschule Krefeld] waren, ohne daß der Kontakt besonders ausgeprägt war. Man kannte sich nur. Es war eine kleine Schule, und diese Schule hatte doch ganz deutliche Wurzeln in der Kunst, war eine typische Kunstgewerbegründung des 19. Jahrhunderts. Das Produkt-Design war dort gar nicht so ausformuliert, sondern wir haben noch diese „Grundlehre“ gemacht, haben Bildhauerei, Malerei und Farblehre gemacht.

PE: Also eher eine Bauhaus-Remineszenz?

HB: Ja, d.h. der Versuch, das Berufsbild des Produkt-Gestalters oder des Produkt-Designers zu beschreiben, war von uns sehr stark gefordert. Daß das in der Zeit schwierig war – das war an anderen

⁹⁵⁶ Der Bildhauer Erich Bödeker (1904-1971) fertigte Holz- und Betonskulpturen, in welche er oft Fertigteile einbaute, die zu überraschenden Verfremdungen führten. Er zählte zu den bekanntesten „Naiven Künstlern“ in Deutschland. Bödeker wurde bereits Anfang der sechziger Jahre entdeckt; vgl. Württembergischer Kunstverein (Hrsg.): Erich Bödeker. (Kat.), Stuttgart 1988.

deutschen Design-Schulen sicherlich nicht viel anders, vielleicht teilweise ein bißchen besser -, das lag einfach auch daran, daß unsere Design-Lehrer ja auch keine „Designer-Karriere“ hatten. Die waren ja noch eine, oder sagen wir mal, eine halbe Generation vor uns. Und diese ganze Situation wurde dann durch teilweise sehr gute Lehrbeauftragte „beipoliert“, aber an komplexe Designaufgaben haben wir uns in der Regel nicht dran getraut. Es gab hie und da Architekturprojekte, die anspruchsvoll waren. Es gab dann Beiträge zum Fahrraddesign. Das war bei diesem gigantischen Fahrrad-Wettbewerb 1970. Da wurden Küchengeräte und so Sachen gemacht, also Dinge, die man heute noch gerne als Beispiele anführt, obwohl kaum einer Kaffeemaschinen gemacht hat.

PE: Also Sie sind nicht so sehr durch die „Ulmer Generation“ geprägt worden, sondern eher durch eine traditionelle Werkkunstschule.

HH/HB: Doch, doch sicher ...

HH: Also, parallel dazu war ich derjenige, der die studentischen Bestellungen gemacht hat beim IUP. Da gab's diese Diskussionspapiere. Der unmittelbare Einfluß von „Ulm“ ist also durch die Studenten gekommen, die Lehrer haben sich nur für das traditionelle Bauhaus interessiert. Auch die Politisierung in Ulm hat die gar nicht interessiert. Diese Diskussionspapiere, die es damals gab – der Jochen Gros war ja eine ganz wichtige Figur dabei – und nachher die ganzen Planungsmethoden, die das IUP damals herausgegeben hat, die waren in der Hochschule sehr verbreitet. Also, ich habe da immer so zwanzig, dreißig Exemplare per Sammelbestellung bestellt.

PE: Gab's denn dann auch Diskussionen darüber?

HH: Ja, es gab z.B. solche Sachen wie „Funktionsanalyse“. Das war z.B. so'n Ding. Da hat der Siegfried Gronert u.a., der Meister der Mathematik, genau ausgerechnet, wieviel Prozent usw. Wir hatten so einen Typen [an der Hochschule], der Herr Geyer.

HB: ... Wertanalyse ... Funktionsanalyse ...

HH: ... das waren so Überlegungen ...

HB: ... z.B. die Botschaft vom Erich Geyer, der aus Stuttgart kam, „AW-Produktplanung“ hieß das.

HH: Da hat der Bürdek u.a. auch gearbeitet.

HB: Das war so eine Art Institut, „Arbeitsgemeinschaft der Wirtschaft“, und die hatten so Checklisten und Fragebögen. Das wurde von uns geradezu aufgesogen, weil da endlich ein Kontext geschaffen wurde, an dem man sich festklammern konnte. Dort die Ergonomie, hier die „AW-Produktplanung“ quasi als „Link“ zum ökonomischen Denken, zur Wirtschaft. Und das wurde von uns natürlich sehr stark gefordert und wir haben uns daran richtig geklammert.

PE: Aber eher aus einem persönlichen Interesse heraus, oder wurden diese „Werte“ explizit an der Hochschule gelehrt?

HH: Doch, den Geyer hatten wir als Lehrbeauftragten. Der erzählte zwar jedesmal das gleiche, aber es hatte sich dann innerhalb der Studentenschaft so verselbständigt, daß er nur quasi wie so'n Stichwortgeber war und die ackerten wie die Teufel.

HB: Er vermittelte eine professionelle Kompetenz.

HH: Ja, obwohl, wenn man eine Vorlesung gehört hatte, war eigentlich alles klar, da hatte er nicht mehr viel zu bieten.

PE: Interessiert hatte also die Professionalität?

HH: Ja, und die systematische Vorgehensweise.

PE: Die Meßbarkeit und Berechenbarkeit von Design faszinierte.

HH: Ja, sowas, das war´s.

HB: Aber dieser Mangel an Auseinandersetzung mit Gestaltungsfragen ist uns eigentlich erst zum Ende unseres Studiums, teilweise erst nach dem Studium klar geworden, daß wir natürlich keine Korrekturfaktoren in unserer Ausbildung hatten, wo jemand mal sagte, ja das ist alles auch ganz wichtig, aber ihr seid ja eigentlich doch Designer.

HH: Das sehe ich etwas anders. Also wir [i.e. HH und HB] kannten uns zwar, aber ich war in einem höheren Semester, und wir haben auf der einen Seite diesen systematischen Ansatz innerhalb der Hochschule sehr forciert und auf der anderen Seite haben der Hardy [Fischer] und ich während des Studiums, quasi am Ende des Studiums, einen Wettbewerb gemacht [i.e. Wettbewerb U-Bahn-Gestaltung Bonn], der ganz in der „Pop-Tradition“ stand, und den wir dann auch gewonnen haben – Max Bill und so. Das heißt also, da war schon klar, daß uns die gestalterische Diskussion innerhalb der Schule überhaupt nicht befriedigte.

HB: Das habe ich aber auch so gemeint.

HH: Das war bei uns Ende des Studiums, deshalb sind wir auch nach Hamburg gegangen, weil wir da mehr haben wollten als das, was uns da in Krefeld geboten wurde.

PE: Mehr Experimente in Richtung einer „Pop-Kultur“?

HH: Ja, wir haben damals bereits empfunden, was wir nachher bei KUNSTFLUG eingelöst haben. Wir, der Hardy [Fischer] und ich, haben in Hamburg ein „LKW-Projekt“ gemacht.

PE: Dafür haben Sie ja den „Bundespreis Gute Form“ erhalten.

HH: Ja, aber die Idee war ursprünglich: Wohnen im LKW mit Tapete, Stehlampe, Couch und Hirsch. Eigentlich wollten wir ein Wohnzimmer machen und ´rausgekommen ist eigentlich eine sehr vernünftige, funktionale Lösung. Es wäre einfach lächerlich gewesen, bei der Stehlampe zu bleiben, weil die Logik dieses Entwurfs so war, daß wir doch wieder traditionell geworden sind, damit diesen „Bundespreis“ gewonnen haben, damit nach Italien gekommen sind, aber eigentlich wußten wir, wir sind mit unserer Idee, die „Pop-Architektur“ ins Design zu bringen, gescheitert.

HB: Ich habe das alles 1973, als die beiden nach Hamburg gingen, viel pragmatischer gesehen. Ich hatte ja noch ein paar Semester zu studieren und bin dann direkt nach dem Studium ins Ausland gegangen. Ich habe die Praxis gesucht. Wissend natürlich auch, wie lückenhaft eigentlich das Bild vom eigenen Beruf war. Ich wollte es immer zwingen. Die Zeit war damals auch nicht so toll. Ich bin viel im Ausland gewesen und habe an großen Projekten im Nahen Osten gearbeitet, habe aber sehr schnell erfahren... – Das lag aber auch daran, daß ich mich immer sehr stark für Architektur interessiert habe und was macht man als Designer in der Architektur? Man kann ja nur in Teams mitarbeiten, das hat ja auch etwas mit den Regularien zu tun. Ich habe ich sehr viel Lichtgestaltung für große Architekturprojekte gemacht. Da wurde zwar die technische Kompetenz eines Designers gefordert, aber eigentlich war eine Vision gefragt. Da wurde durch die Praxis mein Bild korrigiert. Als ich dann die ersten paar Jahre auf dem Buckel hatte und auch ein ziemlich gutes Profil hatte, sind wir uns nach ein paar Jahren [1980] auf Bahnhof Rolandseck in die Arme gelaufen, und das hat natürlich

sofort gepaßt. Er kam aus dem Kontext der Hamburger Schule mit diesen Erfahrungen in Italien unter Beobachtung der „Pop-Architektur“, und ich kam mit diesen Impulsen aus der Architektur und dem Bedarf an visionären, an gestalterischen, an sinnlichen Ideen. Und da haben unsere Ideen eigentlich perfekt zueinander gepasst und da lag es einfach nahe zusammenzuarbeiten. Das war 1980. Da fiel die Entscheidung, diese Gruppe zu gründen.

PE: Im Herbst 1980 haben Sie KUNSTFLUG gegründet.

HH: Naja, das war ein allmählicher Prozeß. Wir beide erst und dann ist der Hardy [Fischer] noch dazugekommen. Dann war noch ein vierter Mann [i.e. Charly Hüskes] dabei, der ist dann bis 1990 dabei gewesen. Wir beide haben dann mal angefangen mit „Knüppelleuchten“.

PE: Was war denn am Anfang die Konzeption, und wie sind Sie denn auf den Namen KUNSTFLUG gekommen?

HH: In Italien gab's eine Gruppe, die wir da kennengelernt hatten, die hieß „Artflying“. Den Begriff gibt's aber im Englischen gar nicht. Die meinten so was wie „Luftakrobatik“, das war ein Kunstbegriff, wie sich die Italiener das vorstellten. Es war also eine Überlegung dabei, daß es ganz witzig war, diesen „falschen“ englischen Begriff ins Deutsche wieder zurückzutransportieren. Zum anderen haben wir – ebenso wie bei der Gruppe DREISTÄDTER, die sich auf die verschiedenen drei Städte bezog – nach einem Namen gesucht, der sehr assoziativ ist. D.h. KUNSTFLUG ist ein sehr strategischer Begriff gewesen, er sollte erst mal deutsch sein und die Möglichkeit bieten, einmal „Kunst“ und „Flug“, also wie „Kunst-Honig“ oder „Koch-Kunst“ oder „Kunst-Stoff“, doppeldeutig zu sein und sollte positive wie negative Assoziationen beinhalten. Also: Bruchlandung, Absturz usw. Also, bei DREISTÄDTER hieß es immer, da kommt das „Dreimädelhaus“, das fanden wir immer ganz gut.

HB: Hat ja auch funktioniert.

HH: Jaja, diese Spötteleien sind ja okay, das gehörte immer dazu. Da sollte dieser Name auch Möglichkeit bieten, über uns herzuziehen. Es gibt ja die wildesten Formulierungen und Mißverständnisse – „Kunstfluch“ ...

HB: Das Gruppenkonzept war richtig pragmatisch. Das war eigentlich sogar relativ distanziert. Wir wollten uns zusammentun, weil wir gerne ohne Industrieaufträge entwerfen wollten, und wollten mit vorhandenen Entwürfen Pressearbeit betreiben. Weil wir jeder noch unser eigenes Büro hatten, um davon zu leben, war das alleine sinnlos. Eigentlich ist KUNSTFLUG gegründet worden als Vertriebsgemeinschaft. So haben wir es sogar am Anfang genannt.

PE: Also jeder hatte sein eigenes Büro als Existenzsicherung?

HH: Jeder hatte eine eigene ökonomische Basis. Wir haben niemals wie viele andere, die daran ja auch gescheitert sind, wir haben deshalb das Ganze ja überstanden, weil wir unsere ökonomischen Erwartungen nicht an diese Fragestellung geknüpft haben. D.h. uns hat das gar nicht interessiert, damit Geld zu verdienen, naja klar, aber uns hat das nicht interessiert, ob da viel dabei herunkam oder nicht.

HB: Am Anfang hat jeder für sich gearbeitet. Wir beide waren die Ausnahme, wir haben eigene Entwürfe gehabt, haben aber auch die „Kaffeebäume“ und „Baumleuchten“ und diese Sachen als Gruppe in der Gruppe gemacht, und wir kamen unregelmäßig, aber doch relativ häufig zusammen und haben diskutiert. Wir haben uns aber nicht gegenseitig Entwürfe untersagt. Also kraft Zugehörigkeit zu der

Gruppe waren das KUNSTFLUG-Entwürfe. Wir haben das sehr freimütig diskutiert, und eines dieser Kriterien war unsere eigene „Verschrecktheit“, wir haben das „Schamverletzung“ genannt.

HH: Nicht um jemanden zu ärgern, sondern eher, um uns selbst auf die Probe zu stellen, was man selbst noch ertragen kann. Als Einzelner ist man ja viel abhängiger von der Außendiskussion, aber als Gruppe kann man ja einen Diskussionszusammenhang bilden. Mehr als um „Öffentlichkeitsarbeit“ ging es also darum, in der Gruppe selbst zu diskutieren und die eigenen Grenzen des Erträglichen auszuloten. Es ging nicht um Ästhetisierung, wo dann alle sagen: „ja, ist wunderbar“, sondern zu fragen, was kann ich noch ertragen, wo ist die Reizschwelle? Das hat uns als erstes interessiert, und die Wirkung nach außen war absolut zweitrangig.

PE: Trotzdem sind Sie ja mit sehr aggressiven, bisweilen ironisch-sarkastischen Statements vor allem gegen den „Ulmer Funktionalismus“ vorgegangen. Dies steht ja eigentlich im Widerspruch zu dem jetzt Gesagten und Ihren studentischen „Ausflügen“ in Richtung IUP.

HH: Nein, das ist alles gar nicht so abwegig. Das was uns interessierte, war eine öffentliche Diskussion. Wir wußten ja gar nicht, wo diese Diskussion hinführt, hätte ja auch ganz woanders hinführen können. Deshalb fanden wir ja auch „Ulm“ usw. ganz interessant, weil da eben diskutiert worden ist, was in dem Bereich, wo wir waren, eben nicht getan wurde. Es hätte ja sein können, daß die „Pop-Architektur“ ja nur eine Randerscheinung gewesen wäre. Also, wir wollten uns selbst eigentlich auf den Zahn fühlen. Wir wollten wissen, was wir eigentlich denn selber wollen. Wir waren da immer relativ offen. Wo uns das dann hingeführt hat, das war eine ganz andere Situation, d.h. also in diesem Diskussionszusammenhang benötigten wir auch gute Positionen, an denen wir uns wetzen konnten. Also den Funktionalismus oder so einen Mann wie den Max Bill, den fanden wir schon faszinierend, oder auch den Maldonado, der ja eine ganz andere Nummer ist, der natürlich auch in der Lage ist, einem eins aufs Haupt zu schlagen usw. Es ging also darum, gute Partner zu haben, mit denen man sich auseinandersetzt, auch polemisch, das gehört ja auch zu einer Auseinandersetzung. Aber wir haben eigentlich immer starke Gegner gesucht. Und wir waren auch, wenn wir z.B. Wettbewerbe machten, immer auf der Hut, ob nicht jemand kommt und nicht irgendetwas Tolles, etwas Besseres aus dem Hut zaubert, wo wir gesagt hätten, das ist ja besser! Wir sind nie hochmütig gewesen, wir waren immer sehr, sehr vorsichtig und haben immer die Qualität der „Gegner“ akzeptiert. Wenn wir Texte geschrieben haben, haben wir jedes Wort immer abgewogen. Bis wir dann vor ein paar Jahren feststellten – da war ich beim Hessischen Rundfunk eingeladen, um irgend so einem Typen von „BRAUN“ in die Wade zu beißen. Ich also da hin, er kam dann und ich sofort auf ihn drauf usw. Und der wich dann aber total zurück und sagte: „Ja, Sie haben ja recht“, und mehr hatte der nicht zu bieten. Ich bin dann unglaublich gefrustet nach Hause gefahren, weil auf einmal der Gegner weg war. Das war für mich eine traumatische Begegnung. Seitdem ist keiner mehr so richtig aggressiv geworden. Dagegen die neueren Typen und diese „Neue Bescheidenheit“ usw. – und das finde ich nicht so interessant – die knüpfen ja an dieser „Funktionalität“ an, aber das ist mir nicht substantiell genug.

PE: Von der „Neuen Bescheidenheit“ noch mal zurück zur Gründung von KUNSTFLUG. Es war also so, daß Sie mit KUNSTFLUG ein privates Forum für eine gestaltungstheoretische Auseinandersetzung geschaffen haben, das dann auch gezielt an die Öffentlichkeit gegangen ist?

HB: Ja, nach einer Weile, als der Tisch immer voller wurde, sind wir dann zu Peter Frank gedackelt, damals Leiter des „Haus Industrieform“ in Essen. Und der fand unsere Ideen ganz witzig, hat sich

aber auch ein bißchen gewundert, hatte aber auch Angst vor der Schelte der Profession. Aber insgesamt fand er unsere Vorstellungen ganz interessant und hat uns dann einen Kellerraum für die Ausstellung „Kunstflug im Keller“ zur Verfügung gestellt. Dann hat aber wohl der Krug Wind davon bekommen, und der wollte ihm unbedingt zuvorkommen, und der hat uns dann eine Rauminstallation vermittelt, die ein Verbandstreffen begleiten sollte. Wir haben dann in der Nähe von Stuttgart eine Rauminstallation gemacht, und da hat's ein bißchen geknistert. Da waren dann viele Berufskollegen.

PE: Und wahrscheinlich „große“ Vertreter des funktionalen Design?

HB: Ja, wir waren aber mehr das „Kulturelle Rahmenprogramm“. Das war dann so eine Klassifizierung, wo man „sowas“ schon mal erlauben darf. Dieser Begriff hat uns eine Zeit lang begleitet ...

HH: Da hieß es dann immer: „Das sind ja ganz schöne Objekte, ganz schöne Kunststücke, aber das ist ja kein richtiges Design.“ Also, dieser Erklärungsversuch, daraus „Kunst“ zu machen, ist im Prinzip nicht aus dem Versuch, die Situation zu klären, sondern aus einer Abgrenzung heraus entstanden. „Kunst“ konnten sie akzeptieren, aber als „Design“ war das für sie unerträglich, das war ja nicht reproduzierbar. Den Begriff des „Kunstgewerbes“ hat nachher die Claudia Schneider-Esleben clevererweise eingeführt

HB: Also, was ich damit eigentlich sagen wollte: Es ging eigentlich doch relativ zügig, und die ersten Aufträge haben uns richtig überrumpelt; da waren wir nicht drauf eingestellt. Das war bereits 1983.

PE: 1983 hatten Sie ja auch die berühmt-berüchtigte Ausstellung in der Krefelder Treppengalerie, bei der angeblich der Begriff „Neues deutsches Design“ geprägt worden ist.

HH: Das hat Christian Borngräber gesagt. Wir konnten dem nur zustimmen.

HB: Der hat das behauptet, daß der Begriff von uns stammt. Es ist tatsächlich der Titel des Kataloges, und dieser Begriff wurde vorher nicht verwendet, das ist auch richtig.

PE: Können Sie sich noch daran erinnern, in welchem Zusammenhang der Katalog und dieser Begriff entstanden ist?

HB: Es war eine kleine Galerie.

HH: Naja, ein Möbelladen mit oben einer freien Etage. Der [Franz] Schulte [i.e. Inhaber der Galerie] hatte mal bei [Peter] Maly studiert und war sehr interessiert, war aber sehr pragmatisch und hat das sehr engagiert gemacht. Er hatte auch den Katalog mit der Architektenkammer finanziert.

HB: Also die Treppengalerie waren die „Resträume“ eines großen Geschäftshauses. Das war also die Kulturinitiative eines Geschäftsmannes.

PE: Wie waren damals die Reaktionen auf die „Kaffeebäume“ und die „Baumleuchten“?

HH: Eigentlich wohlwollend. Wir hatten ja auch noch nicht so wahnsinnig viel [Exponate] fertig, ein paar Stühle und ein paar Leuchten, aber wir haben die Räume schon gefüllt. Aber das eigentlich Interessante ist ja, daß bei unseren Sachen immer Texte dabei waren. Das Plakat [i.e. „Kunstflug. Design Produktion Vertrieb / Möbel Leuchten Uhren Keramik Radios Geschirr Haushaltsgeräte Besteck Teppiche Interieurs“ 1982] ist ja entstanden im Rahmen der Ausstellung von Peter Frank, und hier haben die Gudrun Scholz und der Siegfried Gronert geschrieben.

PE: Wie sehen Sie denn im Nachhinein, aus der jetzigen Perspektive so einen Begriff wie „Neues deutsches Design“? Ist es eher förderlich gewesen, dieses „neue“ Design unter so einen Stilbegriff zu stellen, oder war es eher hinderlich? Und eine weitere Frage wäre: Was ist denn „deutsch“ an diesem „Neuen deutschen Design“?

HB: Es ist schon treffend als „Label“ für eine ganze „Bewegung“. Es gab zwar weder „die Bewegung“ noch war das „Label“ für alle Leute tauglich, aber ich fand das schon ganz okay, weil die Art und Weise, an das Design heranzugehen, war schon sehr eruptiv und sehr brachial, aber auch sehr selbstzweiflerisch. Von daher war darin auch ein Haufen deutscher „Tugenden“ untergebracht. Und wir selbst hatten ja als Produktdesigner ein relativ ungebrochenes Verhältnis zum Design – das darf man auch nicht falsch darstellen.

HH: Ja, wir waren ja designbegeistert. Wir fanden nur, daß sich die anderen – jetzt nicht der Max Bill – , aber unsere Lehrer, die uns inhaltlich gar nichts zu bieten hatten, ihrer eigenen Substanz untreu geworden sind. Da haben wir uns lieber an die gehalten, die´s dann auch gemacht haben – wie Max Bill.

HB: Man muß das „Bauhaus“ auch vor seinen „Befürwortern“ schützen, das war so eine Metapher.

PE: Aber es ging ja nicht um einen direkten Angriff auf das „Bauhaus“ oder den historischen „Funktionalismus“, sondern es ging ja eigentlich um einen Angriff auf die Tradition, auf die Rezeption des Funktionalismus, der zu einem „engen“ dogmatischen „Funktionalismus“ erstarrt war.

HH: Ja. Es ging uns aber auch um die „Ungeschichtlichkeit“; daß da überhaupt keine historischen Bezüge gemacht worden sind. Diese Vorstellung, unsterblich zu sein, das war einfach „unhistorisch“. Wir haben unsere eigene Sterblichkeit sehr gelassen genommen, weil das unser Prozeß ist. Das ist so, wie´s ist usw., und damit hat sich das Ganze. Da ist etwas passiert, das hat seine Auswirkung gehabt und das war´s dann eigentlich. Aber Sie hatten noch eine Frage gestellt mit dem „Deutschen“ am Design. Ich glaube, daß die „linke“ Bewegung in den siebziger Jahren sehr theoriebildend gewesen ist – das muß man ja auch miteinbeziehen. Wir sind natürlich nicht theoriebildend gewesen, das kann man nicht sagen, aber es gab dann schon bei uns Ansätze, die Theorie einzubeziehen, und doch einen unausgesprochenen Konsens zwischen den Leuten, die da [in diese Richtung] geackert haben. Bei allen natürlich ein bißchen anders, und die Motive waren natürlich bei allen ein bißchen anders, aber für die Italiener war das alles ein bißchen fremd, was da entstand, und auch die Engländer – wenn Sie damals eine Architektur- oder Designzeitschrift aufgeschlagen haben, fanden Sie die „kleine Bärchen“ neben funktionalem Design, hier gab es also schon immer viele Varianten.

PE: Würden Sie diese „enge“ funktionalistische Tradition, die sich seit der Nachkriegszeit herausgebildet hat, also als „typisch“ deutsches Erbe bezeichnen?

HH: Ich würde vielleicht noch eine Ebene drüber gehen. Also, ich bin ´mal in London gewesen und habe dort einen Freund getroffen. Dem habe ich dann erzählt von der deutschen „Bewegung“ usw. Da hat der nur gelacht, weil der Begriff der „Bewegung“ – also das meint ja, daß mehrere sich bewegen – in England nicht nachvollziehbar war. Dort bewegen sich einzelne Leute, die vielleicht inhaltlich etwas miteinander zu tun haben. Aber von einem Begriff wie „Bewegung“ zu sprechen – man hat eine Friedensbewegung, man hat bestimmte politische Bewegungen, das sind ja gleich Gruppen, die ihre innere Struktur entwickeln und natürlich gegenüber anderen Gruppen ihr Profil gewinnen, indem sie gleich gnadenlos auf die anderen losmarschieren.

PE: Das hat KUNSTFLUG ja auch gemacht.

HH: Ja klar, natürlich. Das haben wir ja auch so erkannt. Und daß die *form* damals sehr eng nur eine bestimmte Vorstellung von Design repräsentierte, das war Mangel, aber auch Qualität. D.h., daß Sie nicht gegen Einzelfiguren, sondern gegen die Auffassung einer ganzen Generation angehen – das gibt es, glaube ich, in Frankreich oder in England oder in Italien in dieser Form nicht. Auch wie z.B. Sprache behandelt wird. Wir waren damals bei der Pressekonferenz von Bruder und Schwester Danese im Kunstmuseum [Düsseldorf]. Da war dieser unsägliche Grafiker aus Bielefeld, Schmitt-Siegel. Also, Bruder und Schwester Danese saßen da und sprachen – vor ihnen also die Brieföffner, Scherchen, wunderschönes Spielzeug usw. – von Liebe, Tod, Ende und Anfang usw., von Gut und Böse, Mann und Frau usw., und der Schmitt-Siegel sagte: „Wieso Gut und Böse und Leben und Tod?“, und die Italiener guckten sich total irritiert an, daß da plötzlich irgend jemand eine Frage stellte, die sich inhaltlich auf das, was sie da gesprochen haben, bezog. Sie hatten eher einen „Sprachteppich“ als Stimmungsbild über ihre Dinge gelegt und das alles gar nicht [direkt] so gemeint. Da ist mit klar geworden, daß wir [in Deutschland] Sprache ganz anders verwenden, daß man uns auf einen Begriff festnageln kann, da ist mir klar geworden, was das eigentlich heißt, „Deutsches Design“.

PE: Aber Sie haben ja schon relativ früh angefangen, einen eigenen anti-funktionalistischen „Sprachteppich“ zu weben.

HH: Ja, wir haben in der Regel Sprache ganz bewußt anders verwendet. Die meisten Texte sind sehr assoziativ. Sie versuchen, Sprache nicht beschreibend, sondern assoziativ [einzusetzen], also eine weitere Ebene der Erklärung [zu erschließen], also nicht das zu beschreiben, was Sie ohnehin sehen.

PE: Also nicht nur durch die Objekte, sondern auch durch Sprache Assoziationen und Emotionen wecken, das Sprachbild, diesen „Sprachteppich“ als eine Art theoretische Ebene einzublenden. Oft wird ja KUNSTFLUG als Adaption des italienischen Design interpretiert. Es wird vor allem in einer MEMPHIS- und ARCHOZOOM-Nachfolge als frühe deutsche Adaption der Italiener gesehen. Kann man das so stehen lassen?

HB: Das war für uns eine Aufmunterung, in der Gruppe zu arbeiten, mehr nicht. Aber das ist ja auch schon viel.

HH: Also, unsere „Linien“ liegen da eher in der „Pop-Architektur“ – SUPERSTUDIO und solche Sachen, eher von der Architektur kommend. Ich glaube, die Gründe, weshalb sich z.B. Mendini mit etwas beschäftigt, sehen doch sehr anders aus als unsere.

PE: Wie anders?

HH: Z.B. die gesellschaftliche und ökonomische Isolierung, in der wir uns befanden, ist eine ganz andere gewesen als bei den Italienern. Die Italiener sind ja gesellschaftlich – natürlich nicht anerkannt von jeder Nase –, sind natürlich sozial ganz anders integriert. Sie sind aus dem Großbürgertum entstanden, haben eine ganz andere Traditionslinie, während es bei uns dieses Großbürgertum gar nicht mehr gibt. Nach dem Zweiten Weltkrieg war ja alles total durcheinandergewirbelt, hatten wir keinen Zugang zu den ganzen Produktionsmitteln, während MEMPHIS selbstverständlich Kohle hatte und in der Lage war, die Projekte in einer hohen Qualität realisieren zu können. [Bei uns] haben die ganzen Leute ihre Produkte ja selbst realisiert, von daher sind die ökonomischen Rahmenbedingungen schon anders als in Deutschland.

PE: Nach dem vehementen „anti-funktionalistischen Aufschrei“ Anfang der achtziger Jahre gibt es einen etwas gemilderten Satz von Ihnen: „Nicht ein Design für alle, nein, viel Design für viele“. Dieses Statement kann ja als Zusammenfassung der ersten Phase angesehen werden. Danach haben Sie sich wieder stärker auf das Industrie-Design bezogen.

HH: Nein, das kann man so nicht sagen. Das ist ein Satz von der Frau Trappschuh gewesen, der eigentlich falsch ist. Wir haben damals die elektronische Fragestellung verfolgt.

PE: Aber doch mit dem Ziel, nicht mehr provokantes „Anti-Design“ zu machen, sondern eine Hilfestellung im Zusammenhang mit den neuen elektronischen Medien anzubieten.

HB: Es war ein Versuch, an einer richtigen Stelle die vorher formulierten Gedanken auch in unserer Profession überlebensfähig [zu machen] und weiterzuentwickeln. Für uns waren die Möbelentwürfe eigentlich eine Stippvisite, und das hatte auch ganz einfache Gründe: Die waren machbar, die waren finanzierbar. Und wir haben schon sehr früh, zu Zeiten der Ausstellung im Haus Industrieform in Essen 1982, an Projekten gearbeitet, die ins Industrie-Design rein gingen. Es lagen z.B. Arbeiten auf dem Tisch von Hifi-Anlagen, die wir aber nicht realisiert bekommen haben. Von daher war es für uns zu allen Zeiten ganz klar, daß alles nur einen Sinn und eine Chance hat und für uns selbst nur befriedigend sein kann, wenn wir es schaffen, diesen Bogen zu unserer eigenen professionellen Herkunft zu schlagen.

PE: Also sind Sie im Prinzip „zweigleisig“ gefahren. Auf der einen Seite haben Sie Öffentlichkeitsarbeit betrieben mit sehr provokanten Statements, auf der anderen Seite haben Sie Industrie-Design gemacht?

HB: Hätte man uns zu der Zeit gefragt, hätten wir das selbst „zweigleisig“ genannt, aber das ist wahn-sinnig schnell – viel schneller, als wir vermutet haben – eine Verbindung eingegangen.

HH: Die Pressearbeit lief ja so, daß da Bedarf angemeldet wurde. Wir mußten ja gar keine aktive Pressearbeit machen. Es war ja nicht die Frage, welche Strategie mache ich, sondern da kamen einfach Anfragen, die Sie bedienen mußten.

Gerade „Wohnen von Sinnen“ zeigt ja, daß zwar „provozierende“ Objekte gemacht wurden, aber es gab kaum ein neues Objekt, d.h. also die Objekte reflektierten eigentlich vorhandene soziale Zusammenhänge, also das Wohnzimmer selbst wurde ja nicht in Frage gestellt. Es kam nur eine neue Couch dahin – die organisierten keine neuen sozialen Zusammenhänge. Aus dem Grund ist ja z.B. der „Kaffeebaum“ entstanden. Wir haben uns gesagt, wir können zwar keine neuen sozialen Zusammenhänge organisieren, aber wir können veränderte soziale Zusammenhänge beschreiben, Objekte diesen veränderten sozialen Zusammenhängen [anpassen], also „Werkzeuge“ für diese veränderten sozialen Zusammenhänge [herstellen].

HB: Ich glaube, daß der „Kaffeebaum“ wirklich einer der wenigen, wirklich neuen Entwürfe dieser Zeit war. Zur Eröffnung der [Gefühlscollagen-]Ausstellung haben wir hier in Düsseldorf am Abend das Haus voller Leute gehabt, und wir haben hier an diesem Tisch gesessen und [darüber diskutiert.] Da war uns klar: Diese Ausstellung ist retrospektiv.

PE: So wird sie ja inzwischen auch in der Forschung beurteilt, als Höhepunkt und gleichzeitig als Abgesang.

HB: Weil eben diese Fragestellung fehlte. Jochen Gros hat das damals auch kurz nach der Ausstellung geschrieben.⁹⁵⁷ Er hatte damals sinngemäß gesagt, das „Neue deutsche Design“ kann nur dann überleben, wenn es sich einen Verbündeten sucht, und dieser Verbündete kann nur auf einer technischen Ebene, also es kann nur das digitale Design, die digitale Fragestellung sein.

PE: Ist der „Fahrkartenautomat“ bereits früher oder erst in diesem Zusammenhang entstanden?

HH: Der ist in dieser digitalen Phase [entstanden]. Also, diese kleinbürgerlichen Wohnzimmer – da haben wir zwar mitgemacht, aber wir fanden das einfach unbefriedigend und perspektivlos. Bei den „Kaffeebäumen“ haben wir z.B. gesagt, wir fassen das Kochen und das Trinken usw. zusammen. Das haben wir auch bei den Toastern und dem „Feuertisch“ so gemacht. Das sind Themen, die immer wieder aufkommen. Das finden Sie auch heute noch, diese Zusammenfassung von verschiedenen Sachen in einem Objekt. Und der nächste Schritt, den wir damals gemacht hatten, war auch ein ganz rationaler. Design ist in der Regel abhängig von neuen technologischen Entwicklungen, d.h. es macht [selbst] keine Entwicklung, sondern setzt diese Entwicklung um, gibt ihr Gestalt. Da lag es natürlich auf der Hand, sich mit dieser digitalen Frage, die uns alle beschäftigte, auseinanderzusetzen. Da war es die Diskussion um die Miniaturisierung.

PE: Dieses Thema hat vor allem Gert Selle ja aufgeworfen.

HH: Ja, wir haben es dann bis zum „Handrechner“ getrieben, oder eben auch diese Frage: Da ist ja eine Ablage, da ist ja ein Architekturelement drin, da ist ja auch die Zusammenfassung des ganzen Prozesses, wie man so einen Automaten bedienen sollte, dann ist da oben der Riesenkasten mit dem Geldwechsler, oben ist nur das digitale Element drin – die Ungleichzeitigkeit der Objekte, die wird ja bei dem Automaten sehr deutlich. Einmal High-Tech, einmal „Tschibo-Stehtisch“, an dem wir aufgewachsen sind. Oder auch ein sehr klassisches, funktionales Raster – Funktionalismus im besten Sinn. Also wir haben solche Objekte immer in „Schnittmengen“ gesehen und in Widersprüchlichkeiten. Deshalb kann man diesen Automaten von den anderen Sachen nicht trennen. Z.B. auch die verschiedene Materialität, da sind immer noch Stücke von den Überlegungen am Anfang übertragen, und das ist heute noch genauso.

HB: Das Vakuum, das dadurch entstand, daß mechanisch-technische Zusammenhänge nicht da waren, haben wir aufgerüstet durch bürgerliche Metaphern, durch Möbelentwürfe, die ja auch bestimmte Bedeutungen transportiert haben: Sinnlichkeit... Holzfläche und Volumina, die eigentlich nur eine dienende Funktion für den Benutzer hatte, also um eine Handtasche abzustellen, sich eine Notiz zu machen usw.

HH: Also, um noch einmal auf den Funktionalismus und diese ganze Diskussion zu kommen: Der Funktionalismus hatte nur eine Legitimation im Rahmen der Mechanik, d.h. also, es ist eine mechanische Fragestellung, wo man das Problem des Volumens hat, wo man eine „Umhüllung“ machen, wo man Strukturen meinetwegen für Maschinen organisieren muß. Aber in dem Moment, wo Sie das Volumen gar nicht mehr berücksichtigen müssen oder es zumindest eine andere Bedeutung hat, müssen Sie eine eigene Identität für dieses Gerät finden, und da kommen Sie mit dieser mechanischen Fragestellung gar nicht mehr zurecht.

⁹⁵⁷ Wie dargelegt verfasste Gros eine Ausstellungskritik, die unter dem Titel „Ende der Schonzeit“ in mehreren Zeitschriften publiziert wurde. Hier nahm er die Ausstellung nur vordergründig zum Anlaß, um das Neue deutsche Design insgesamt zu kritisieren. Vgl. exemplarisch: Gros, Jochen: Das Ende der Schonzeit. In: hfg forum. Zeitung der Hochschule für Gestaltung Offenbach a.M. (Offenbach a.M.), Jg. 8, 1987, Nr. 11, S. 3-5.

PE: Meinen Sie denn aus heutiger Warte, daß der „Ausflug“ des „Neuen deutschen Design“ in die Prächtigkeit, in die Sinnlichkeit, in die Stofflichkeit eine Auseinandersetzung mit dieser Entwicklung ist. Die Miniaturisierung der Funktionskomplexe am Gegenstand, wie Gert Selle diese Entwicklung umschrieben hat, war ja auch schon Anfang der achtziger Jahre abzusehen.

HH: Diese Frage der Prächtigkeit würde ich nicht so sehen. Ich glaube, das war einfach ein Aufbäumen dagegen, daß eine ästhetische Diskussion im Design oder in einer „Designöffentlichkeit“ gar nicht stattfindet. Natürlich muß ein Gerät „dienend“ sein, es ist ja nicht wie in der Kunst. Aber es gibt ja auch Gegenstände, wo die Rolle umgekehrt ist. Man muß ja nur mal in eine Wohnung gehen und fragen, was benutzt man denn wirklich? Da kommen Sie auf viele „gute“, auch „funktionale“ Dinge, die man gar nicht benutzt. Die stehen da nur als Zeichen, als Bild. Von daher gesehen ist das mit dem „Nutzen“ immer so eine Sache. Das ist ein Bild, das ist eine Legitimation, und ob man das dann auch will, daß das auch eingelöst wird, das ist eine ganz andere Sache. Zumindest waren wir der Ansicht, daß diese Frage von Gestaltung und Nutzen quasi in einem Dialog zueinander stehen muß. Ich glaube, in den sechziger Jahren war die Negierung der Ästhetik auch aus dem Grund der Legitimation nötig. Wenn Sie mit einem Entwicklungsingenieur sprechen, können Sie nicht über Ästhetik sprechen, sondern da müssen Sie – und das waren ja die Diskussionen früher an der Hochschule – da müssen Sie die Sprache der Techniker sprechen.

PE: Sie meinen also, es ging damals darum, den Beruf des Designers erst einmal zu professionalisieren?

HH: Naja, damals war das ganz klar. Nicht die [Ingenieure] müssen die Sprache der Gestalter sprechen, sondern wir mußten die Sprache der Techniker sprechen, d.h. wir müssen so werden wie die Techniker. Daß wir dann natürlich nichts mehr haben, weshalb die uns überhaupt noch brauchen, das ist denen überhaupt nicht aufgefallen. Während wir gesagt haben: „Quatsch, wir müssen zusammen klar kommen.“

Aber ich glaube, die Frage der Elektronik spielte, glaube ich, in der Diskussion damals [i.e. in den Achtzigern] keine Rolle. Da war das Machen und das „Sich-Ausleben“ wichtiger. Aber uns war dann auch klar, daß Provokation allein nicht ausreicht. Sie können nicht ein Leben lang den wilden Mann markieren und schamverletzend herumlaufen.

PE: Nach der „Gefühlscollagen-Ausstellung“ war ja insgesamt die Luft raus. Später haben Sie geschrieben: „Die Funktion hat keine Form mehr. Design wird gegenstandslos und lebt im Kopf“. Dieses Statement gibt ja eigentlich das wieder, was wir gerade besprochen haben: Die Auflösung einer klaren Funktion, die dann dazu führt, daß Design unsichtbar wird und eine andere Komponente hat, die mehr auf einer theoretischen, intellektuellen Ebene stattfindet in der Auseinandersetzung mit der neuen Technik, in der Anwendung dieser Techniken im Alltag.

HH: Also das ist ein Satz – da haben wir erst mal fünf Jahre gebraucht, um den einzulösen. Ich würde sagen, dabei spielt die Frage der Miniaturisierung auf der einen Seite und auf der anderen Seite die Frage nach der konstruierten Wirklichkeit eine Rolle. Was ja auch so ein Aspekt bei uns war, der immer stärker geworden ist, ist die Frage – natürlich auch wieder abgeleitet aus der ursprünglichen Diskussion: Da gibt es den Begriff, den habe ich leider nie richtig nachweisen können, wo der steht, der Materialgerechtigkeit. Das ist ein Begriff aus unserer Ausbildungszeit – was heißt eigentlich materialgemäß? Ich habe immer, wenn die Designer davon sprachen, gesagt: „Ja, okay, wenn Sie damit einverstanden sind, gehen wir morgen plündernd durch Niederbayern und reißen alle Holz-

säulen aus dem Barock raus, die aussehen wie Marmor.“ Da haben die mich immer entgeistert angeguckt und überhaupt nicht verstanden, was ich damit meinte. Es hat ja gute Gründe gehabt, weshalb die in Niederbayern das gemacht haben. Der bemalte Marmor ist vielleicht schöner gewesen als der echte, sie hatten kein Geld oder... . D.h. die Frage dabei, was „Funktion“ ist, wird ja immer definiert aus den gesellschaftlichen Zusammenhängen. Wenn man einem gotischen Baumeister gesagt hätte, „Deine Kirche, Kölner Dom, das ist ja völlig unfunktional, das kriegt man ja gar nicht gewärmt usw.“, da hätten Dich die Typen doch nur groß angeguckt und das gar nicht verstanden, d.h. jede Zeit definiert doch den eigenen Funktionsbegriff. Und das wurde nicht verstanden, weil man glaubte – auch heute noch -, Funktion sei ein unveränderlicher Begriff ohne historische Dimension. Das ist natürlich völliger Unsinn. Uns hat immer die Frage von „echt“ und „falsch“ beschäftigt. Deshalb gibt's viele Imitate z.B. im Krankenhaus in Homburg gibt's echte und falsche Teppiche. Da geht's auch um Materialgerechtigkeit: Was ist denn „richtig“, was ist denn „falsch“?

Um noch mal auf die Miniaturisierung zu kommen. Wir haben ja viele Automaten gemacht. In München steht einer und in Düsseldorf auf dem Flughafen standen zwei, die sind ja leider abgebrannt.⁹⁵⁸ Inzwischen haben wir aber festgestellt, daß diese Automaten immer dicker wurden. Sie wurden immer komplexer, bekamen immer mehr Funktionen, aber sie wurden keinesfalls kleiner. Das war in gewisser Weise also eine Fehleinschätzung. Die Teile wurden kleiner, aber im Ganzen nicht.

PE: Hier wurden aber auch immer mehr „Funktionen“ reintransformiert.

HB: Wir haben das immer mit einem Schauspiel verglichen. [Die Funktionen] brauchen eine Bühne, auf der sie auftreten können. Wir haben mit „Touch-Screen“ und all diesen Techniken gearbeitet, aber wir wollten eben nicht auf diese „Bühne“ verzichten, die auch diese vielen Funktionen, die da drin stecken, auch vom Material, von der „Kiste“ her verbildlichen. Und so sind uns die Dinger auf einmal größer geraten.

HH: Naja, Sie haben einen Drucker da drin. Da wird ja für fünf oder zehn Automaten nicht extra ein neuer Drucker hergestellt, sondern da wird einer gekauft. Der muß dann so plaziert sein, daß da das Papier natürlich richtig rausfällt. Dann brauchen Sie noch eine Schneidevorrichtung. So, und dann haben Sie auf einmal 1000 oder 10.000 Blatt, auf jeden Fall Riesenmengen Papier, damit die da nicht alle halbe Stunde Papier nachfüllen müssen. D.h. also, durch diese logistischen Probleme wird das Gerät immer größer. Zudem haben Sie noch einen riesen Luftraum, in dem Wärme entsteht, dann müssen Sie noch die Wärme abführen usw. In machen Bereichen wie z.B. beim „Handy“ stimmt das [mit der Miniaturisierung] schon, aber in vielen Bereichen... Genauso wie beim „papierlosen Büro“ – das ist ja auch völliger Unsinn gewesen, es wurde ja immer mehr Papier... Die Miniaturisierung findet also eigentlich nur partiell statt. Und es ist ja auch nicht wichtig, daß ein Automat nachher so klein wird, daß ihn auf dem Flughafen keiner mehr findet. Das macht natürlich überhaupt keinen Sinn. Nur, natürlich, die Funktionen komprimieren sich und es findet mehr und anderes statt. Also diese These mit der Miniaturisierung hat sich in der Wirklichkeit relativiert, genauso wie [wir] diese ganze Diskussion um die Elektronik nicht mehr weitergeführt haben, weil wir vor der Frage standen, steigen wir jetzt differenziert in die Technik ein – das ist ja auch eine Frage der Investition, will man das, oder nicht? Und wir haben damals ganz klar gesagt, das machen wir nicht.

⁹⁵⁸ Der „Informationsautomat“ für den Rhein-Ruhr-Flughafen in Düsseldorf wurde 1989 realisiert. Der Terminal mit separatem Rechner- und Druckergehäuse diente zur Information der Fluggäste über Nahverkehrsverbindungen ab dem Flughafen Düsseldorf.

HB: Da denke ich manchmal drüber nach, über diese Entscheidung; da weiß ich nicht, ob das eine richtige Entscheidung war – da müssen wir vielleicht noch ein paar Jahre warten. Also wir haben uns doch sehr traditionell für die „Hardware“ entschieden. Denn an dem Punkt hätten wir anfangen müssen, Programme zu schreiben und Interface-Design zu machen.

HH: Was uns eigentlich interessierte, war der Übergang zwischen Hard- und Software. Wir haben z.B. Folientastaturen gemacht und haben damit auch einen Preis gewonnen, weil wir die anders organisiert haben. Also diesen Schritt haben wir noch gemacht. Wir sind dann aber auch auf ein anderes Thema gestoßen, und das waren die Ausstellungen. Diese Entscheidung, nicht weiter in die Elektronik zu gehen, waren auch ganz bewußte Entscheidungen, genauso wie die Entscheidung, nicht in die Architektur zu gehen.

PE: Dadurch definierten Sie ja auch Ihren Beruf weiterhin als Industrie-Designer, als „Hardware-Designer“.

HB: Wir haben es aber geschafft, Ausstellungen zu machen, ohne „Ausstellungsdesigner“ zu werden, weil, wenn wir so über die letzten fünf, sechs Jahre schauen, war das immer eine Ausstellung pro Jahr. Das hat uns immer in Atem gehalten, aber wir konnten natürlich so eine im Laufe der Jahre gesammelte Berufserfahrung einbringen, logistisch zu denken. Das war so ein Faustpfand, das wir hatten. Auf der anderen Seite hatten wir die Möglichkeit der Inszenierung. Das war eine Herausforderung, eine starke Vernetzung von Entwurfsidee und pragmatischer Umsetzung.

HH: In den Ausstellungen konnte man „temporäre Produkte“ machen, und Sie haben dabei einen gesellschaftlich akzeptierten Hintergrund, d.h. eine Ausstellung muß ja nicht zehn Jahre halten, sondern das ist ein neues Experimentierfeld. Und Sie konnten die Rezeptionsfrage stellen, Sie konnten mit den elektronischen Medien arbeiten, wenn das finanzierbar war, und konnten da rumspielen. Von daher konnten Sie in den Ausstellungen etwas realisieren, was Sie in den Produkten überhaupt nicht realisieren konnten.

PE: Aber im Prinzip ist doch heute Ihre Vorgehensweise eher die, daß Sie sich von Anfragen leiten lassen. D.h., wenn Sie gefragt werden, ob Sie eine Ausstellung machen...

HH: Ja klar. Wir sind ja Auftragnehmer, wir sind ja keine Künstler. Eine Ausstellung können Sie ja nicht so einfach machen. Wir können ja nicht sagen, „Okay, wir machen eine Türdrücker-Ausstellung“, wenn kein Auftraggeber da ist.

PE: Naja gut, aber Anfang der achtziger Jahre, 1981 oder 1982, hätten Sie wahrscheinlich auf diese Frage etwas anderes geantwortet.

HH: Nein, das würde ich so nicht sagen. Möbel zu machen ist etwas anderes als eine Ausstellung zu machen. Sie können zwar die Idee einer Kaffeemaschine machen, aber Sie können nicht die Idee einer, sagen wir mal, einer Stanzmaschine machen.

PE: Also Sie arbeiten an Auftragsarbeiten. Erarbeiten Sie denn noch parallel dazu, wie am Anfang eigene Projekte?

HH: Eigentlich weniger.

HB: Wir haben schon ein paar Jahre hinter uns, in denen wir kaum noch eigene [KUNSTFLUG]-Projekte gemacht haben. Wir mußten einfach unsere eigene Karriere bewältigen an den Hochschulen

und dieses Büro funktional halten. Das war auch eine anspruchsvolle Aufgabe, wo wir auch Federn gelassen haben.

PE: Wenn Sie diese ganze Zeit im Rückblick betrachten. Würden Sie das alles noch mal so machen?

HB: Selbstverständlich.

PE: Würden Sie noch mal so provokant auftreten, wie es Anfang der achtziger Jahre Ihr Markenzeichen war?

HH: Also nee. Vielleicht noch ein bißchen härter. Also es gibt kein Grund zu sagen, daß ein Fehler gemacht wurde. Das einzig Ärgerliche ist, daß die Gegner verschwunden sind.

12.1.5. Andreas Brandolini (BELLEFAST), Gespräch am 05.03.1999

Andreas Brandolini, geb. 1951 in Taucha bei Leipzig; 1973-79 Architektur-Studium an der TU Berlin (Dipl.-Ing.); 1979-81 Arbeit als Designer bei N.H. Roericht, Ulm; 1981-85 Architektengemeinschaft Block – Brandolini – Rolfes, Berlin; 1985 Gründung von „Bellefast – Werkstatt für experimentelles Design“, Berlin; 1986-93 „Brandolini – Büro für Gestaltung“, Berlin; 1981-89 Lehrbeauftragter für Design an der HdK Berlin; Gastprofessur / Visiting Lecturer HfG Offenbach, TU Graz, AA London, Royal College London und Universität Sao Paolo; seit 1989 „Utilism International“ (Brandolini – Kufus – Morrison); seit 1993 „Brandolini – Büro für Gestaltung“, Saarbrücken; 1994-1996 ARGE Brandolini – Lindner Architekten, Wien – arbeitet als Architekt, Innenarchitekt, Ausstellungsgestalter und Produktdesigner – zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland, u.a. documenta 8, Biennale Sao Paolo, Triennale Mailand, Design-Center Los Angeles, 1st International Designforum Singapore; seit 1989 Prof. HBK Saar, Saarbrücken

PE: Nach Ihrem Architektur-Studium und der Arbeit in Roerichts Ulmer Büro haben Sie 1981 zusammen mit Joachim B. Stanitzek BELLEFAST als „Werkstatt für experimentelles Design“ in Berlin gegründet. Welche Intentionen hatten Sie damals dabei?

AB: Bei der Gründung von BELLEFAST waren zwei Aspekte von Bedeutung. Auf der einen Seite waren wir voller Ideen, inspiriert von der Situation des Design, in der sich neue Möglichkeiten abzeichneten. In Italien hatte ein Umbruch mit ALCHIMIA oder auch MEMPHIS bereits begonnen. Das war eine Sache, die uns sehr interessiert und uns animiert hat, selber tätig zu werden, weil uns klar wurde, daß man nur auf eine experimentelle Art frei arbeiten kann. Auf der anderen Seite haben wir in Berlin vor allem über Ausstellungsgestaltungen sehr viele Handwerker kennengelernt, die auch unzufrieden mit ihrer Situation waren. Die wollten (auch) kreativer, interessanter und wertvoller arbeiten als in den kleinen und mittelgroßen Betrieben, in denen einfach nur Schrankwände, Türen oder Fenster hergestellt wurden. Wir haben uns also zusammengetan mit der Vorstellung, eine Werkstatt zu gründen, in der sowohl Gestalter als auch Handwerker zusammenarbeiten. In der Art einer „Lebensgemeinschaft“, die nicht nur ideell, sondern auch ökonomisch zusammenarbeitet.

PE: Also eine Art Lebens- und Produktionsgemeinschaft?

AB: Ja, das war in Berlin zu diesem Zeitpunkt noch relativ einfach. Da gab's ziemlich viele Fabrikgebäude in den Hinterhöfen, die zu einem Spottpreis zu mieten waren. Davon haben wir eines gemietet und sind die ganze Sache ziemlich idealistisch und blauäugig angegangen. Natürlich immer vor dem Hintergrund, daß es im Messe- und Ausstellungsbereich gerade in so einer Stadt wie Berlin relativ viele Aufträge gibt, mit denen man so ein Projekt bewerkstelligen kann. Wir haben immer einen „Spagat“ gemacht zwischen Auftragsarbeit und eigenen Entwicklungen. Unsere Vorstellung war aber, daß wir zunehmend dahin kommen, daß wir, was Möbel angeht, Kleinserien produzieren und verkaufen und daß wir Ausstellungen als ganzes „Paket“ bekommen als Gestaltende und als Ausführende.

Am Anfang waren noch verhältnismäßig viele unterschiedliche Gewerke dabei. Wir hatten eine Tischlerei, Metallverarbeitung und eine Näherei. Das ist durch verschiedene Stadien gelaufen, zum Teil waren zwanzig Leute assoziiert, und im Laufe der Zeit gab's natürlich immer eine gewisse Fluktuation.

PE: Konnten sich denn alle von diesem Projekt ernähren?

AB: Die Handwerker konnten davon leben. Ich selbst war zudem Lehrbeauftragter und habe als Architekt nebenbei gejobbt. Genauso Stanitzek. Für die Gestalter war es eigentlich am schwierigsten, davon leben zu können. Wir konnten das ganze Projekt nur durch die vielen Mitarbeiter finanzieren.

PE: Gab es denn ein gemeinsames Werbekonzept oder lief alles über Mundpropaganda?

AB: Das lief eher über Mundpropaganda. Insofern war das BELLEFAST-Projekt vielleicht unser Werbeprojekt. Indem wir die Möbel oft und viel ausgestellt haben, haben wir einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht. In West-Berlin war die Szene für eine solche Art von Arbeiten relativ klein. Insofern mußte man dafür gar nicht weiter werben. Wir hatten damals ja zwei Firmen gegründet, BELLEFAST und „Belletech“. „Belletech“ war mehr ein Zusammenschluß der Handwerker. Inzwischen ist daraus eine relativ große Firma in Berlin für Filmausstattung geworden. Ich persönlich habe in dieser Zeit viel Messebau gemacht. Die BERLINER-ZIMMER-Ausstellungen beispielsweise, die später kamen, habe ich geplant, und die „Crellewerkstatt“ (genannt nach der Crellstraße), hat die Ausführung gemacht. Ein weiteres Projekt war beispielsweise die Planung für einen großen Stand des Berliner Wirtschaftssenats auf der Hannovermesse, und die Handwerker – damals war noch Axel Kufus dabei – haben sie dann ausgeführt. Ich hatte mein Büro in der Crellstraße, und so konnte Planung und Entwurf auch durch die Handwerker begleitet werden. Dadurch konnten wir Sachen entwickeln, die attraktiv waren. Man war schneller und man konnte rationeller planen, weil immer alle Beteiligten bereits den Entwurfsprozeß mitgestalteten. In dieser Zeit sind in Berlin viele solcher Handwerkskollektive entstanden, mit denen wir auch kooperierten. Das muß man auch politisch einbinden in die Zeit. Die starke autonome Bewegung, die es damals in Berlin gab, propagierte ja gerade die Auffassung „wir sind unsere eigenen Chefs“, „wir machen ein Kollektiv“. Da gab’s wahnsinnig viele. Davon sind nicht viele Firmen übriggeblieben, aber die, die übriggeblieben sind, sind heute relativ stabil.

PE: Kurz nach der BELLEFAST-Gründung erhielten Sie einen Lehrauftrag an der Berliner HdK. Ihr erstes Projekt stellten Sie unter das Motto „1, 2, 3 Eierbecher ...“ Wie sind Sie denn auf die Idee dazu gekommen?

AB: Das hing damit zusammen, daß ich nach meinem Studienabschluß bei Prof. Roericht in seinem Ulmer Designbüro gearbeitet habe. Nach eineinhalb Jahren wollte ich weg aus Ulm und wieder nach Berlin, um da ein Projekt wie BELLEFAST zu machen. Aufgrund dieses Kontaktes ist der Lehrauftrag an der HdK zustande gekommen.

Dem Thema „Eierbecher“ lag eine Diskussion zugrunde, die wir am Lehrstuhl Prof. Roericht geführt hatten. Wir haben damals überlegt, wie man didaktisch an einer Designschule Entwurfsmethoden vermitteln kann. Dazu hatten wir verschiedene Thesen entwickelt. Eine davon haben wir umschrieben als „Wege nach Rom“: Man kann, um zum Ergebnis zu kommen, ganz viele Wege einschlagen. Einer dieser Wege war der niederkomplexe Gegenstand. Hier kamen wir auf den Eierbecher, der tatsächlich ein ganz niederkomplexes Ding ist, aber gleichzeitig, wenn man anfängt darüber nachzudenken, doch ganz komplex wird. Auf der einen Seite kann man diesen Gegenstand unter gesellschaftlichen Aspekten betrachten, also in diesem Gegenstand spiegelt sich eine gesellschaftliche Situation wider. Auf der anderen Seite kann man daran völlig losgelöst von formalen Vorgaben alles ausprobieren, was einem dazu einfällt. Es war also nie Ziel, daß jeder zum Schluß einen einzigen Eierbecher entwirft, sondern daß jeder ganz viele macht und durch diese Erfahrung am Gegenstand zu einer eigenen Haltung findet.

PE: Bei diesem Projekt kamen sehr viele Fundstücke zum Einsatz, Topfkratzer oder ähnliches.

AB: Das resultierte daraus, daß wir verschiedene Anläufe gemacht haben. Einmal haben wir gesagt, wir interpretieren das Thema gesellschaftlich. Dann haben wir uns zwei Tage hingesezt und nur diskutiert. Dann haben wir gesagt, wir basteln nur und nehmen, was wir finden. Wenn man dann im Nachhinein die Ergebnisse sieht, kann man etwa die „Ready-made-Theorie“ reininterpretieren. Es ging aber letztlich darum, verschiedene Wege auszuprobieren. Da hat dann vielleicht auch der eine oder der andere plötzlich gesehen, das ist vielleicht auch ein Weg, wie ich andere, größere Dinge gestalten kann. Insofern kann man das nie so klar, so eindeutig erklären. Das wäre ja auch absurd, denn die Einstellung, die dahinter steckt, ist gerade die, daß die Dinge immer sehr viel vielschichtiger sind, als man denkt.

PE: Das nächste HdK-Projekt war deutlich komplexer. Hier zogen Sie mit dem Projekt „Küchen – Herd und Kühlschrank unter veränderten Lebensbedingungen“ gegen die resopalbeschichtete Einheitsfront zu Felde.

AB: Anspruch war, dem Unbehagen, das entsteht, wenn man an „Küche“ denkt, entgegenzuwirken. Man denkt immer an ein fixes Bild, an die Einbauküche an der Wand. Wenn man dieses Thema historisch zurückverfolgt, kommt man zur „Frankfurter Küche“. Diese stammt aus einer Diskussion über das Existenzminimum, über den Arbeiterhaushalt, über den Alltag des Arbeiters oder der Arbeiterin. Das hat dann dazu geführt, daß Wege minimiert wurden. Dabei spielte der zeitliche und der räumliche Aspekt eine Rolle. Es hat uns doch sehr gewundert, daß diese Regeln noch immer gelten, obwohl sich die Gesellschaft sehr verändert hat. Wir haben sehr viel darüber diskutiert, wie wir heute leben und ob die heutigen Lebensumstände diese Ergebnisse rechtfertigen, die eigentlich noch auf einem Stand von vor über fünfzig Jahren sind. Im Vordergrund stand also zu untersuchen, was „Küche“ eigentlich gesellschaftlich bedeutet. Aus diesen Überlegungen wurden dann verschiedene Konzepte entwickelt. Daraus sind formal ganz unterschiedliche Ergebnisse erzielt worden.

PE: Grundsätzlich wurde dabei aber doch die Einstellung umgesetzt, Küchengeräte wie Herd oder Kühlschrank mehr als Möbelstück aufzufassen, die Küche also nicht länger als Ort der isolierten Essenszubereitung zu verstehen, sondern den jeweiligen Bedürfnissen entsprechend in den Wohnraum zu integrieren.

AB: Ja, da war ein freistehender „Riesenherd“ für eine große Familie oder ein Herd, den man wie einen Wagen hin- und herschieben kann, ebenso vertreten wie eine „Kochmulde“, die mehr ökologische Gedanken reflektiert. Es war auch der Versuch, nicht nur in exklusiven Objekten zu denken, die für sich stehen, sondern eine Handlung in das alltägliche Lebenskonzept hinein zu entwerfen. Das was man damals aus Italien gesehen hat, waren ja auch nur Einzelmöbel. Auch die Entwürfe von MEMPHIS waren starke gestalterische Statements, die für sich stehen und die mit Alltag ja relativ wenig zu tun haben. Wir wollten uns ganz bewußt dem Alltag zuwenden und uns fragen, was es denn für unser tägliches Leben bedeutet, wenn wir mit einem erweiterten Horizont an eine solche Entwurfsaufgabe herangehen. Klassisch gesehen standen die Entwurfsaufgaben im Industrie-Design immer isoliert für sich. Inzwischen haben sich diese Überlegungen auch auf breiter Basis durchgesetzt – denken Sie etwa an „Bulthaupt“ oder „Siemens“.

PE: Das nächste Projekt, das 1984 ins Leben gerufene „KdO-Projekt“, hat sehr viel Aufsehen erregt und ist in zahlreichen Ausstellungen präsentiert worden. Wie würden Sie dieses Projekt rückblickend beurteilen?

AB: Dieses Projekt muß man in einem schulischen Zusammenhang sehen. Es war auch einer der Wege, als Designer handlungsfähig zu werden. Im Mittelpunkt stand die Überlegung, daß es sehr viele Dinge in unserer Warenwelt gibt, die auch ohne „Designer“ produziert werden, die eine eigene Geschichte und eine sehr hohe ästhetische Qualität haben. Im englischen Sprachgebrauch gibt es die Bezeichnung „hardware“. Heute hat sich die Bedeutung dieses Begriffs geändert – heute denkt man an den elektronischen Bereich -, aber ursprünglich waren damit „Eisenwaren“ gemeint. Da gibts unheimlich aufregende Handwerkszeuge. Man denke nur an Kellen oder Äxte usw. Im Zentrum stand die Idee, diesen Bereich überhaupt zu entdecken. Am Anfang sind wir also in Eisenwaren- oder Haushaltswarengeschäfte ausgeschwärmt und haben geschaut, was wir dort finden können. Dabei stand die Frage im Vordergrund: „Was möchte ich von den Sachen haben und was kann ich mir davon leisten?“ Es ging also darum, eine Begeisterung für Formen und Gegenstände zu entwickeln. Der nächste Schritt war dann die Frage: „Was kann ich aus den Gegenständen machen?“ Es ist erstaunlich, daß viele Dinge, die formal sehr komplex sind, sehr billig sind. Dann schaut man sich die Dinge mal genauer an und stellt dann fest, wie clever die produziert sind, damit sie so billig sein können. Der andere Aspekt war das Überführen der Dinge in eine neue Funktion. Ein bestimmter Gegenstand inspiriert mich oder erinnert mich an etwas Bestimmtes, und ich muß dann aber Anstrengungen oder Geschicklichkeit aufwenden, um diese Idee umzusetzen und ein Produkt zu entwickeln, das auch funktioniert. Ein weiterer Aspekt war, eine Kollektion von Gegenständen zu machen, die sehr billig und gleichzeitig einen hohen ästhetischen und funktionalen Wert transportieren.

PE: Also mit einfachen Materialien oder Gegenständen durch einen gestalterischen Eingriff ein neues, funktionierendes Produkt zu schaffen?

AB: Dabei hat man auch die eigene Situation reflektiert und sich die Frage gestellt, wie kann ich als junger Gestalter oder als junge Gestalterin aktiv an unserem gesellschaftlichen Leben teilnehmen.

PE: KdO – Kampf der Ohnmacht!

AB: Die Begeisterung und Motivation ist bei diesem Projekt sehr stark geworden und hat dann auch einige der Studierenden zu hoher Aktivität geführt. Darin sehe ich auch eine Qualität dieses Projektes. Dahinter stand natürlich die Intention, zu Objekten zu kommen, die ästhetisch und gesellschaftlich eine Akzeptanz finden und die bestehen können in der produzierten Warenwelt.

PE: Konnten diese Objekte denn tatsächlich bestehen in dieser Warenwelt? Wie beurteilen Sie dies im Nachhinein?

AB: Immerhin sind sie oft publiziert worden und haben viele Freunde gefunden. Es ist doch erstaunlich, daß man mit einem so kleinen Projekt soviel lostreten kann. Anscheinend hatten wir damit doch einen Nerv getroffen. Das war damals eine Zeit, in der die Warenwelt zumindest in Deutschland ästhetisch stagniert hat und festgeschrieben war und wenig Spielraum für anderes geboten hat. Dann kamen plötzlich Leute, die etwas anderes daneben gestellt haben. Der größte Kick war ja, daß das auch funktioniert hat.

PE: In einer Ausstellung in der Hamburger Galerie MÖBEL PERDU wurde das HdK-Projekt unter dem Titel „La Belle et la Bête“ gezeigt und der italienischen Design-Avantgarde gegenübergestellt. Stammte diese Konzeption von Ihnen oder von MÖBEL PERDU?

AB: Das stammte von MÖBEL PERDU und es handelte sich klar um eine Überinterpretation. Es ist immer gefährlich, eine Sache in eine bestimmte Richtung zu mystifizieren oder zu glorifizieren, weil man sehr ideologisch und nicht inhaltlich arbeitet. Aber gerade dieses Projekt waren sehr stark inhaltlich motiviert, und das dann als ein Statement gegen den ganzen Rest der Gesellschaft interpretieren zu wollen, ist nicht stimmig. Es ist als eine partielle Kritik an den Zuständen entwickelt worden – ich muß mich immer kritisch mit dem Vorhandenen auseinander setzen. Das heißt aber nicht unbedingt, daß ich ein anderes Modell dem *gegenüberstelle*, sondern daß ich ein anderes Modell *neben* existente Modelle setze. Es handelte sich also um eine von vielen Möglichkeiten. Dementsprechend waren die Projekte gerade so angelegt, daß es nicht nur eine Lösung, sondern immer viele Lösungen gibt. Es war also nie so gemeint, sich programmatisch gegen die Tradition zu stellen. Zu diesem Mißverständnis haben manchen Ausstellungen ganz besonders beigetragen. Aus meiner Sicht hat dieses Vorgehen die Ernsthaftigkeit dieser Ansätze verwaschen oder ließ sie sogar verschwinden.

PE: Andererseits kann man die deutschen Ansätze vor allem der frühen achtziger Jahre durchaus charakterisieren als eine „rauhe“ Ästhetik oder „Trash-Kultur“. Nicht umsonst wurden ja gerade Industriematerialien verwendet und in einen anderen Kontext gestellt.

AB: Ich glaube aber, daß diese Aspekte auf die beschriebenen Projekte und auch auf meine gesamte eigene Arbeit nicht zutreffen. Ziel war immer, eine andere Ästhetik, einen neuen Ausdruck zu finden, aber das war nie negativ belastet, sondern immer positiv besetzt. Vielleicht haben diese Projekte andere zu dieser „Trash-Kultur“ animiert, denn es wurde eine interessante Methode vorgegeben, relativ schnell zu einem Objekt zu kommen.

PE: Es ging Ihnen also mehr darum, auf einer ernsthaften Ebene neue Methoden für die Profession des Industrie-Designers zu finden?

AB: Ja, das kann aber durchaus lustig sein. Noch bis heute kann man gerade in Deutschland die Unfähigkeit zum Humor bemängeln. Es ist vielleicht bezeichnend, daß es inzwischen einen „Trash-Humor“ im Fernsehen gibt, der unheimliche Erfolge feiert, der aber nur wirklich funktioniert, weil er in einer klaren Abgrenzung zum Alltag steht.

PE: An der HdK haben Sie noch ein weiteres Projekt initiiert, den „Design-Poker“. Hier haben Sie ganz bewußt den Zufall als Entwurfsmethode integriert.

AB: Dieses Projekt reiht sich klar in die anderen ein. Hier wurde eine weitere Methode aufgezeigt, wie man auch zu Ergebnissen kommen kann. Indem ich nämlich durch ein Losverfahren Dinge ausschließe. Oft sitzt man da und zerbricht sich den Kopf darüber, wie man etwas – eine Tasse, einen Schlüsselbund oder was auch immer – machen kann und bleibt dann in den Überlegungen stecken, weil man bestimmte Entscheidungen nicht treffen kann. Diese Entscheidungen wollten wir dem Zufall überlassen. Ich regle mit dem Poker-Spiel sogar, was ich tun muß, wenn mir keine Ideen kommen. Dann ziehe ich eine Karte und muß Eis essen oder ins Schwimmbad gehen. Diese Handlungsanweisungen entlasten sehr stark. Ich gehe einen Weg, den ich normalerweise nie gehen würde oder den ich nur gehen würde, wenn ich die richtige Person getroffen oder ein Buch gelesen oder die richtige Zeitschrift aufgeschlagen habe. Es ging also um eine Sensibilisierung in bezug auf Lösungswege.

Gleichzeitig steht dieses Projekt im Zusammenhang mit Überlegungen zum Phänomen des Zufalls. „Zufall“ kommt nicht einfach nur, sondern er ist nur dann da, wenn ich ihn auch erkennen und wahr-

nehmen kann. Das heißt, ich habe schon eine gewisse Arbeit geleistet, um mich dem „Zufall“ hingeben zu können. Wenn ich also ein bestimmtes Problem im Kopf habe, kann ich „zufällig“ etwas erkennen, was mir weiterhilft. „Zufall“ ist nur dann wirksam, wenn man ihn auch erkennt.

Das „Poker-Projekt“ war eine sehr amüsante Übung, die nicht unbedingt auf ein Ergebnis, sondern die auf den Weg dahin abgezielt hat. Das Ergebnis ist, einen Weg zu beschreiten, der mir normalerweise überhaupt nicht in den Sinn kommt oder mir aus vielen Gründen nicht gangbar erscheint – Erfahrungen machen.

PE: Parallel zu Ihrer Arbeit an der HdK haben Sie zusammen mit anderen Berliner Designern die Design-Agentur BERLINER ZIMMER gegründet mit dem Ziel, in die Serienproduktion zu gelangen.

AB: Das war eine GmbH, die produzieren und verkaufen wollte. Dabei stand die Idee im Vordergrund, ein Forum zu gründen, das uns dem Markt näherbringt. Die meisten Leute, die das BERLINER ZIMMER mitgegründet haben, hatten Kooperationen mit anderen Werkstätten oder selbst in eigenen Werkstätten Kleinserien produziert. Idee war, uns zusammenzutun und eine größere Firma zu gründen, die diese Produkte vermarktet.

PE: Wurden speziell für das BERLINER ZIMMER Produkte entwickelt?

AB: Das fing damit an, daß diejenigen Produkte genommen wurden, die bereits vorhanden waren. Was BELLEFAST betrifft, haben wir geschaut, welche Produkte eine Marktchance haben könnten. Über diesen größeren Zusammenschluß hatten wir auch mehr Möglichkeiten, finanzielle Förderung zu erhalten. Konkret wurden wir zweimal bei der Kölner Möbelmesse unterstützt. Das heißt aber nicht, daß wir selbst keine Mittel in diese Präsentationen eingesteckt haben. BELLEFAST etwa hatte eine ganze Produktreihe dort stehen, die wir ja selbst produziert und finanziert hatten.

Das war ein Versuch, der über eine längere Zeit ganz erfolgreich war. Wir haben einen eigenen Laden aufgemacht und überlegt, ob wir eine Produktion über das BERLINER ZIMMER organisieren können. Das war aber eine völlige Überforderung der Struktur. Im Prinzip war ich nur zwei bis drei Jahre am BERLINER ZIMMER beteiligt.

PE: Hatten Sie damit denn auch den erhofften Erfolg?

AB: Man kann sagen, es hat nicht geklappt, weil das Projekt irgendwann aufgegeben wurde. Aber es hat ganz bestimmt dazu beigetragen, viele der Beteiligten bekannt zu machen. Eine Zeit lang ist auch relativ gut verkauft worden, d.h. wir haben mehr verkauft als vor dem Projekt.

Ein weiterer Ansatz des BERLINER ZIMMERS war das Aquirieren von Aufträgen. Wir haben Ladenbau gemacht oder ich habe eine Werbeagentur eingerichtet. Das BERLINER ZIMMER war in Berlin eine relativ bekannte Adresse. Problem war, daß, wenn man wie BELLEFAST in einem Berliner Hinterhof in Schöneberg gearbeitet hat, das keine „gesellschaftliche“ Adresse, sondern mehr ein „Insider-Treff“ war. Der Showroom des BERLINER ZIMMERS hingegen war in der Nähe des Ku’damms und zog ein entsprechend anderes Klientel an.

PE: Das BERLINER ZIMMER hatte auch Aufträge aus der Industrie. Neben der Firma „Blaupunkt“ wurde die Design-Agentur von der Firma „Burmester“ mit einem Auftrag betraut. In diesem Zusammenhang haben Sie ein Gerät überarbeitet, das Sie „Kalle“ genannt haben. Was war denn Ihre Intention dabei?

AB: Diese „High-End-Verstärker“ sind sehr teuer. Ich fand es schade, eine solch teure „High-End-Komponente“ einfach in einem „Tower“ verschwinden zu lassen, so daß man nur noch die Blende

sieht, auf der fein „Burmester“ eingraviert ist. Dementsprechend wollte ich das Gerät oben auf den „Tower“ stellen. Das war eine sehr persönliche Interpretation, vielleicht weil ich mir solche Geräte nicht kaufe und ich mir gedacht habe, wenn ich mir ein solches Gerät kaufen würde, hätte ich es gerne in einem würdigen Rahmen.

PE: Das Gerät selbst evoziert aber mit seinen Vorder- und Hinterbeinen auch wesenhafte Qualitäten. Sie nannten es „Kalle“.

AB: Das war in dieser Zeit insgesamt Thema im Design. Kritik war ja, daß „Design“ sehr entpersonalisiert und neutral ist. Ich war der Überzeugung, daß die Dinge eine emotionale sehr viel andere Bedeutung haben können, indem ihnen ein Charakter zugeschrieben wird.

Betont werden muß aber, daß es bei diesem Projekt nicht darum ging, *das* richtige Design für dieses Gerät zu finden. Vielmehr stand ein experimenteller Charakter im Vordergrund und die Überlegung, was denn passiert, wenn man diese These wirklich ernst nimmt und anwendet. Überlegung war, wie ich mit relativ wenigen herstellungstechnischen Mitteln dahin kommen kann, daß ich dem Ding eine „Seele“ einhauchen kann, die auch visuell wirkt und nicht nur über den Klang.

PE: Der zweite Auftrag stammte von der Firma „Blaupunkt“. Hier sollte das BERLINER ZIMMER Medienmöbel entwickeln. An diesem Projekt hatten Sie sich auch beteiligt. Gab dieses „Medienmöbel“ für Sie konkret den Anlaß, sich auch auf der documenta mit dem Thema „Wohnzimmer“ zu beschäftigen?

AB: Nein, dieses Thema hatte mich sowieso schon beschäftigt. Ich wollte mich mit Alltagskultur auseinandersetzen und kein formal starkes Statement im Sinne einer eigenen Handschrift abliefern. Ich habe mich mit dem Thema „Wohnzimmer“ als Phänomen der Alltagskultur beschäftigt und aus meiner Analyse heraus bestimmte Elemente definiert, die meiner Meinung nach im Wohnzimmer eine ganz lange Tradition haben. Die waren immer da und sind auch heute noch da. Das einzige, was sich wirklich geändert hat, ist die Präsenz der Medien. Und die habe ich thematisiert mit meinem „Pony-Express“. Er hat eine stark erzählerische Komponente: Die „reitende Nachricht“. Früher übermittelte sie der „Pony-Express“ oder der „Postillion“. Heute kommen die Nachrichten elektronisch ins Wohnzimmer. Diesem Umstand habe ich ein erzählerisches Bild gegeben. Auch der „Medien-Hund“ reitet auf der Sessellehne und integriert noch andere Medien wie Telefon, Radio, einen zweiten Video-Player. Im Prinzip habe ich damals auf eine etwas naive Art mit den damaligen Komponenten das gemacht, was die heutigen Fernseher fast schon können. Heute sind Fernseher ja schon internetfähig, Videospiele können gemacht werden usw.

Das „Wohnzimmer“ war eine kleine Story. Man schaut in das Zimmer hinein und man schaut gleichzeitig in die Geschichte, die ich auf dem Teppich thematisiert habe. Die ganze Sache habe ich schon mit Humor genommen, wie man an der Wurst gesehen hat. Das Wohnzimmer war wie eine ausgemalte und gestaltete Story, eine comicartige Zeichnung eines „Ist-Zustandes“.

PE: Noch eine Frage zum „Medien-Hund“. Spielte hier nicht auch die Vorstellung von einem nachrichten- oder zeitungssportierenden Hundes eine Rolle?

AB: Wenn derartige Assoziationen entstehen, finde ich das gut. Das betrifft ja auch einen Arbeitsansatz, den ich hatte. Ich habe versucht, die Dinge so zu gestalten, daß sie zum Nachdenken anregen. Man schaut sie an und fängt an zu assoziieren, und was dann dabei herauskommt, kann ich ja nicht beeinflussen.

PE: 1988 hatte Borngräber die DESIGNWERKSTATT initiiert und das erste Projekt unter das Thema „Büro als Collage“ gestellt. Sie haben damals ein „Norm-Büro“ erarbeitet.

AB: Eine Grundannahme war die, daß die Medien in den Büros eine immer größere Bedeutung erlangen. Eine Marktbeobachtung hat ergeben, daß man bei den Büromöbeln sehr darum bemüht war, die Schreibtische wie „kleine Maschinen“ mit Kabelkanälen auszubauen. Die technische Ausstattung wie Faxe, Telefone, Computer etc. haben die Gestaltung des Büros sehr dominiert. Meine Überlegung war, ein Leitungssystem zu konzipieren, das unabhängig davon existiert und an das die Büromöbel sozusagen andocken. Die Tische, die aussehen wie Maschinenfestungen, wollte ich von den technischen Geräten befreien. Demgegenüber habe ich den Menschen ins Büro gestellt, der dort als Person seine eigene Geschichte entfaltet. Da kommt dann das Bild der Schwiegermutter oder der Blumentopf dazu. Diese Aspekte wirken in den üblichen Büroszenarien störend und werden oft verboten oder führen zu Konflikten. Ich wollte das Mobiliar möglichst reduzieren, um diesen anderen Aspekten mehr Raum geben zu können. Mit der „Garage“ habe ich eine Art Container entwickelt, in dem Computer oder Schreibmaschinen – damals gab’s noch Schreibmaschinen – untergebracht werden konnten. Damit hatte man einen persönlichen Platz, der befreit war von diesen technischen Geräten, und der Container stand daneben. Sobald ich diese brauche, schiebe ich das Rolladentor auf und arbeite daran. Dadurch kann ich den Benutzer auch visuell von der Präsenz der Technik entlasten.

Formal war dieses Projekt für mich zu dieser Zeit sehr radikal. Damals setzte ich das „Null-acht-fünf-zehn-Quadratrohr“ ein, das ja seit den fünfziger Jahren fast schon zu Tode geritten worden ist. Bis heute dominiert ja dieses Material die Schulmöbel oder Tagungsraummöbel. Für mich war dieser Anlaß wichtig, um eine exponierte Position beziehen zu können. Ich benutzte ihn dazu, ein starkes Statement abzuliefern. Ich habe etwas gemacht, was ich ansonsten in meinem Alltagsgeschäft nicht tun kann. In der Rezeption war die Beurteilung meines Beitrags sehr interessant. Ich habe in Deutschland sehr viel Kritik erfahren. In Italien war die Reaktion ganz anders. Es gab damals einen Artikel in der „Casa Vogue“, in dem meine Möbel mit „nuovi proporzioni“ umschrieben wurden. Hier fand also eine ganz andere Rezeption statt. Meine Intentionen wurden besser verstanden, denn es ging mir darum, formal eine andere Linie zu finden, die sich stark unterscheidet von dem, was auf dem Markt angeboten wird. Von heute aus gesehen ist festzustellen, daß diese formale Haltung seit etwa zwei bis drei Jahren sehr modern geworden ist.

PE: Diese formale Haltung kann man umschreiben als eine Abstraktion des Möbels, als eine sehr einfache Addition. Hatte denn nicht auch der Gedanke mitgespielt, daß es erklärtes Ziel der Designwerkstatt war, in die Serienproduktion zu gehen? War das vielleicht auch ein Aspekt, die Möbel so schlicht und wenig aufwendig zu entwerfen?

AB: Diese Aspekte haben sicherlich eine Rolle gespielt. Aber eigentlich waren diese Überlegungen etwas naiv, denn eigentlich war kein Markt für derartig radikale Entwürfe vorhanden. In diesem Punkt unterscheidet sich Deutschland von anderen Ländern. In Italien beispielsweise gibt es die Tradition des „Ricerca“. Hier wird ein „Experiment“ präsentiert, das unabhängig vom Markt erarbeitet wird. In Deutschland haben wir oft nicht auseinander halten können, mit welcher Intention man etwas tut, vielleicht weil uns der Markt sowieso immer verschlossen war. In erster Linie haben wir „Ricerca“ betrieben und nie einen direkten „Link“ zur Industrie gefunden. Dadurch wurde auch keine eigene Kultur in der Auseinandersetzung mit dem Markt geschaffen. Aber interessant ist, daß z.B. in dem „Küchen-Projekt“ an der HdK bereits Ideen antizipiert worden waren, die heute aktuell sind.

PE: Vielleicht ist es ja in diesem Zusammenhang charakteristisch, daß die zweite Designwerkstatt gerade von der italienischen Firma „Abet“ unterstützt wurde.

AB: Dieses Projekt habe ich zum Anlaß genommen, um mich mit dem Thema der Oberfläche auseinanderzusetzen. „Abet“ ist eine Firma, die Oberflächen produziert. Ich habe meine Arbeiten „Stationen der Abstraktion“ genannt und sehr abstrakte Körper entworfen. Hier habe ich „Kisten auf Beinen“ entwickelt und die Oberflächen dieser „Kisten“ in verschiedenen Stadien diskutiert: Vom fotografischen Abbild bis hin zum abstrahierten Abbild. Die „Flugtiere“ waren ein Spiel mit der Wahrnehmung. Aus dem Alltag kennt man das Phänomen. Man schaut auf die Fläche und sieht ein graues Flimmern, und wenn man dann genauer hinschaut, entdeckt man die kleinen Tiere, die sich innerhalb des Rapports voneinander unterscheiden, mit denen die Fantasie angeregt wird.

PE: Zum Schluß noch eine grundsätzliche Frage: 1987 haben Sie für eine experimentelle Designhaltung plädiert. Welche Intentionen hatten Sie dabei?

AB: Hier war die Absicht dabei, aus der Routine auszubrechen und stärker unser Tun zu reflektieren. Es geht ja nicht darum, als Designer immer eine andere oder bessere Welt zu entwerfen, sondern sich intensiv und aktiv mit unserer gesellschaftlichen Rolle auseinanderzusetzen. Dies beinhaltet immer Risiken, über die muß ich mir bewußt sein. D.h. ich muß mich positionieren können.

12.1.6. Claudia Schneider-Esleben (LUX NEONLICHT und MÖBEL PERDU), Gespräch am 16.03.1999

** 1949; 1978 Architekturdiplom HfBK Hamburg; 1979 Eröffnung „LUX NEONLICHT – Atelier und Galerie für Architektur + Ambiente“, Hamburg; 1982 Ausstellungskonzeption und -organisation „Möbel perdu – Schöneres Wohnen“, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg; 1983 Gründung „Möbel perdu – Atelier, Werkstatt + Galerie für Architektur, Design + Kunst“; 25 Ausstellungen in der Galerie und zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen der Designer-Gruppe Möbel perdu; 1983-86 Idee, Konzeption und Organisation der Ausstellung „Gefühls Collagen – Wohnen von Sinnen“, Kunstmuseum Düsseldorf; 1986 Gründung des „Möbel perdu Verein e.V.“; 1990 Mitbegründerin des Hamburger AAK („Arbeitskreis Angewandte Kunst e.V.“); 1992 Mitbegründerin des „Designerinnenforums e.V.“ und der Hamburger Regionalgruppe „Salto Formale“; 1993-97; Konzept u. Organisation der 1.- 5. „Hamburger DesignKreuzzüge“*

PE: Ende 1979 haben Sie zusammen mit Michel Feith, Architekt und Designer, „LUX NEONLICHT – Atelier und Galerie für Architektur + Ambiente“ gegründet. Welche Intentionen standen damals dahinter?

CSE: Mit der LUX NEONGALERIE haben wir uns damals selbständig gemacht. Wir wollten uns befreien von den Architekturbüros, in denen wir gearbeitet hatten. Das waren zwar namhafte Büros, aber dort konnten wir nicht das umsetzen, was wir machen wollten. Die Praxis in der Architektur war damals sehr ernüchternd. Es bestand hohe Arbeitslosigkeit und Ende der siebziger Jahre lag Architektur in einer tiefen Rezession. Es gab fast nur Entwürfe für Verwaltungsbauten, und meist waren Kahlschlagsanierungen angesagt. Von kreativer Entwurfstätigkeit war also keine Spur.

PE: Wie kamen Sie damals auf die Idee, Neon-Objekte herzustellen?

CSE: Wir hatten zunächst ein etwa 30 qm großes Ladengeschäft mit Kohleofen gemietet, dann erst kam die Idee, Neon-Objekte herzustellen. Wir waren mit dem Designer Winfried Saty befreundet, der uns mit einem selbständigen Neon-Glasbläser bekanntmachte. Der wiederum hat bestens mit uns zusammengearbeitet und war sehr kulant, was die Rechnungsstellung betraf, d.h. er gab uns damit Startkredit. Wir konnten sehr gut zeichnen, insbesondere Michel Feith, denn bei den Entwürfen für Neon-Objekte muß man ja grafisch begabt sein, da es um das Zeichnen von Konturen geht. Denn Neon ist kein punktförmiges, sondern ein linienförmiges Licht. Wir haben also letztendlich von unserer Grafik gelebt. Der Witz dabei war aber, daß wir das Neon kombiniert haben mit seltenen Materialien als technischem Bauträger. Wir haben Celluloid auf Holz geklebt, obwohl dieses Material hochexplosiv ist. Neon hat ja mit Hochspannung (ab 1000 Volt) zu tun und ist sehr gefährlich. Von dieser Materialkombination haben wir dann aber bald abgesehen, nachdem wir die VDI-Richtlinien recherchiert hatten. Damals wurden die Neon-Objekte allgemein in Palmen- oder Papageienmotiven angefertigt. Von diesen üblichen Klischés wollten wir jedoch weg. So haben wir Neon mit Marmor kombiniert oder mit Glas, Lackfolie und Beton. Auch wollten wir uns von den gängigen Formen und Themen verabschieden, und so haben wir begonnen, unsere eigene, sehr geometrische Formensprache in diesem Material zu entwickeln. Dabei haben wir das „Neon“ immer in engem Zusammenhang mit „Architektur“ verstanden, wir wollten mit „Licht“ Räume gestalten. Daneben haben wir aber auch Auftragsarbeiten für Neon-Schriften und Neon-Beleuchtung ausgeführt. Unsere ersten Aufträge kamen vom „Kiez“ für Peep-Shows und Sex-Shops usw. Unser Ladenraum lag hinter dem (Hotel) „Atlantik“, war also sehr zentral. Schon bei der Renovierung kamen die ersten Kunden, und so mußten wir also keine „Türklinken putzen“. Auch die Neonobjekte im Schaufenster haben die Leute

wie „Motten das Licht“ angezogen. Zudem haben wir kleine Events mit synthetisch-maschinellem „Neon-Musik“ von „Bauhaus“, Kraftwerk“, „Depeche Mode“, „Human League“, „Heaven 17“, „Roxy Music“ und „David Bowie“ u.a. veranstaltet und prominente Leute eingeladen.

PE: Gerade diese „kalten“ Materialien wie „Neon“ haben in dieser Zeit also eine große Rolle gespielt?

CSE: Ja, aber wir haben diese Kühle nicht nur gesteigert, sondern auch gebrochen. Es waren immer die Brüche, die uns interessiert haben. So haben wir beispielsweise „Neon“ auch mit „Federn“ oder anderen fetischistischen Materialien wie Gummi, Plüsch oder Fell kombiniert. Wir haben immer mit den Brüchen gespielt und gerne Materialien miteinander gemixt, die selten waren. Wir haben uns dabei sehr am Material hochgezogen und Materialien benutzt, die kaum noch auf dem Markt waren, wie z.B. das Celluloid und Neon. Das Celluloid hat mein Bruder Florian in einer Fabrik bei Düsseldorf, die Pleite gemacht hatte, entdeckt. Wir haben dort ganze Restposten aufgekauft. Michel Feith fing dann an, daraus Möbel zu bauen, d.h. Möbel mit diesem Material zu bekleben. Ich habe daraus zunächst Schmuck angefertigt und später den „Paravent“. Dabei ging es mir darum, das Material nicht aufzukleben, sondern zu spannen, um die Transparenz des Celluloids zu nutzen. Die beim Paravent verwendeten „Platten“ sind übrigens in der Originalgröße verarbeitet (120 x 90 cm). Bereits im August 1982 wurden wir vom Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe eingeladen, unsere Objekte in einer eigenen Ausstellung dort zu präsentieren. Aufgrund internationaler Veröffentlichungen unserer Arbeiten in der Neogalerie wurden wir zeitgleich im August 1982 von jungen, italienischen Architekten und Designern, Bepi Maggiori und Marco Zanuso Jr., zu einer Ausstellung nach Mailand eingeladen, die „Camera-Design“ hieß. Das war eine junge Generation von Architekten, die sich interessanterweise auch gegen ihre „Altväter“, wie damals Sottsass und Mendini, profilieren mußten. Das irre war, daß wir dann in Milano im September 1982 ALCHIMIA während der Möbelmesse kennengelernt haben. Eine Veröffentlichung der Pariser Zeitschrift *Actuel* hatte mich auf diese Gruppe aufmerksam gemacht. Hier sah ich, daß sie auch mit Neon und Celluloid arbeiteten und daß auch sie alle Architekten waren, sich von der Architektur befreien und – ebenso wie wir – Möbel gebaut haben. Das war eine Koinzidenz, die mich total erschlagen hat vor Glück. Es war ein ungeheures „Aha-Erlebnis“ für mich, denn bis dahin hatten wir in Hamburg alleine so vor uns hinvegetiert. Nachdem wir dann im September '82 in Mailand waren, haben wir direkt danach an der Ausstellung „Rastlos – Design for Sale“ in der Nähe von Wien in einer ehemaligen Raststätte teilgenommen. Hier haben wir festgestellt: Möbel bauen ist ein Trend, das ist eine richtige internationale „Bewegung“, das sind ja nicht nur wir! Das war eine große, sehr persönliche Bestätigung, und wir wollten das auch in Hamburg präsentieren. Um diese Koinzidenz zu zeigen, konnten wir uns dann im Oktober 1982 mit der Ausstellung „Möbel perdu – Schöneres Wohnen“ im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe revanchieren und die interessantesten Designer, die wir in Mailand und Wien kennengelernt hatten, nach Hamburg einladen, um ihre Objekte dort auszustellen. Diese Ausstellung wurde ein „Urknall“ und das Medienspektakel schlechthin. Die Presseberichte – *Zeitmagazintitel*, *Spiegel*, *Stern* etc. – haben unsere Erwartungen völlig übertroffen. Bei der Ausstellungseröffnung war auch Dieter Rams anwesend und fragte, wo denn die „Klassiker“ wären. Ich habe ihm daraufhin geantwortet: „Die stehen im Laden!“ [lacht]. Also, das Museum kam zu dieser Ausstellung „wie die Jungfrau zum Kind“, und auch wir wußten zunächst nicht, was wir da initiiert hatten. Das hat einen so großen „Wellenschlag“ gegeben, daß wir merkten, jetzt müssen wir ganz schnell neue Räume besorgen, um dieses Thema kontinuierlich weiterzuführen, auch um zu zeigen, daß es sich nicht nur um eine kurzfristige, modische Strömung handelt, sondern daß diese Idee auch wirklich lebt. Interessanterweise bekamen wir dann

vom damaligen Art-Director des *Zeit-Magazins* – Manfred Manke – in der Fettstraße Räume angeboten.

PE: Hier haben Sie dann MÖBEL PERDU als „Werkstatt, Atelier und Galerie für Architektur, Design und Kunst“ eröffnet.

CSE: Ja, zu diesem Zeitpunkt kam dann Rouli Lecatsa dazu. Sie war Architektin und hatte als Griechin bereits in Griechenland gebaut. Damals hatten wir gehofft, durch Rouli mehr in den Architekturbereich hineinzukommen. Also, der Architekturgedanke stand immer im Hintergrund und war immer unser großes Ziel. Nur das, was wir uns damals unter „Architektur“ vorgestellt haben, das konnte so nicht verwirklicht werden. Unsere Ideen konnten wir eher im Designbereich umsetzen, denn es war einfacher, ein Möbel zu entwerfen und dreidimensional zu produzieren, als Architektur zu bauen, denn dafür braucht man einen Bauherrn, ein Grundstück und viel Geld. Vor diesem Hintergrund haben wir uns dann gesagt, daß diese Möbel auch „Architektur“ (im kleinen) sind, denn letztendlich ist es ja immer derselbe Designvorgang.

PE: Bei MÖBEL PERDU stand weiterhin die Idee im Hintergrund, daß sich die einzelnen Disziplinen durchdringen und ergänzen. Gleichzeitig sollten sich aber auch Herstellung in Atelier oder Werkstatt und Präsentation in der Galerie verbinden. Auch diese Bereiche wurden ganz bewußt zusammengefaßt?

CSE: Ja, es gibt zweierlei Ursprünge für dieses übergreifende Konzept. Auf der einen Seite hatten wir dies bei LUX NEONLICHT sehr intuitiv verwirklicht. Hier hatten wir schon eine „Gesamtwelt“ geschaffen, die „LUX-Neonwelt“. Auf der anderen Seite kam die Bestätigung aus Mailand. ALCHIMIA hat auch sehr ganzheitlich gearbeitet und wunderbare, grafische Kataloge gemacht. Als wir damals in Mailand waren, erlebten wir die Vernissage von ALCHIMIA. Das war eine unglaubliche Inszenierung mit Musik, Performance und viel Alkohol, ein riesiges Fest bis weit auf die Straße, – und eigentlich ging es ja um die Präsentation von Möbeln, aber dieser Aspekt war nachrangig. Es ging um alles, um Kunst, um die Leute, es war eine riesige Party. Da haben wir eigentlich gelernt, wie man Design präsentiert. Das kam aber auch uns und der Art, wie wir vorher bei LUX NEONLICHT unsere Objekte inszeniert hatten, sehr entgegen. D.h. wir haben durch diese Erfahrung unsere eigene Tradition mutiger weiterentwickelt.

PE: Bei der ersten Ausstellung in Ihrer MÖBEL-PERDU-Galerie zum Thema „English Memphis. Low Tech – Fast Furniture“ haben Sie dann sehr viele Designer aus der großen Museumsausstellung präsentiert?

CSE: Ja natürlich, das waren ja unsere Kontakte. Die Galerieräume hatten wir dann im November 1982 angemietet und parallel zur Museumsausstellung die Räume renoviert. Als die Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe zu Ende war, haben wir im Januar `83 die erste Party in der Galerie veranstaltet, zu der über 100 Leute gekommen sind, u.a. auch Andreas Brandolini und Jasper Morrison. Dann haben wir die Designer gefragt, ob sie uns ihre Objekte zur Ausstellung in der Galerie überlassen wollten und haben ein Pamphlet entworfen. Hier haben wir unser Vorhaben beschrieben: Wir wollten ein Forum und eine Begegnungsstätte initiieren, kombiniert mit einer eigenen Atelier/Werkstatt/Galerie. Wir wollten unsere Netzwerke, die mit Italien, England oder Österreich entstanden waren, weiter ausbauen und nun auch in Deutschland präsentieren.

PE: Wie ist denn der Titel dieser ersten Galerieausstellung zu verstehen?

CSE: Die Ausstellung unter diesem Titel war dann im April (1983). Den Begriff „English Memphis“ haben wir selbst kreiert. Der Ausstellungstitel ist als Parodierung von MEMPHIS zu verstehen, denn MEMPHIS war ja die kommerziellere und sehr glatte Variante von ALCHIMIA, und eine derartige Ausrichtung hatten wir damals abgelehnt. „English Memphis“ meinte also eine Art „Memphis-Ver-schnitt“, aber auf englische Art. Die Engländer haben ja sehr viel Humor, den wir immer gemocht haben. „Low Tech – fast Furniture“ meint einfach eine Entwurfsmethode. „Low Tech“ meint, mit wenig Technik auf die Schnelle etwas zusammenzuzaubern, denn auf diese Weise sind die Objekte auch entstanden. Mit dieser Ausstellung wollten wir die englische Bewegung in Deutschland vorstellen, und so waren hier beispielsweise Ron Arad und Jasper Morrison vertreten.

PE: Im Oktober 1983 folgte dann die Ausstellung „Moderne Antiquitäten – Potpourri der Launen“. Handelte es sich dabei um ein ironisches Statement zu dem inzwischen doch schon etwas ange-kurbelten Design-Markt?

CSE: Mit Antiquitäten hatten wir natürlich nie. Wir interessierten uns immer mehr für die innovativen Geschichten. Da wir inzwischen gemerkt hatten, daß da etwas „im Busch“ ist, etwas „in der Luft“ liegt, das sehr authentisch ist, haben wir damals „Prophet gespielt“ und behauptet, daß diese Design-Ent-wicklung Bestand haben wird. Manchmal hat man ja das Gefühl, daß einige Dinge „Klassiker“ werden. Wir konnten derartige Trends eigentlich immer früh erkennen und auch formulieren, welche Designer langfristig bestehen können. Auf diese Intuition haben wir uns immer verlassen können, entwickelten daraus Thesen und Behauptungen und haben diese durch unsere Ausstellungen getestet und be-wiesen. Die Reaktionen des Publikums und der Presse beobachteten wir sehr genau, und diese Er-fahrungen haben uns dann auch sicherer gemacht, so daß wir in unseren Formulierungen immer kesser wurden.

PE: Etwas später folgte dann die Ausstellung „Aktive Möbel – Brot und Spiele“. Sollte hier eine „Aktivität“ der Möbel präsentiert werden?

CSE: Ja, wir stellten fest, daß viele Möbel eine eigene Persönlichkeit besitzen. Subjekt- und Objekt-rolen hatten sich verändert. Der Charakter dieser Objekte war sehr stark und „aktiv“. Teilweise bewegten sich die Möbel, die wir in dieser Ausstellung gezeigt haben, teils mechanisch und teils digital und traten so in eine Interaktion mit dem Besucher. Die Wahl der Ausstellungstitel folgte immer einem bestimmten Thema. Wir erdachten immer „Doppeltitel“. Auf der einen Seite charakterisierte der Haupttitel als Sammelbegriff programmatisch das Thema der Ausstellung. Wir hatten ja immer sehr viele Designer aus verschiedenen Ländern – meist circa 20 Designer mit etwa 60 Objekten – die zu einem bestimmten „Statement zur Zeit“, das wir für die Ausstellungen ausgerufen haben, versammelt wurden. Auf der anderen Seite haben Beititel wie „Potpourri der Launen“ oder „Brot und Spiele“ eigentlich immer das unterhaltende Rahmenprogramm der Ausstellung beschrieben. Wir haben ja immer eine „Gesamtinszenierung“ veranstaltet: Da waren Bilder dabei, Schmuck, es wurden Videos oder Filme, Performances oder Konzerte veranstaltet. Für diese Events, zu denen oft über 300 Leute kamen, haben wir dann auch Eintritt verlangt. Das wurde oft kritisiert, aber teilweise haben wir ja Leute extra einfliegen lassen aus Berlin. Zum Beispiel ist DJ „Westbam“ 1985 bereits bei uns aufgetreten. Er ist jetzt einer der berühmtesten Djs und Mitinitiator der „Love-Parade“. Man muß sich vorstellen, das war Mitte der achtziger Jahre, da kannte den noch kein Mensch! Oder „Pyrolator“, Mitinitiator von „Der Plan“ aus Düsseldorf, hat bei uns gespielt, oder „Frigo France“ mit Mike Hentz aus Lyon. Zur Ausstellung „Kreative Heimroboter – Haustiere von morgen“ hatten wir einen Tänzer verpflichtet, der ein „Roboter-Ballett“ zu Steel-Drum-Musik vorgeführt hat. Also, wir hatten uns stets

viel einfallen lassen. Das war immer ein kleines „Gesamtkunstwerk“, das wir da inszeniert haben. Auch um die Parallelitäten in den anderen Alltagsbereichen aufzuzeigen, denn alles beeinflusst sich ja gegenseitig, d.h. „Design“ haben wir nie isoliert gesehen. Wir waren ja auch keine „klassischen“ Designer. Wir kamen aus der Architektur und haben alles mit etwas weiterem Horizont betrachtet und mit mehr Abstand gesehen.

PE: In der zeitgenössischen Rezeption ist dieser gesamtkunstwerkliche Aspekt oftmals mit einem kunsthandwerklichen, dezidiert anti-technischen oder anti-industrieller Anspruch verknüpft worden. Wie stehen Sie dazu?

CSE: Nein, wir sind der Industrie – z.B. IKEA – wie auch anderen Produzenten auf den Messen hinterhergerannt, aber die wollten uns damals nicht. In der ersten Hälfte der achtziger Jahre hatten wir auch selbst einen Stand auf der Kölner Möbelmesse, gemeinsam mit Tobias Grau – und waren mehrere Male nahe dran, Verträge mit der Industrie abzuschließen. „Melodrom“ hieß damals die Firma, die in mehreren Städten Ladenfilialen hatte und Interesse bekundete, die ist dann aber wegen Copyrightverletzungen pleite gegangen. Es ist also nicht so gewesen, daß wir die Industrie negiert haben. Das haben wir dann erst später getan. Dann postulierten wir, gut wir brauchen Euch auch nicht, denn wir haben unseren eigenen Markt, den „Markt der Dritten Art“! Also diese Haltung, daß wir dieses Verhältnis umgedreht haben, kam erst sehr viel später. Irgendwann hatten wir es auch nicht mehr nötig, der Industrie hinterherzurennen, weil wir andere Produktionsmöglichkeiten hatten. Wir haben Anfertigungen gemacht oder über Zeitschriften [i.e. *Brigitte* und *Schöner Wohnen Light*] einen Direktvertrieb aufgebaut.

PE: 1985 haben Sie die Ausstellung initiiert „La Belle et la Bête – postbanal doch funktional“. Hier haben Sie Exponate der italienischen und der deutschen Design-Avantgarde – insbesondere des Berliner „KdO-Projektes“ – gegenübergestellt. War diese Konfrontation bewußt inszeniert?

CSE: Ja, es war ein Hieb gegen MEMPHIS, das uns im Gegensatz zu ALCHIMIA zu kommerziell und zu glatt war. Wir haben auch Matteo Thuns Porzellan gezeigt und dem deutschen Design gegenübergestellt. Also Italien gegen Deutschland. Man muß dazu auch bedenken, daß wir damals mit der Ausstellung „Möbel perdu – Schöneres Wohnen“ im Museum für Kunst und Gewerbe und auch mit MÖBEL PERDU angetreten sind, um zu zeigen, daß gutes Design nicht nur aus Italien kommt. Ich war sehr „neonational“ eingestellt und das bin ich auch heute noch. Bitte nicht zu verwechseln mit den „Skins“! Es ging um eine eigene Identitätssuche. Ich persönlich halte sehr viel von Regionalismus und Tradition, bin aber gleichzeitig sehr kosmopolitisch eingestellt und reise viel. Man kann nur etwas eigenes schöpfen, wenn man eine eigene Identität hat. Die meisten haben sich damals ja geschämt, Deutsche zu sein, und wir wollten speziell deutsche Eigenheiten herausarbeiten.

PE: Wie würden Sie denn im Nachhinein die verschiedenen gestalterischen Konzepte, die Sie in der Ausstellung „La Belle et la Bête“ vorgestellt haben, beschreiben?

CSE: Ich fand es wichtig zu zeigen, daß die deutschen Exponate innovativer waren. Ich fand das Konzept von Prof. Roericht an der Berliner HdK ganz hervorragend. Es ging ja darum, Möbel zu bauen im VK unter 100 Mark – es hieß „ab in die Baumärkte und rauf auf die Schrottplätze“. Mit wenig Aufwand viel erreichen – „Low Tech – fast Furniture“. Mit wenig Mitteln viel erreichen und nicht aus Viel wenig machen – das ist für mich einfach intelligentes Design. Das kam aus Berlin das waren Studenten, das war damals eine Aufbruchsituation. Das war ja auch das erste Mal, daß an einer Hochschule so etwas gemacht worden ist und in Deutschland eine Entwicklung forciert hat.

PE: „Barockoko – der Hang zum Gesamtkunstgewerbe“ hieß dann eine Ausstellung, die MÖBEL PERDU 1985 gezeigt hat. Hier haben Sie zum „Wildern“ in der Stilgeschichte aufgerufen.

CSE: Also aufgerufen ist etwas übertrieben. Ich habe damals das Prinzip der Collage und das Prinzip der Brüche, das wir selber ja auch sehr stark betont haben, im Barock und im damaligen Zeitgeist wiederentdeckt. Wir haben damals natürlich immer die Zeit, in der wir leben, widergespiegelt. Wir waren immer sehr film- und musikinteressiert und lebten in einer Clique von Malern, Filmemachern und Musikern und führten viele Diskussionen. Dabei beobachtete ich, daß die alle in den diversesten Kulturen und Epochen wilderten.

PE: Wie kamen Sie dabei denn auf die Themen „Barock“ und „Rokoko“?

CSE: Mir ist damals bei der Recherche für die Düsseldorfer Ausstellung „Wohnen von Sinnen“ aufgefallen, daß die Mode plötzlich sehr stark mit Gold, Samt und Rüschen gespielt hat. Auch in Filmen wie „Mozart“ oder in der Musik von „Prince“ kamen barocke Themen auf. Dieses Thema fiel mir dann auch bei verschiedenen Designern, die eigentlich aus ganz verschiedenen Ecken kamen, auf, und ich dachte, das muß ich verbinden. Das war einfach ein „Zeitgeist“, den ich damals aufgespürt und den ich zusammengetragen habe. Nachher bin ich auf diesen „Trend“ festgenagelt worden, was mir gar nicht lieb war. Es hieß dann oft, der MÖBEL-PERDU-Stil ist „barock“ – das waren wir nie und das wollten wir auch nicht sein. Wir hatten überhaupt keinen „Stil“ im eigentlichen Sinn. Wenn man MÖBEL PERDU überhaupt stilistisch beschreiben will, dann muß man darauf hinweisen, daß wir sehr viel mit Fertigteilen gearbeitet haben, mit Halbzeugen aus der Industrie und daß wir immer sehr dreidimensional und in einer raumgreifenden Dimension dachten, weil wir Architekten waren. Wir haben sehr gerne mit „Brüchen“ gearbeitet und mit „Materialien“ als Ausgangspunkt und mit dem „Prinzip der Collage“. Wir haben viel aus industrialisierten Fertigteilen gemacht, die durch professionelle Handwerker bearbeitet und von uns dann zusammenmontiert wurden, so daß das Material manchmal einen technoiden, barocken Industriecharakter hatte. Die japanische Reporterin Hanae Komachi hat MÖBEL PERDU in der japanischen Kultzeitschrift *WIND* einmal umschrieben als „industriellen Barock“.

PE: Das Thema „Barock“ haben Sie ja auch im „Gefühlscollagen-Katalog“ weitergeführt.

CSE: Ja, bei der Vorbereitung zu dieser Ausstellung ist mir noch ein weiterer kunsthandwerklicher Aspekt aufgefallen: Viele arbeitslose Designer oder Architekten haben traditionelle Techniken wie Wickeln, Wischen, Stempeln, Marmorieren und Maserieren wiederentdeckt und als neue Berufsgrundlage angewandt. In der Galerie haben wir dann auch Techniken wie „Trompe-l’oeil“ oder „Stucco Lustrato“ anbringen lassen und die Designer an unsere Kunden weitervermittelt. Interessant fand ich, daß dies alles Mitte der achtziger Jahre schlagartig wieder aktuell wurde. Damals sah ich auch, daß die Art und Weise, wie wir arbeiten, ziemlich „anachronistisch“ war. Wir befanden uns ja auch „zwischen allen Stühlen“: Wir waren weder „richtige“, konventionelle Architekten, noch waren wir „richtige“ Produkt-Designer, und es gab noch keinen „richtigen“ Markt. Wir hatten uns nur einfach zusammengeschlossen in unseren kleinen Netzwerken, uns viel selbst gefeiert, und ansonsten konnten wir trotz großer Publizität kaum davon leben.

PE: Wie beurteilen Sie aus heutiger Sicht die Haltung von MÖBEL PERDU? Kann das „Neue Deutsche Design“ der achtziger Jahre insgesamt Ihrer Meinung nach als eine antithetische Abgrenzung gegenüber der Vergangenheit verstanden werden?

CSE: Ich muß ehrlich gestehen, daß wir nie historisch vorgegangen sind nach dem Motto „Was gab’s bisher, und was könnten wir jetzt daraus machen?“ Wir haben immer „für“ etwas gearbeitet, nicht „dagegen“, und wir haben immer unsere eigenen Ideen realisiert. Als ich persönlich anfing, Design zu entwerfen, hatte ich eine allgemeine Unbill dem Design der siebziger Jahre gegenüber: Es stand für mich schlichtweg für „Braun-Design“. Nicht zuletzt habe ich damals wohlweislich nicht Industrie- oder Produkt-Design studiert, sondern Architektur. „Siebziger-Jahre-Design“ – so wie man es im Alltag oder in meinem Elternhaus erlebt hatte – war für mich „No-Design“. Dabei gab es wunderbaren Sperrmüll auf der Straße. Die asymmetrischen fünfziger Jahre fand ich witzig. Ich mochte auch die Sprache der dreißiger Jahre und „Art Déco“ – das war schräge und spannend. Das wars. Mit dieser emotionalen und verspielten Einstellung habe ich mit Design angefangen. Bei der Recherche zur „Gefühlscollagen-Ausstellung“ hatten wir uns auch mit „Dada“, dem „Bauhaus“ und „Funktionalismus“ und der Ulmer Hochschule beschäftigt. Das war zwar historisch wichtig und wir respektierten das, aber das lebte nicht mehr – weder für uns noch für andere. Das hatte sich totgelaufen. Das waren „Seriengeschichten“, „gerastert“, „genormt“ und „gelangweilt“. Wir hatten ganz andere Emotionen, und so haben wir uns eine „neue Art Expressionismus“ geleistet. Es war auch ein „Neo-Exhibitionismus“, es gab auch viel Fetischismus. Es war alles sehr gemixt und interdisziplinär: Wir waren befreundet mit den jungen „Wilden“, Malern wie Albert Oehlen, Martin Kippenberger und Werner Büttner. Wir waren mitten drin in der Pop- und „New-Wave-Bewegung“ mit Gruppen wie „Kraftwerk“, „Tödliche Doris“, „Ideal“, „Der Plan“, „Abwärts“, „Einstürzende Neubauten“, „Die Zimmermänner“ und Holger Hiller. Es war alles sehr farbig, emotional, humorvoll und eigenwillig. Alle begannen, ihre eigenen Identitäten zu finden. Wir haben das alles aus einem Lustgefühl heraus entwickelt. Das war nicht „anti“, wir haben einfach Spaß daran gehabt. Da wurde etwas Neues geboren. Als das alles dann mit „anti“ betitelt wurde, haben wir nur gelacht. Wir waren nicht „anti“, wir waren sehr positiv eingestellt gegenüber dem, was wir machten und vor allem bewirkten. Und wir und unser Publikum fanden das alles sehr viel interessanter und lustvoller als das, was vorher da war.

12.1.7. Herbert Jakob Weinand (GALERIE WEINAND), Gespräch am 20.03.1999

* 1953 Wittlich (Eifel); 1967-70 Möbelschreinerlehre, Werkkunstschule Trier; 1974-75 Studium der Innenarchitektur FH Mainz; 1975-1978 Studium der Möbel- und Produktgestaltung FH Düsseldorf und Istituto Superiore per le Industrie Artistiche Florenz; seit 1980 Innenarchitektur, Messebau und Filmausstattungen (u.a. Filmausstattung „Die flambierte Frau“ von Robert van Ackeren); 1985 Eröffnung GALERIE WEINAND; Gründungsmitglied des BERLINER ZIMMERS; „Markierungen. Möbel und Kunststücke aus Berlin 1983-1990“ (Katalog); erste Zusammenarbeit mit „Abet laminati“ und „Alessi“; 1991 Glas-Kollektion für „Memphis-Extra“, Mailand; 1992 Möbelkollektionen „Wooden roses“ für „Memphis-Extra“, Mailand; 1994-95 Hotel „Bleibtreu“, Berlin; seit 1995 Möbel-Design-Professur Detmold/Lippe

PE: 1985 haben Sie in Berlin Ihre eigene Galerie eröffnet. Die erste Ausstellung zeigte „brandneue Arbeiten Malerei/Design“. Hier ließen Sie Stühle von Berliner Künstlern überarbeiten. Haben Sie dafür bewußt „Stuhl-Klassiker“ ausgewählt?

HJW: Genau. Es waren aber drei oder vier Leute dabei, die das Thema ganz anders benutzt haben. Thomas Lange beispielsweise wollte einen Stuhl nicht haben und hat seinen eigenen Stuhl überarbeitet. Aber letztendlich habe ich mit dieser ersten Ausstellung doch viele unter einem Dach vereinigen können. Damals gab es ja nicht viele Galerien, die in dieser Richtung gearbeitet haben. Man hat halt immer da gearbeitet, wo gerade das Interessanteste war. Ich konnte mit meiner Idee so begeistern, daß alle mitgemacht haben.

PE: Borngräber hat davon berichtet, daß die Stuhl-Objekte auch „besessen“ werden konnten. War dieses „Benutzenkönnen“ ein Teil der Konzeption?

HJW: Überhaupt nicht. Es war so, daß die Künstler ihre eigenen Vorstellungen umgesetzt haben – Gabi Gabriel, die Tochter von Fred Thieler, hat beispielsweise den Stuhl herumgedreht und auf die Sitzschale geschrieben „Dieser Stuhl ist verhext“ [auf dem Original: THIS PLACE IS HAUNTED]. Oder Katja Hajek hat den Stuhl mit einer wahnsinnigen blauen Welle versehen, ihn also quasi „ausfließen“ lassen. Die Künstler haben also die Funktionalität überhaupt nicht beachtet. Es gab zu dieser Ausstellung keine Vorgaben. Ich wollte nur einmal sehen, wie bearbeitet der Künstler das Design. Mir war es ganz wichtig, Design und Kunst zusammenzubringen.

Ich habe die Galerie damals in der Wielandstraße mit der Panzerglasfassade mit einem strengen Konzept eröffnet. Es ging um Experimente. Ich habe die Künstler alle selbst ausgesucht unter der Prämisse, daß ich nur Berliner Künstler und Designer ausstellen wollte. Diese wollte ich nach außen präsentieren. Damals gab es ja immer die Vorstellung, man sitzt hier in Berlin in einer Enklave und keiner weiß, was hier passiert.

PE: Welche Ausstellungen würden Sie im Nachhinein als Ihre wichtigsten bewerten?

HJW: Ich glaube, man muß das Ganze sehen. In Italien gab's MEMPHIS und in Deutschland gab's meine Galerie. Ich kann nicht sagen, welche Ausstellung die wichtigste war. Das Wichtigste war vielleicht, das Buch zu machen.⁹⁵⁹ Der Katalog sollte ein Bilderbuch sein und nur die schönsten Sachen dokumentieren.

⁹⁵⁹ Gemeint ist hier der Katalog „Markierungen. Möbel und Kunststücke aus Berlin 1983-1990“. Berlin 1991.

PE: Ihre Ausstellungsaktivitäten bezogen sich auf zwei Pole. Einerseits haben Sie Einzelausstellungen gezeigt, andererseits thematische Ausstellungen wie „Beton-Möbel“ oder „Damen-Möbel“. Wie sind Sie auf die Themen gekommen? Gab es da einen „Trend“, dem entsprochen wurde, oder gaben Sie selbst die Themen vor?

HJW: Es gab z.B. einen Künstler aus Hamburg, der mir seine Arbeiten gezeigt hat. Das waren Beton-Möbel und Beton-Skulpturen. Diese sogenannten Möbel fand ich sehr ansprechend und habe zu diesem Thema mehrere Leute eingeladen.

Das Thema „Damen-Möbel“ entstand aus dem Grund heraus, weil mich der „Allibert-Schrank“ im Bad so wahnsinnig genervt hat. Ich fand´ das so widerlich, daß Frauen keinen Schminktisch mehr haben. Ich hatte das Gefühl, daß etwas fehlt. Ich habe immer gerne in alten Strukturen herumgewühlt. Ich habe früher sehr viel mit Antiquitäten gearbeitet und auch an Antiquitäten gelernt, welche Funktion alte Möbel haben und wie man die für heute übersetzen kann.

PE: Bei dieser Ausstellung war es also so, daß Sie das Thema selbst interessiert hat und Sie dann verschiedene Designer aufgefordert haben, hier mitzuarbeiten.

HJW: Ja, da gab´s natürlich unglaublich viele kuriose Sachen. Allein schon das Wort „Damen-Möbel“. Die Idee kam vielleicht daher, daß ich einmal hier in Berlin eine Filmausstattung in einem Hotel gemacht habe. Wir mußten die ganzen Verkleidungen abreißen, und da kam auf einmal ein „Ankleidezimmer der Dame“ zum Vorschein. Das hat mich schon unheimlich fasziniert, daß es früher einmal so riesige Wohnungen gab, wo es zwischen Bad und Schlafzimmer ein richtiges Ankleidezimmer gab. Das war sicherlich die „Hintergrundmusik“ zu dieser Ausstellung. Dann gab´s noch eine Ausstellung „Tier-Möbel“. Ich habe von den Arbeiten eines Schweizer Künstler/Designers [i.e. Roland Fässer] ein Foto gesehen. Ihn habe ich dann zu einer Ausstellung eingeladen. Leider konnte er nicht genug „Tier-Möbel“ zeigen, so daß ich zu diesem Thema drei bis vier andere Designer [i.e. A. Leibbrand, Andreas Tesch, Renate von Brevern, Gerold Sauter, Nicolas Anatol Baginsky] eingeladen habe.

Die meisten Designer kamen damals ja aus der „Ulmer Schule“. Alles „form follows function“, alles eine ganz straighte Form. Alles durfte nur grau oder schwarz-weiß sein. Da war es für mich ungeheuer spannend zu sehen, wie meine Sachen ankommen, die ich neu zeige und die emotional aus dem Bauch heraus gearbeitet sind.

Neben meiner Galerie in der Wielandstraße war eine Galerie, die nur Möbel aus den fünfziger und sechziger Jahren gezeigt hat, aber „richtiges“ Design. Die „Gute Form“ war ausschlaggebend. Die Sammler dieser Galerie waren von dieser „Guten Form“ immer begeistert, guckten mit gerümpfter Nase bei mir rein und sagten, was ist das denn hier für ein Schrott. Das war für mich auch ein Punkt, immer weiterzuarbeiten.

Also meine Kunden haben komischerweise auch das Design von nebenan gekauft, aber seine Kunden kamen nie, um bei mir zu kaufen. Das war ein Zeichen dafür, wie das Neuere funktioniert. Das war meine Bestätigung. Bei ihm kamen die Sammler und die „Hüter“ und zu mir kamen die moderneren Leute, immer auf der Suche nach dem modernen Pfad.

PE: Eine frühe Ausstellung zeigte „Rakete, Steine, Schränke“, eine Dollar-Installation.

HJW: Es gab ein uraltes Trumm, ein Monster von einem „Berliner Schrank“. Den mußte ich bearbeiten, weil er so schrecklich war, ein absolutes Monster-Teil. Den habe ich mit „Memphis-Laminaten“ beklebt. Dazu gab´s einen Biedermeier-Tisch. Die „Steine“ bezogen sich auf die Decken-

leuchte, einen Stein, aus dem die damals neuen Halogenstrahlerchen herauskamen. Das waren alles emotionale Entscheidungen.

PE: Damals gab es auch eine Zusammenarbeit mit einer Künstlerin, Anne Jud. Sie hatten einen „Dollar-Anzug“ an. Dabei ist ein Bezug zur Fassadengestaltung zu erkennen. Panzerknacker – Geldraub.

HJW: Damals war alles „kontra“. Es mußte alles aufregend sein. Im Dollar-Anzug über die Straße gehen und die Autos quietschen! Das war der Effekt dabei. Wir wollten Aufsehen erregen und provozieren. Bei den „Damen-Möbeln“ beispielsweise hatte sich Susanne Wiebe, eine Modemacherin, in Amerika ein „Mae-West-Bett“ gekauft. Das sollte dann auf der Straße mit einer Kettensäge zersägt werden.

PE: Es gab also auch Performance-Aktionen?

HJW: Ja, bei der Ausstellung stand die Anne Jud zwei Stunden im Dollar-Anzug im Schaufenster. Auch auf dem Oranienplatz hat sie tagelang eine Sitz-Performance gemacht. Das hat alles zusammen ziemlich viel Aufsehen erregt.

Ich habe mir immer diejenigen Künstler ausgesucht, die woanders nicht ausgestellt wurden. Die habe ich dann gezeigt, wenn sie zu meinem Programm gepaßt haben. Ich wollte nicht, daß meine Sachen oder die Sachen anderer Designer nur in Möbelhäusern als Dekoration ausgestellt werden nach dem Motto: „Alle drücken sich die Nase platt, aber es wird nichts gekauft.“ Ich habe ein Forum geschaffen, in dem es nur so etwas gab, das dann auch verkauft werden sollte und auch verkauft wurde. Daß das auch geklappt hat, fand´ ich toll. Zum Beispiel haben wir teure Teppiche gemacht und in Wuppertal oder Belgien knüpfen lassen. Diese unglaublich teuren Teppiche wurden auch verkauft. Der Rosen-Teppich kostete 12.000 DM und war nach drei Tagen schon verkauft.

PE: Es gab also ein Forum, eine spezielle Käuferschicht für dieses Design?

HJW: Meine Kunden wollten sich damals individuell darstellen. Keiner, der Geld hatte, wollte Serienware haben. Die waren so eingerichtet wie die Galerie – so schräg und so viel wie möglich.

PE: Wie bewerten Sie Ihre persönliche Entwicklung rückblickend?

HJW: Die Konsequenz ist, daß sich das individuelle Design bis heute durchgesetzt hat. Als ich in Italien für MEMPHIS gearbeitet habe, bin ich gefragt worden, ob ich für „Artemide“ eine ganz konventionelle Leuchte mache. Ich bin auch von „Alessi“ gefragt worden, etwas zu machen. Das hat aber alles nicht funktioniert, weil ich meine individuellen Vorstellungen nicht durchsetzen konnte. Zudem muß man berücksichtigen, daß eine Leuchte, die im Geschäft 85 DM kostet, wenn sie aus dem Werk kommt, etwa 7 bis 8 DM kostet. Das ist einfach nicht meine Welt. Da gehts um Profit und nicht um Ökonomie. Als ich die Galerie gemacht habe, hatte ich einen sozialen Anspruch. Ich habe – mich selbst einbezogen – immer die ganze Gruppe gesehen und versucht, ein gleichberechtigtes soziales Umfeld aufzubauen.

Wenn man als Industrie-Designer versucht, sein Geld zu verdienen, muß man sich ja die Finger wund zeichnen. Ich fand es immer toll, daß ich ein Möbelstück so entwerfen und bauen konnte, wie ich das wollte. Ich habe natürlich auch für Kunden gearbeitet, um meine Wünsche zu erfüllen. Wenn ich aber eine Leuchte gebaut habe, die 500 DM gekostet hat und ich die für 1000 DM verkaufen konnte, habe ich 500 DM selbst ohne Zwischenhändler verdient. Wenn ich aber eine Leuchte für „Artemide“ entwerfe, bekomme ich 3 Prozent vom Einkaufspreis – bis ich da 500 DM zusammen hab´, dauert das

ganz schön lange. Und darauf zu rechnen, daß man den Wurf des Jahres oder des Jahrhunderts macht – da spielt man besser im Lotto!

PE: Sie setzten also auf Unikate und Kleinserien. Nach welchen Kriterien beurteilten Sie, ob ein Objekt in „Kleinserie“ geht und wie hoch die Auflage ist?

HJW: Das war ganz unterschiedlich. Es gab 3, 10, 50 Stück. Es gab verschiedene Objekte, die gleich limitiert wurden. Aber es hat sich herausgestellt, daß sich die Nachfrage auf die Unikate konzentriert hat.

PE: Welche Perspektiven sehen Sie für die Zukunft?

HJW: Ich werde im ökologischen Bereich weiterarbeiten. Letztes Jahr haben wir ein „Hanf-Hotel“ gemacht. Das ist leider noch nicht fertig. Da haben wir unheimlich viele Hanf-Stoffe integriert, Hanf-Matrasen, Hanf-Öle, dort werden Hanf-Nudeln gekocht. Da soll auch Hanf angepflanzt werden. In Detmold an der Hochschule ist das „Öko-Design“ auch ein Schwerpunkt. Es geht darum, die neue Form im „Öko-Design“ zu finden, die „Öko-Pantine“ zu revolutionieren.

12.2. Verzeichnis der zitierten Literatur

12.2.1. Selbständig erschienene Literatur

Adorno, Theodor W.: Ohne Leitbild. Parva Aesthetika. Frankfurt a.M. 1967.

Albus, Volker / **Feith**, Michel / **Lecatsa**, Rouli [u.a.] (Hrsg.): Gefühlscollagen. Wohnen von Sinnen. (Kat. Kunstmuseum Düsseldorf), Köln 1986.

Albus, Volker / **Schepers**, Wolfgang: Rude, ma sincero. Nuovo design tedesco. Hrsg. vom Goethe Institut Mailand, Mailand 1991.

Albus, Volker / **Borngräber**, Christian: Design-Bilanz. Neues deutsches Design der 80er Jahre in Objekten, Bildern, Daten und Texten (DuMont Dokumente). Köln 1992.

Albus, Volker / **Fischer**, Volker: 13 nach Memphis. Design zwischen Askese und Sinnlichkeit. Hrsg. im Auftr. des Dezernats für Kultur und Freizeit der Stadt Frankfurt am Main vom Museum für Kunsthandwerk, (Kat. Museum für Kunsthandwerk Frankfurt a.M.), München / New York 1995.

Albus, Volker [et al.]: Design. Texte zur Theorie und Praxis (Schriftenreihe der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Bd. 6.). Hrsg. von Andreas Stephan, Ostfildern b. Stuttgart 1996.

Albus, Volker / **Bach**, Markus / **Wall**, Monika: bewusst, einfach. Das Entstehen einer alternativen Produktkultur. (Kat. Institut für Auslandsbeziehungen e.V.), Karlsruhe 1998.

Ambasz, Emilio (Hrsg.): Italy. The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design. (Kat. Museum of Modern Art New York), New York 1972.

Alexander, Christopher: Notes on the Synthesis of Form. Cambridge/Mass. 1964.

Archigram Archives (Hrsg.): Archigram. Experimentelle Architektur 1961-1974. (Kat. Kunsthalle Wien), London 1994.

Baacke, Rolf-Peter / **Brandes**, Uta / **Erlhoff**, Michael: Design als Gegenstand. Der neue Glanz der Dinge. Berlin 1983.

Bachmann, Heinrich / **Meister**, Daniel P.: Zur Ganzheitstheorie der Umweltplanung. Arbeitsberichte des IUP Ulm (iup 6). Hrsg. vom IUP Ulm der Universität Stuttgart, Ulm [Juli] 1972. [*HfG-Archiv Ulm*]

Ball, Rick / **Cox**, Paul: Schnelle Möbel für die ganze Wohnung (Low Tech). Frankfurt a.M. 1984.

Bangert, Albrecht / **Armer**, Karl: Design der 80er Jahre. Die Stilgeschichte eines Jahrzehnts. München o.J. [1990].

Baudrillard, Jean: Die fatalen Strategien (Org.: Les stratégies fatales. Paris 1983). München 1985.

Bayrische Akademie der Schönen Künste (Hrsg.): „Ornament – heute?“, Ausstellungsbroschüre, München 1966.

- Berliner Zimmer:** Design aus Berlin. Hrsg. von der BERLINER ZIMMER Design-Agentur GmbH, Berlin 1988. [*Privat-Archiv Andreas Brandolini, Saarbrücken*]
- Berndt, Heide / Lorenzer, Alfred / Horn, Klaus:** Architektur als Ideologie. Frankfurt a.M. 1968.
- Bertsch, Georg C. / Dietz, Matthias / Friedrich, Barbara:** Euro-Design-Guide. Ein Führer durch die Designszene von A-Z. München 1991.
- Biéler, Eric / Grazioli, Fredy / Grosjean, Pierre / Ruffieux, Michel:** Planungstheorie. Ein Beitrag zur hierarchischen Strukturierung komplexer Probleme. Arbeitsberichte des Instituts für Umweltp lanung Ulm (iup 1). Hrsg. vom IUP Ulm der Universität Stuttgart, Ulm [September] 1970. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Bill, Max:** Die gute Form. Bern / Zürich 1949.
- Bill, Max:** Form. Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des XX. Jahrhunderts. Basel 1952.
- Bill, Max:** Die gute Form. 6 Jahre Auszeichnung „Die gute Form“ an der Mustermesse Basel. Hrsg. von der Direktion der Schweizer Mustermesse in Basel und vom Zentralverband des Schweizerischen Werkbundes, SWB, Winterthur 1957.
- Birkhoff, George David:** Collected Mathematical Papers, 3 Bde., New York 1967.
- Bloch, Ernst:** Das Prinzip Hoffnung. Bd. 2, Frankfurt a.M. 1959.
- Bogner, Dieter:** Haus-Rucker-Co. Denkräume – Stadträume 1967-1992. (Kat. Kunsthalle Wien), Klagenfurt 1992.
- Borngräber, Christian:** Stil novo. Design in den 50er Jahren. Phantasie und Phantastik. Frankfurt a.M. 1978.
- Borngräber, Christian (Hrsg.):** Das Deutsche Avantgarde-Design, Möbel, Mode, Kunst und Kunstgewerbe. Kunstforum International. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der bildenden Kunst (Köln), Bd. 82, 1985/86.
- Borngräber, Christian (Hrsg.):** Berliner Design-Handbuch. Berlin 1987.
- Borngräber, Christian:** Berliner Wege – Prototypen der Designwerkstatt / Prototypes for the Designwerkstatt. (Kat. Designwerkstatt 1988 e.V.), Berlin 1988.
- Borngräber, Christian (Hrsg.):** Deutsche Möbel. Unikate, Prototypen, Kleinserien. Kunstforum International. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der bildenden Kunst (Köln), Bd. 99, März/April, 1989.
- Brandes, Uta:** Design ist keine Kunst. Kulturelle und technologische Implikationen der Formgebung. Regensburg 1998.
- Brandolini, Andreas:** Der Haken. Texte über Design. Hrsg. von Martin Schmitz, Kassel 1990.
- Breuer, Gerda / Peters, Andrea / Plüm, Kerstin (Hrsg.):** Die 60er. Positionen des Designs. (Kat.), Köln, o.J. [2000]
- Burckhardt, Lucius:** Design = unsichtbar. Hrsg. von Hans Höger für den RfF anlässlich der Auszeichnung „Bundespreis für Förderer des Designs“, Ostfildern b. Stuttgart 1995.

- Bürdek**, Bernhard E.: Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung. Köln 1991.
- Burri**, Robert: Wohnbedingungen und Wohnbedürfnisse. Ergebnisse einer empirischen Analyse. Arbeitsberichte des IUP Ulm (iup 2). Hrsg. vom IUP Ulm der Universität Stuttgart, Ulm [September] 1971.
- Busch**, Bernd / Leuschel, Karl Stefan / Oehlke, Horst: Design-Entwicklungen in Deutschland. Bonn 1992.
- Caspers**, Markus: Utopie und Alltag. In: ders.: '70er. Einmal Zukunft und zurück. Utopie und Alltag 1969-1977. Köln 1997.
- Chamisso**, Adelbert von: Peter Schlemihls wundersame Geschichte mitgeteilt von Adelbert von Chamisso. [Erstausg.] Nürnberg 1827.
- Claus**, Jürgen: Expansion der Kunst, Action. Environment, Kybernetik, Technik, Urbanistik. Beiträge zu Theorie und Praxis öffentlicher Kunst. Hrsg. von Ernesto Grassi, Reinbek b. Hamburg 1970.
- Darius**, Veronika / **Jockel**, Nils: Design Dasein. Ausgewählte Objekte zum Sitzen, Stellen und Leben. (Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg), Hamburg 1987.
- Design Center Stuttgart / Landesgewerbeamt Baden-Württemberg** (Hrsg.): Wettbewerb und Ausstellung Holz + Form: „Mit der Arbeit wohnen“. (Kat. Design Center Stuttgart), Stuttgart 1992.
- documenta 6**. Hrsg. von Manfred Schneckenburger, (Kat.), 3 Bde., Kassel 1977.
- documenta 8**. (Kat.), 3 Bde., Kassel 1987.
- Dorfles**, Gillo: Kitsch. Analogie del cattivo gusto. Turin 1968.
- Drabbe**, Natascha (Hrsg.): re(f)use. Making the most of what we have / Ver(sch)wenden. Aus Alt mach Neu. Erste Europäische Arango. Internationale Design-Ausstellung. (Kat. Design Center Stuttgart u.a.), Utrecht 1997.
- Ehses**, Hanno / **Wiesenfarth**, Gerhard: Gestaltrenheit und Gestalthöhe. Überlegungen zu G[eorge] D[avid] Birkhoff und Chr[istian] v[on] Ehrenfels innerhalb einer exakten Ästhetik. Diskussionspapier 4. Hrsg. vom IUP Ulm, Stuttgart. O.O. [Stuttgart], [Juni] 1972.
- Edwards**, Mark: Christiania – Versuche, anders zu leben. Reinbek b. Hamburg 1980.
- Eidgenössische Technische Hochschule Zürich**: Die Architektur des Rationalismus. Aldo Rossi. (Kat. ETH Zürich), Zürich 1973.
- Erlhoff**, Michael (Hrsg. für den RfF): Designed in Germany. Deutsches Design 1950-1990. (Kat. RfF Frankfurt a.M.), München 1990.
- Fecht**, Thomas / **Weißler**, Sabine: Plastikwelten. Berlin 1985.
- Fischer**, Volker (Hrsg.): Design heute. Maßstäbe: Formgebung zwischen Industrie und Kunst-Stück. (Kat. Dt. Architekturmuseum Frankfurt a.M.), München 1988.
- Fischer**, Volker / **Gleiniger**, Andrea: Stefan Wewerka. Architekt, Designer, Objektkünstler. (Kat. Museum für Kunsthandwerk Frankfurt a.M.), Stuttgart / London 1998.

- Fischer, Volker / Hamilton Anne** (Hrsg.): Theorien der Gestaltung. Grundlagentexte zum Design. Bd. 1, Frankfurt a.M. 1999.
- Fischer, Wend:** Zwischen Kunst und Industrie. Der Deutsche Werkbund. (Kat. Neue Sammlung München), München 1975.
- Friemert, Chup:** Drei Vorlesungen zum Design. Hrsg. von der Presse- und Informationsstelle der Hochschule der Künste Berlin im Auftrag des Präsidenten der HdK Berlin (HdK-Materialien 4/83), Berlin 1983.
- Galerie Herbert Jakob Weinand** (Hrsg.): Markierungen. Möbel und Kunststücke aus Berlin 1983 - 1990. (Kat. Galerie Weinand), Berlin 1991.
- Gebr. Rasch & Co.** (Hrsg.): Zeitwände. Eine Tapetenkollektion von international renommierten Designern und Architekten. (Kat. Deutsches Tapetenmuseum Kassel), Bramsche 1992.
- Garner, Philippe:** sixties design. Köln 1996.
- Göderitz, Johannes / Rainer, Roland / Hoffmann, Hubert:** Die gegliederte und aufgelockerte Stadt. Tübingen 1957.
- Gombrich, Ernst:** Die Kunst der Renaissance. Bd. I „Norm und Form“, Stuttgart 1985.
- Gros, Jochen:** Dialektik der Gestaltung. Diskussionspapier 3. Hrsg. vom IUP Ulm der Universität Stuttgart, Ulm [Oktober] 1971.
- Gros, Jochen:** Design im Vorzeichen der Digitale. Grundzüge einer aktuellen Stil-Semantik. Offenbach a.M. 1990.
- Gsöllpointner, Helmuth / Hareiter, Angela / Ortner, Lauridis** (Hrsg.): Design ist unsichtbar. (Kat. Österreichisches Institut für Visuelle Gestaltung Linz), Linz 1981.
- Handwerkskammer Koblenz** (Hrsg.): Kunstflug in der Galerie. (Kat. Galerie Handwerk Koblenz), Wuppertal 1989.
- Hauffe, Thomas:** Fantasie und Härte. Das „Neue deutsche Design“ der achtziger Jahre (Werkbund-Archiv Bd. 25). Gießen 1994.
- Haug, Wolfgang Fritz:** Kritik der Warenästhetik. Frankfurt a.M. 1971.
- Hennessey, James / Papanek, Victor:** Nomadic Furniture 1. How to build and where to buy light-weight furniture that folds, inflates, knocks down, stacks, or is disposable and can be recycled. New York 1973.
- Hennessey, James / Papanek, Victor:** Nomadic Furniture 2. New York 1974.
- Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main.** Kunsthochschule des Landes Hessen. Hrsg. vom Rektor der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main, Offenbach am Main 1991.
- Hufnagl, Florian** (Hrsg.): Plastics + Design. Design-Objekte aus Kunststoff von der Jahrhundertwende bis heute. (Kat. Neue Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst München / Institut Mathildenhöhe Darmstadt), Stuttgart 1997.
- Institut für Umweltplanung** Ulm der Universität Stuttgart (Hrsg.): Pneumatische Konstruktionen. Systeme, Typen und Formen pneumatisch stabilisierter Membrantragwerke. Arbeitsberichte

des IUP Ulm (iup 7). Zusammengestellt von Gernot Minke, Marcel Kalberer, Hertmut Kurschat und Ekkehard Merz, Ulm [März] 1972.

Interessengemeinschaft Berliner Kunsthändler (Hrsg.): Dritte Internationale Frühjahrsmesse Berliner Galerien. (Kat.), Berlin 1971.

Institut für Warenprüfung: Info 1. Fellbach b. Stuttgart 1970.

Internationales Design Zentrum Berlin: design? Umwelt wird in Frage gestellt (Paperback 1). Hrsg. von Diethart Kerbs, Berlin [April] 1970.

Internationales Design Zentrum Berlin (Hrsg.): IDZ Jahresbericht '70. Berlin o. J. [1971].

Internationales Design Zentrum Berlin (Hrsg.): Mode – Das inszenierte Leben. Kleidung und Wohnung als Lernenvironment. (Kat. IDZ Berlin), Berlin o.J. [1972].

Internationales Design Zentrum Berlin in Zusammenarbeit mit dem Bundesverband der Deutschen Industrie (Hrsg.): Design als Postulat am Beispiel Italien. Katalog und Anthologie zur Ausstellung im IDZ. (Kat. IDZ Berlin), Berlin 1973.

Internationales Design Zentrum Berlin (Hrsg.): Produkt und Umwelt. Ergebnisse einer Ausschreibung (Paperback 7). Berlin 1974.

Internationales Design Zentrum Berlin (Hrsg.): Das Pathos des Funktionalismus. Berliner Architektur 1920-1930. Berlin 1974.

Internationales Design Zentrum Berlin (Hrsg.): IDZ Jahresbericht '74. Berlin o.J. [1975].

Internationales Design Zentrum Berlin (Hrsg.): Kontinuität von Leben und Werk. Arbeiten 1955-1975 von Ettore Sottsass (Design: Materialien und Dokumente). (Kat. IDZ Berlin), Berlin 1976.

Internationales Design Zentrum Berlin (Hrsg.): Jahresbericht '77. Berlin o.J. [1978].

Internationales Design Zentrum Berlin (Hrsg.): Gestaltung zwischen „good design“ und Kitsch. Dokumentation zur Ausschreibung und Ausstellung des IDZ Berlin. (Kat. IDZ Berlin), Berlin 1983.

Internationales Design Zentrum Berlin / Brice d' Antras (Hrsg.): Les Avantgardes du Mobilier: Berlin / Berlin: Die Avantgarde des Möbeldesigns. (Kat. Centre Georges Pompidou u.a.), Berlin 1988.

Internationales Design Zentrum Berlin (Hrsg.): Design ist Plan. 20 Jahre Internationales Design Zentrum Berlin e.V. Berlin 1990.

Jencks, Charles / **Silver**, Nathan: Adhocism. The case of Improvisation. London 1972.

Keicher, Stephan / **Grundmann**, Jürgen: Formen gewinnen. Manuskripte zur 4-teiligen Sendereihe des Südwestfunks Baden-Baden in Zusammenarbeit mit der TELLUX-Film München. München 1991.

Kiemle, Manfred: Ästhetische Probleme der Architektur unter dem Aspekt der Informationsästhetik. Quickborn 1967.

Klüser, Bernd / **Hegewisch**, Katharina (Hrsg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaustellungen dieses Jahrhunderts. Frankfurt a.M. 1991.

- Kopperschmidt**, Joseph: Rhetorik. Einführung in die persuasive Kommunikation. Arbeitsberichte des IUP Ulm (iup 5). Hrsg. vom IUP Ulm der Universität Stuttgart, Ulm [November] 1971.
- Kotik**, Jan / **Baehr**, Volker: Gesellschaft – Bedürfnis – Design. Arbeitsberichte des IUP (iup 4). Hrsg. vom IUP Ulm der Universität Stuttgart, Ulm [April] 1972.
- Krampen**, Martin: Gliederung von Design-Aufgaben. Ein Beispiel programmierter Unterweisung. Arbeitsberichte des IUP Ulm (iup 8). Hrsg. vom IUP Ulm der Universität Stuttgart, Ulm [Juli] 1972.
- Kroan**, Joan / **Slesin**, Suzanne: High-Tech. Industrial Source Book for the Home. New York 1978.
- Kulturreferat der Landeshauptstadt München** (Hrsg.): Möbel als Kunstobjekt. (Kat. Künstlerwerkstatt Lothringer Straße), München 1987.
- Kunstgewerbemuseum Zürich** (Hrsg.): ornament ohne ornament? 5 Bde., (Kat. Kunstgewerbemuseum Zürich), Zürich 1965.
- Kunstgewerbemuseum Zürich** (Hrsg.): Produktionskommunen – 4 Versuche. (Kat. Kunstgewerbemuseum Zürich), Zürich 1974.
- Kunsthalle Nürnberg** (Hrsg.): Das Ding als Objekt. Europäische Objektkunst des 20. Jahrhunderts. (Kat. Kunsthalle Nürnberg am Marientor), Nürnberg 1970.
- Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof / Kunstflug** (Hrsg.): Kunstflug. Rheinisches Design. (Kat. Kunstmuseum Düsseldorf), Düsseldorf 1996.
- Langenmaier**, Arnica-Verena (Hrsg. für das Design Zentrum München): Der Stoff der Dinge. Material und Design. München 1994.
- Lévi-Strauss**, Claude: Das wilde Denken (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 14). 9.Aufl., Frankfurt a. M. 1994.
- Lindinger**, Herbert / **Huchthausen**, Claus-Henning: Die Geschichte des Industrial Design. Die Entwicklung des Design in Deutschland von 1850 bis 1975 an exemplarischen Beispielen. Hrsg. vom IDZ Berlin, Berlin [u.a.] 1978.
- Lindinger**, Herbert: Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Hrsg. vom Institut für Industrial Design Universität Hannover, 2.veränd. Aufl., Berlin 1987.
- Löbach**, Bernd: Design durch alle. Alternativen zur fremdbestimmten Massenkultur. Hrsg. von der HfBK Braunschweig (Schriftenreihe der HfBK Braunschweig, Bd. 3.), Braunschweig [Januar] 1983.
- Maldonado**, Tomás: Beitrag zur Terminologie der Semiotik. Ulm 1961.
- Meadows**, Dennis / **Meadows**, Donella / **Zahn**, Erich / **Milling**, Peter: Die Grenzen des Wachstums. Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit. Stuttgart 1972.
- Merz**, Ekkehard / **Rusinat**, Thilo / **Zorn**, Manfred: Produktkritik. Entwicklungen und Tendenzen in der BRD. Diskussionspapier 5. Hrsg. vom IUP, Ulm der Universität Stuttgart, O.O. [Ulm], [Dezember] 1971. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Metken**, Günter: documenta 8. Führer durch die Ausstellung. Kassel 1987.

- Meurer, Bernd / Vinçon, Hartmut:** Industrielle Ästhetik. Zur Geschichte und Theorie der Gestaltung (Werkbund-Archiv Bd. 9). Hrsg. vom Werkbund-Archiv Berlin, Gießen 1983.
- Mitscherlich, Alexander:** Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden. Frankfurt a.M. 1965.
- Möller, Evelin:** Unternehmen pro Umwelt. Ansätze ganzheitlichen Denkens in Politik, Wirtschaft, Architektur, Produktentwicklung und Design. München 1989.
- Möller, Werner / Mácel, Otakar:** Ein Stuhl macht Geschichte. (Kat. Bauhaus Dessau u.a.), München 1992.
- Musées des Arts Décoratifs / Palais du Louvre:** L'Objet. Antagonismes 2. (Kat. Musées des Arts Décoratifs), Paris 1962.
- Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg** (Hrsg.): Möbel perdu – Schöneres Wohnen. (Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg), Hamburg 1982.
- Neue Galerie Aachen** (Hrsg.): 7. Beeethooven [sic!] 1770-1970. (Kat. Neue Galerie der Stadt Aachen im Alten Kurhaus), Aachen 1970.
- Neue Galerie Aachen** (Hrsg.): Klischee und Antiklischee. Bildformen der Gegenwart. (Kat. Neue Galerie Aachen im Alten Kurhaus), Aachen 1970.
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst** (Hrsg.): interferenzen. kunst aus westberlin 1960-1990. (Kat. NGBK), Berlin 1991.
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst** (Hrsg.): Unmittelbare Vergangenheit – Unterbrochene Karrieren. Drei Kulturvermittler der achtziger Jahre. Christian Borngräber, Wolfgang Max Faust, Manfred Salzgeber. Ihre Ideen, ihr Einfluß, Ihre produktive Exzentrik. (Kat. NGBK Berlin), Berlin 1999.
- Papanek, Victor:** Das Papanek-Konzept. Design für eine Umwelt des Überlebens (Org.: Design for the Real World. Human Ecology and Social Change. New York 1971). München 1972.
- Pentagon.** Informal Design. Köln 1990.
- Probst, Hartmut / Schädlich, Christian:** Walter Gropius. Ausgewählte Schriften, Bd. 3., Hrsg. von der Sektion Architektur der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, Berlin 1988.
- Projektgruppe ..up date.. / HfG Offenbach:** Mehr Weniger. Ober den Umgang mit ökologischen Herausforderungen in der Designausbildung. Offenbach a.M. 1993.
- Radice, Barbara:** Memphis. Gesicht und Geschichte eines neuen Stils. München 1988.
- Rat für Formgebung Darmstadt** (Hrsg.): Bundespreis „Gute Form“ '73. Grundbedürfnisse im Wohnbereich. (Kat. RfF Darmstadt), Darmstadt 1973.
- Rat für Formgebung Darmstadt:** Bundespreis Gute Form 1976/77. Der Fahrerplatz im Kraftfahrzeug – Design für den mobilen Arbeitsplatz. Ergebnisbericht, o.O. [Darmstadt] 1977. [*Bibliothek Rat für Formgebung, Frankfurt a. M.*]
- Rektor der HfG Offenbach a. M.** (Hrsg.): Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main. Kunst-hochschule des Landes Hessen. Offenbach a.M. 1991.

- Restany**, Pierre: Kunststoff in der Kunst. Monte Carlo 1973.
- Roericht**, N[ick] H[ans] (Hrsg.): HfG-Synopse. Eine synchronoptische Darstellung der Hochschule für Gestaltung Ulm. Ulm 1982.
- Roters**, Eberhard (Hrsg.): Kitsch – der manipulierte Geschmack. (Kat. Haus Deutscher Ring) Hamburg 1974.
- Rübenach**, Bernhard: Der rechte Winkel von Ulm. Ein Bericht über die Hochschule für Gestaltung 1958/59. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Bernd Meurer, Darmstadt 1987.
- Ruppert**, Wolfgang (Hrsg.): Chiffren des Alltags. Erkundungen zur Geschichte der industriellen Massenkultur. Hamburg 1993.
- Schmidt-Bleek**, Friedrich / **Tischner**, Ursula: Produktentwicklung. Nutzen gestalten – Natur schonen (Schriftenreihe des Wirtschaftsförderungsinstituts). Wien o.J.
- Schepers**, Wolfgang (Hrsg.): '68. Design und Alltagskultur zwischen Konsum und Konflikt. (Kat. Kunstmuseum Düsseldorf u.a.), Düsseldorf 1998.
- Schulz**, Bernhard (Hrsg.): Grauzonen – Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945-1955. (Kat. NGBK Berlin), Berlin / Wien 1983.
- Selle**, Gert: Ideologie und Utopie des Design. Zur gesellschaftlichen Theorie der Industriellen Formgebung. Köln 1973.
- Selle**, Gert: Geschichte des Design in Deutschland 1870 bis heute. Entwicklung der industriellen Produktkultur. Köln 1978.
- Selle**, Gert: Design-Geschichte in Deutschland. Produktkultur als Entwurf und Erfahrung. Köln 1987.
- Selle**, Gert: Geschichte des Design in Deutschland. Frankfurt / New York 1994.
- Sembach**, Klaus-Jürgen: Moderne Klassiker. Möbel, die Geschichte machen (Schöner-Wohnen-Buch). 14. Aufl. Hamburg 1992.
- Sparke**, Penny (Hrsg.): The Plastics Age. From Modernity to Post-Modernity. (Kat. Victoria and Albert Museum London), London 1990.
- Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich**: Stadtgestalt. Monotonie und Vielfalt. Hrsg. von der Stadt Leverkusen / Der Oberstadtdirektor, (Kat. Städtisches Museum Leverkusen), Leverkusen 1977.
- Stoekert**, Heinz (Hrsg.): Kunststoff-Lexikon. 6. Aufl., München 1975.
- STRAND. Galerie für Design und Architektur** (Hrsg.): Keine Ausstellung. Statements zur Situation des heutigen Avantgarde-Möbeldesigns. (Kat. Galerie STRAND), München 1986.
- Tecta** (Hrsg.): Container, Bäume, Leuchten. Bd. 4, Lauenförde 1998.
- Teichgräber**, Peter (Hrsg.): Stiletto. Kraft durch Design. (Kat. Möbehaus prodomo Wien), Wien 1987.
- Tomerius**, Lorenz (Hrsg. im Auftr. des Senators für Kulturelle Angelegenheiten): Berlin – Kulturstadt Europas 1988. Dokumentation, Frankfurt a.M. / Berlin 1989.
- Treppengalerie Krefeld** (Hrsg.): Kunstflug. Neues deutsches Design. (Kat. Treppengalerie Krefeld), Krefeld 1983.

- Ulrichs, Timm:** Timm Ulrich macht mobil. Möbel-Skulpturen und -Installationen. (Kat. Galerie blau), Freiburg i. Br. 1999.
- Van Bruggen, Coosje:** Claes Oldenburg. Nur ein anderer Raum. Hrsg. vom Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, Frankfurt a.M. 1991.
- Vege sack, Alexander von (Hrsg.):** Möbel aus Kunststoff. (Kat. Vitra Design-Museum), Weil am Rhein 1990.
- Venturi, Robert / Scott Brown, Denise / Izenour, Steven:** Learning from Las Vegas, The Forgotten Symbolism of Architectural Form. Cambridge/Mass. / London 1972. Dt.: Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt (Bauwelt-Fundamente 53): Hrsg. v. Ulrich Conrads und Peter Neitzke, Braunschweig / Wiesbaden 1979.
- Verein der Förderer und Freunde des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt (Hrsg.):** Tiefe Blicke. Kunst der acht achtziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland, der DDR, Österreich und der Schweiz. (Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt), Köln 1985.
- Vorwerk (Hrsg.):** Brandolog. Brandolini auf dem Teppich. (Kat. Galerie Pentagon), Köln 1990.
- Weide, Heidemarie / Hoitz, George (Syndikat) / Voggenreiter (1988), Sabine (Galerie Pentagon):** differentiale. experimentelles design `88. (Kat. Syndikat Bonn), o.O. [Bonn] 1988.
- Welsch, Wolfgang:** Ästhetische Zeiten. Zwei Wege der Ästhetisierung. Hrsg. von der Stadtgalerie Saarbrücken und dem Deutschen Werkbund Saar, Saarbrücken 1992.
- Werkbund-Archiv (Hrsg.):** Berliner Möbel-Offensive `85. Kaufhaus des Ostens. (Kat. Werkbund-Archiv Berlin), Berlin 1985.
- Wichmann, Hans:** Kultur ist unteilbar. Starnberg 1973.
- Wichmann, Hans:** Industrial design. Unikate, Serienerzeugnisse. Kunst, die sich nützlich macht. Die Neue Sammlung. Ein neuer Museumstyp des 20 Jahrhunderts. (Kat. Neue Sammlung München), Köln 1985.
- Whiteley, Nigel:** Pop Design. Modernism to Mod. Kat., Design Council London 1987.

12.2.2. Unselbständig erschienene Literatur

Ab Herbst wieder Studium in Ulm. In: Die Welt. Unabhängige Tageszeitung für Deutschland (Hamburg), 06.02.1969. [*HfG-Archiv Ulm*]

Aicher, Otl: die hochschule für gestaltung. neun stufen Ihrer entwicklung. In: archithese. Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst (Niederteufen), Nr. 15, 1975, S. 12-47.

Albers, Josef: werklicher formunterricht. In: bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung (Dessau), 2. Jg, 1928, Nr. 2/3, S. 3-7.

Albus, Volker: Design Defensive. Prototypen der Designwerkstatt Berlin. In: design report. Bulletin des Rat für Formgebung (Hamburg), 1988, Nr. 8, S. 11-17.

Albus, Volker: Meine Heimat. Zwischen High-Tech und Handwerk: Vorbilder und Formen des deutschen Avantgarde-Design. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Frankfurt a.M.), Nr. 154/155, 1996, S. 52-63.

Alexander, Christopher: Die Stadt ist kein Baum. In: Bauen und Wohnen (München) 1967, H. 7, S. 283-290.

Almquist, Paula: Möbel außer Rand und Band. In: Der Stern (Hamburg), 1983, Nr. 49, S. 38-56.

Andritzky, Michael: „Macht und Umwelt“. Jahrestagung des Werkbundes Baden-Württemberg. In: werk und zeit. Monatszeitung des Deutschen Werkbundes / Organ des Rates für Formgebung (Frankfurt a.M.), 17. Jg., Juli 1968, H. 7, S. 1-2.

Andritzky, Michael: Was ist aus der HfG geworden? Die Konzeption des „Instituts für Umweltplanung“. In: werk und zeit. Monatszeitung für Umweltgestaltung (Frankfurt a.M.), Jg. 19, Februar 1970, H. 2, S. 1-2.

Der **Arbeitskreis** für angewandte Kunst zeigt Objekte von jungen deutschen Designern. Eine Hymne an die Kunst des Künstlichen. In: Hamburger Abendblatt (Hamburg), Nr. 118, 24. 05. 1991, S. 7.

Aufbaustudium an HfG nützlich. Kommission von Sachverständigen über mögliche Lösungen. In: Stuttgarter Nachrichten (Stuttgart), 18.03.1969. [*HfG-Archiv Ulm*]

Aufbaustudium beginnt am 15. April. Institut für Umweltgestaltung in Ulm entwickelt neuartiges Studienkonzept. In: Stuttgarter Zeitung (Stuttgart), 10.02.1970. [*HfG-Archiv Ulm*]

Aufblasbarer Kindergarten – ein letzter Test des Instituts für Umweltplanung. In: Schwäbische Zeitung (Friedrichshafen / Ulm), 22.07.1972. [*HfG-Archiv Ulm*]

Aufstand der Lehrlinge. In: Der Spiegel (Hamburg), Nr. 2, 1985, S. 133.

Baden-Württemberg spart. Die Hochschule für Gestaltung soll neue Form erhalten. In: Das Handelsblatt. Wirtschafts- und Finanzzeitung (Düsseldorf / Frankfurt a.M.), 06.12.1968. [*HfG-Archiv Ulm*]

- Bader**, Gerhard: Das Ende des Instituts für Umweltplanung. Ein Service-Institut für Stuttgart soll entstehen, eine „Idee ohne Etat“ bleibt. In: Schwäbische Zeitung (Friedrichshafen / Ulm), 11.03.1972. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Bartels**, Daghild: Berliner Wege. Prototypen der Designwerkstatt. In: Parnass. Die österreichische Kunst- und Kulturzeitschrift (Linz), 1988, Nr. 5, S. 1-2.
- Bartels**, Heiko / **Fischer**, Gerhard / **Hüskes**, Charly / **Hullmann**, Harald: KUNSTFLUG über Ulm und anderswo. In: Kunstforum International. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der bildenden Kunst (Köln), Bd. 82, 1985/86, S. 85-87.
- Bartels**, Heiko / **Fischer**, Hardy / **Hullmann**, Harald: Zwischen Kathodenstrahl und Kristallglas der Monitoroberfläche. In: form + zweck (Berlin), 25. Jg., 1993, Nr. 7/8, S. 12-17.
- Bartels**, Heiko / **Fischer**, Hardy / **Hullmann**, Harald: Von der Auflösung des Gegenstandes im Design. In: Art Aurea. Das Magazin für Angewandte Kunst und Design (Ulm), 1995, Nr. 9, S. 69-70.
- Beigel**, Gerhard: [Revolution Im Design? Resonanz auf die Thesen von Werner Nehls.] in: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 44, Dez. 1968, S. 40.
- Beltzig**, Günther: [Revolution im Design? Resonanz auf die Thesen von Werner Nehls.] In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 44, Dez. 1968, S. 41.
- Bericht** über den Diskussionsbeitrag von Theodor W. Adorno. In: werk und zeit. Monatszeitung des Deutschen Werkbundes (Frankfurt a.M.), Jg. 14, Nov./Dez. 1965, H. 11/12, 4-5; S. 11.
- Berliner** Design-Zentrum eröffnet. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 49, März 1970, S. 56.
- Bernstein**, Rosita / **Nicola**, Günter K.: Soft Revolution. Neue Möbel – neue Kunst? In: Kunst + Handwerk (Düsseldorf), 1986, H. 4, S. 217-225.
- Bill**, Max: Schönheit aus Funktion und als Funktion. In: Das Werk (Winterthur), 1948, Nr. 8, S. 272-274.
- Bill**, Max: Sinn ohne Sinn? In: Züricher Woche (Zürich), 16.07.1965, S. 13.
- Bill**, Max: Sinn ohne Sinn? In: form. Internationale Revue (Opladen), Nr. 32, Dez. 1965, S. 37-39.
- [**Bill**, Max]: Beirat für form. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 33, März 1966, [o.Pg.]
- [**Bill**, Max]: Max Bill: Ich weiß von nichts. HfG-Studenten wollen weitermachen. In: Stuttgarter Nachrichten (Stuttgart), Nr. 300, 19.12.1968. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Black**, Misha: Zum Standort des Industrial Design. Wechselwirkungen der Kunst und Technik auf das Industrial Design. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 42, Juni 1968, S. 27-29.
- Blaupunkt**: High-Tech plus Design. Berliner Designer-Gruppe präsentiert neue Medienmöbel. In: Horizont. Zeitung für Marketing, Werbung und Medien in Kooperation mit Advertising Age (Frankfurt a.M. / New York), 17.07.1987, Nr. 29/87, S. 6.
- Bloch**, Ernst: Bildung, Ingenieurform, Ornament, In: werk und zeit. Monatszeitung des Deutschen Werkbundes (Frankfurt a.M.), Jg. 15, Nov./Dez. 1965, H. 11/12, S. 2-3.

- Bofinger-Stuhl** als Kunstobjekt. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 53, I - 1971, S. 55.
- Bonsiepe**, Gui: Gesammelter Jargon. Industrial Design und Charles Sanders Peirce. In: ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung Ulm (Ulm), Nr. 8/9, S. 1963, 69-72.
- Bonsiepe**, Gui: Erziehung zur visuellen Gestaltung. In: ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung Ulm (Ulm), Nr. 12/13, 1965, S. 17-24.
- Bonsiepe**, Gui: Visuell/verbale Rhetorik. In: ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung Ulm (Ulm), Nr. 14/15/16, 1965, S. 23-40.
- Bonsiepe**, Gui: Trivialdesign. „Internationaler Salon Souvenir“. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 32, Dez. 1965, S. 40-43.
- Bonsiepe**, Gui: Semantische Analyse. In: ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung (Ulm), Nr. 21, 1968, S. 33-37.
- Bonsiepe**, Gui: Über eine Methode, Ordnung in der typografischen Gestaltung zu quantifizieren. In: ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung (Ulm), Nr. 21, 1968, S. 24-32.
- Bonsiepe**, Gui: Ergebnisse aus dem Unterricht. Einführung in die visuelle Semantik. In: ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung Ulm (Ulm), Nr. 21, 1968, S. 43-47.
- Bonsiepe**, Gui: Zur Abgrenzung eines Begriffs. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 43, Sept. 1968, S. 40-42.
- Bonsiepe**, Gui: Über die Lage der HfG Ulm. In: ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung Ulm (Ulm), Nr. 21, 1968, S. 5-14.
- Borngräber**, Christian: Nein, wir geben uns mit ein paar Chromstangen und etwas schwarzem Leder nicht mehr zufrieden. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Seeheim), 1984/1985, Nr. 108/109, S. 111.
- Borngräber**, Christian: Wohnzimmer-Revolution. Unsere jungen wilden Möbelmacher erklären die klassische Moderne zum Sperrmüll. In: LUI (München), 1985, H. 12, S. 44.
- Borngräber**, Christian: Trennende Gemeinsamkeiten. In: Das Deutsche Avantgarde-Design, Möbel, Mode, Kunst und Kunstgewerbe. Kunstforum International. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der bildenden Kunst (Köln), Bd. 82, 1985/86, S. 64 ff.
- [**Borngräber**, Christian:] „Der Sehnerv darf verletzt werden, aber nicht das Sitzfleisch ...“ Christian Borngräber über seine Initiative der DESIGNWERKSTATT Berlin. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), 1988, S. 54.
- Borngräber**, Christian: Rezeptionsästhetik der beweglichen Güter. In: Kunstforum International. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der bildenden Kunst (Köln), Bd. 99 (März/April), 1989, S. 60-63.
- Borngräber**, Christian: Design mit Laminaten. Die 2. Abet-Design-Werkstatt zeigt interessante Demonstrationsobjekte. In: AIT (Leinfelden-Echterdingen), 1992, Nr. 1/2, S. 72.
- Brackert**, Gisela: Wanderer zwischen den Welten ... Mythos Ettore Sottsass jr. Eine kritische Betrachtung zur „Entmythologisierung des Designer“. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 74, III - 1976 - S. 17.

- Brandolini, Andreas:** Design Poker. In: HdK Info (Berlin), Mai 1986, S. 12-13.
- Brandolini, Andreas:** Design hat viele Gesichter. In: Kulturstadt-Journal (Berlin), September, 1988, S. 1.
- [Brandolini, Andreas:]** Brandolini Berlin. Ein Gespräch mit Andreas Brandolini. In: In.Form. [sic!]. Über den Stand der Dinge (Wien), Sommer 1988, H. 3, o. Pg. [*Privat-Archiv Andreas Brandolini, Saarbrücken*].
- Breuer, Marcel:** Metallmöbel [Dessau, 1927]. In: Innenräume. Hrsg. von Werner Gräff, Stuttgart 1928, S. 133.
- Brock, Bazon:** Umwelt und Sozio-Design. In: Format 36. Zeitschrift für verbale und visuelle Kommunikation. Mitteilungsblatt des Bundes Deutscher Gebrauchsgrafiker (Karlsruhe), 1972, S. 49-50.
- Brock, Bazon:** Falsche Verheißungen, wohin man blickt. In: art. Das Kunstmagazin (Hamburg), 1987, Nr. 12, S. 90-91.
- Bundesministerium für Wirtschaft:** Erlaß über die Stiftung des Bundespreises 'Gute Form' vom 20. Mai 1970. In: Bundesanzeiger (Köln), Nr. 96, 30.05.1970.
- Bunte, Ursula:** Auf dem Blechsofa. Eine Ausstellung des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe. In: Der Tagesspiegel. Unabhängige Berliner Morgenzeitung (Berlin), 30.01.1983, Nr. 11, S. 4.
- Burckhardt, Lucius / Blaser, Werner:** Wer fürchtet sich vor dem Ornament? In: form. Internationale Revue (Opladen), Nr. 32, Dez. 1965, S. 34-36.
- Burckhardt, Lucius:** Der seine Bedürfnisse konsumierend befriedigende Mensch zerstört sein Environment und das seiner Mitmenschen. In: werk-archithese. Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst (Niederteufen), Jg. 64, 1977, Nr. 4, S. 5-6.
- Bürdek, Bernhard E.:** Studenten antworten: Institut für Umweltplanung Ulm. Zunächst: das Arbeitsfeld eingrenzen. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 50, Juni 1970, S. 40.
- Bürdek, Bernhard E.:** Blumen und Reformen: Die Welt sollte Farbe bekennen. In: form spezial 1. Das Sonderheft (Frankfurt a.M.), 1997, S. 50-65.
- Bürdek, Bernhard E.:** Über Sprache, Gegenstände und Design. In: formdiskurs. Zeitschrift für Design und Theorie (Frankfurt a.M.) Jg. II, 1997, Nr. 3, S. 6-15.
- Burkhardt, François:** C'è anche una macchina per raddrizzare i rami. In: Modo. Mensile di informazione sul design (Mailand), Ottobre 1978, Nr. 13, S. 51-53.
- Clauss, Marianne:** Institut für Gestaltung auf der Suche nach neuen Zielen. Noch fehlen Dozenten-Unterschriften. In: Schwäbische Zeitung (Friedrichshafen / Ulm), 14.10.1970 [*HfG-Archiv Ulm*]
- Das **Darmstädter Bauhaus** wächst. In: Süddeutsche Zeitung (München), 28.11.1969.
- Dawo, Thomas:** Eine Designer-Bibel? In: werk und zeit. Monatszeitung für Umweltgestaltung (Frankfurt a.M.), Jg. 20, Dezember 1971, H. 12, S. 6.

- de Bruyn**, Gerd: Hase und Igel. Der Wettlauf zwischen Design und Marketing. Positive Zwischenbilanz: Die Entwürfe von GINBANDE. In: Baukultur. Zeitschrift des Deutschen Architekten- und Ingenieursverbandes (Wiesbaden), 1990, Nr. 1, S. 14-18.
- Design Club** München. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 43, Sept. 1968, S. 56.
- Ein **Design** für die Industrie? Das Design-Zentrum wird in Frage gestellt. Kritik, Vorwürfe, Stellungnahmen zu den Auseinandersetzungen um das IDZ. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 53 - I - 1971, S. 41-43.
- Design it yourself**. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 64 - IV - 1973, S. 27.
- Design wird in Berlin erst schön**. Design-Zentrum in Berlin? Schiller kritisiert Designer. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Dez. 1968, Nr. 44, S. 56.
- Design-Zentrum** Berlin – ohne Konzept, aber reich. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Mai 1969, Nr. 46, S. 51.
- Dorfles**, Gillo: Kunst und Design in der künftigen Gesellschaft. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 48, Dezember 1969, S. 7-8.
- [Dreistädter] Fischer**, Gerhard / **Hullmann**, Harald / **Schimmel**, Hanno: U-Bahn Bonn. In: Transparent. Manuskripte für Architektur, Theorie, Kritik, Polemik, Umraum (Wien), H. 4, 1973, S. 23-26.
- „**Dreistädter**“: 6 Wochen in Menden – Tagebuch. In: Bauwelt (Berlin / Frankfurt a.M.), 66, 1975, H. 8, S. 237-240.
- „**Dreistädter**“ Hardy Fischer – Harald Hullmann – Hanno Schimmel: STRASSEN, GASSEN, WEGE UND PLÄTZE IN NÜRNBERG. Ein Beitrag zum Problem der Fußgängerzonen. In: Transparent. Manuskripte für Architektur, Theorie, Kritik, Polemik, Umraum (Wien), H. 7/8, 1974, S. 48-52.
- „**Dreistädter**“ (Fischer, Hullmann, Schimmel): GESTALTUNG UNIVERSITÄTSBEREICH HAMBURG. In: Transparent. Manuskripte für Architektur, Theorie, Kritik, Polemik, Umraum (Wien), Jg. 6, 1975, Nr. 6, S. 4-8.
- „**Dreistädter**“ – Fischer, Hullmann, Schimmel: ASSOZIATIVE STADTGESTALTUNG. In: Transparent. Manuskripte für Architektur, Theorie, Kritik, Polemik, Umraum (Wien), Jg. 10, 1980, H. 9/10, S. 40-43.
- Drei weitere Dozenten** vorgeschlagen. In: Südwest Presse. Schwäbische Donau Zeitung (Ulm), 14.10.1969 [*HfG-Archiv Ulm*]
- Drösser**, Christoph: Konzert der schlauen Chips. Winzige Schaltkreise sollen auch den letzten Joghurtbecher vernetzen. In: Die Zeit (Hamburg), 10.06.1999, S. 31.
- Eckert**, Thomas: Berliner Designwerkstatt im Aufwind. Internationale Nachfrage – deutsche Hersteller reserviert. In: Der Tagesspiegel. Unabhängige Berliner Morgenzeitung (Berlin), 12.03.1989, S. 19.
- Eckert**, Thomas: Die erschöpfte Avantgarde. Moritat von der Revolution des deutschen Wohnzimmers, die keine war. In: Der Tagesspiegel. Unabhängige Berliner Morgenzeitung (Berlin), Sonderausgabe „Wohnen 91“, 10.03.1991, S. 1-3.

- Eckstein**, Hans: Ornament und Gartenzwerg. In: Süddeutsche Zeitung (München), Nr. 52 (Beilage: zeitgemäße form), 29.02.1968 [o.Pg].
- Eckstein**, Hans: Formgebung. Internationales Design Zentrum Berlin. In: Bauen und Wohnen (München), Juni 1970, Nr. 6, S. VI - 1.
- Edelmann**, Thomas: Feines Blech. In: design report (Hamburg), Nr. 10, 1995, S. 40-41.
- Ehrliches Design** contra furnierte Gemütlichkeit. In: möbel kultur (Hamburg), 1989, Nr. 3, S. 30-31.
- Eich**, Elke: Berliner Designkultur. In: Art Aurea. Das Magazin für Angewandte Kunst und Design (Ulm), 1988, Nr. 4, S. 64-65.
- Endgültig**: Neue HfG beginnt am 15. Oktober. In: Schwäbische Zeitung (Friedrichshafen / Ulm), 17.07.1969. [HfG-Archiv Ulm]
- Erlach**, Hans Uli von: Loopings am deutschen Design-Himmel. Die Düsseldorfer Gruppe „Kunstflug“. In: Hochparterre. Zeitschrift für Design, Architektur und Umwelt (Glattbrugg), 1988, Nr. 11, S. 56-70.
- Erlhoff**, Michael: 100 Tage in Kassel: Kunst und Design zur d8. Mißverständnisse gegen Mißverstand. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 118 - II - 1987, S. 22.
- Eschering**, Ursula: Mut zum Entwurf. „Designwerkstatt Berlin 1988“. In: Der Tagesspiegel. Unabhängige Berliner Morgenzeitung (Berlin), 20.12.1987.
- Faust**, Wolfgang Max: Cross Culture. Eine neue Tendenz in der Kunst. In: Kunstforum International. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der bildenden Kunst (Köln), Bd. 77/78, 1985, S. 166--225.
- Finter**, Helga: Neobarock. Zu Postmoderne und Avantgarde in Frankreich. In: Wolkenkratzer Art Journal. Europäisches Magazin zeitgenössischer Kunst und Kultur (Frankfurt a.M.), 3. Jg. 1986, Nr. 1, Febr./März/April, S. 50-51.
- Fischer**, Volker: Interieur der Zweiten Moderne. Ein Überblick. In: Jahrbuch für Architektur (Braunschweig / Wiesbaden), 1983, S. 186-208.
- Fischer**, Volker: Zeitgeist zum Anfassen. Zur Kultivierung des Banalen. In: Jahrbuch für Architektur (Braunschweig / Wiesbaden), 1987/88, S. 184-196.
- Fischer**, Wend: [Revolution im Design? Resonanz auf die Thesen von Werner Nehls.“] In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 44, Dez. 1968, S. 40.
- Främcke**, Ricarda: Hamburgs Designer sind unzufrieden. Kreative berieten erstmals über ihre Misere. In: Hamburger Abendblatt (Hamburg), 02.07.1990, Nr. 151, S. 15.
- Freisinger**, Gisela M.: Industrie-Designerinnen. In: Elle (München), Nr. 10, Okt. 1989, S. 40-47.
- Geißler**, Udo M.: [Revolution im Design? Resonanz auf die Thesen von Werner Nehls.] In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 44, Dez. 1968, S. 41.
- Gestaltungs-Aufbaustudium** in Ulm. In: Südwest Presse. Schwäbische Donau Zeitung (Ulm), 07.05.1969. [HfG-Archiv Ulm]
- Gestelle für die Glotze**. In: Der Spiegel (Hamburg), 1987, Nr. 32, S. 155.

- Giachi**, Arianna: Internationales Design Zentrum eröffnet. In: werk und zeit. Monatszeitung für Umweltgestaltung (Frankfurt a.M.), 19. Jg., Mai 1970, H. 5, S. 1-2.
- Giachi**, Arianna: Diskussion unerwünscht? Bundespreis „Gute Form“ im IDZ Berlin. In: werk und zeit. Monatszeitung für Umweltgestaltung (Frankfurt a.M.), Jg. 19, Okt. 1970, H. 10, S. 2.
- GINBANDE**: Zusammenarbeit beendet. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Frankfurt a.M.), 1996, Nr. 1, S. 13.
- Gronert**, Siegfried: Kunstflug ins Industrie-Design. Zum Beispiel die Gruppe „Kunstflug“. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 99 - III - 1982, S. 12-13.
- Gros**, Jochen: Alternativdesign – selbst gemacht. In: Kunst + Unterricht. Zeitschrift für Kunstpädagogik (Seelze), August 1979, H. 56, S. 34-35.
- Gros**, Jochen: Ende der Schonzeit. Zur Ausstellung „Gefühlscollagen – Wohnen von Sinnen“ in Düsseldorf. In: bauwelt (Berlin / Frankfurt a.M.), Jg. 77, 1986, Nr. 32, S. 1206-1209.
- Gros**, Jochen: Computertechnik und Design-Avantgarde. In: Basler Magazin. Politisch-kulturelle Weekend-Beilage der Basler Zeitung (Basel), 21. März 1987, Nr. 12, S. 12-13.
- Gros**, Jochen: Ende der Schonzeit. In: hfg forum. Zeitung der Hochschule für Gestaltung Offenbach a.M. (Offenbach a.M.), Jg. 8, 1987, Nr. 11, S. 3-5.
- Die **grosse Landzerstörung**. In: werk und zeit. Monatszeitung des Deutschen Werkbundes (Frankfurt a.M.), Jg. 8, Dezember 1959, H. 12, S. 1-14.
- Gruppenarbeit** auf dem Kuhberg. Projektthemen stellen sich Dozenten und Studenten selbst. In: Stuttgarter Nachrichten (Stuttgart), 10.02.1970. [*HfG-Archiv Ulm*]
- [**Haus-Rucker-Co.**] Blow-up im Wohnzimmer. Aufgeblasenes aus der Welt des Pneu-Design. in: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 42, Juni 1968, S. 16-20.
- Heimbucher**, Joachim: Ulm löst sich auf. Joachim Heimbucher, Student HfG. Zur Situation der Hochschule für Gestaltung. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 44, Dez. 1968, S. 36-37.
- HfG-Kommission** macht Vorschläge. Eigenständige staatliche Gestalterhochschule – Standort Ulm noch umstritten – Beschränkung auf das Aufbaustudium.“ In: Schwäbisches Tagblatt (Tübingen), 06.05.1969. [*HfG-Archiv Ulm*]
- HfG-Zukunft** ungewisser denn je. Am Abend kam die Liquidation – Neubeginn nicht vor Herbst 1969. In: Neu-Ulmer Zeitung (Augsburg), 30.11.1968. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Hullmann**, Harald: Kofferradio. In: hfg forum (Offenbach a.M.), Jg. 8, 1987, Nr. 11, S. 13.
- Hübl**, Michael: Wieder gesellschaftsfähig. Die documenta als Zeitkritik. In: Kunstforum International. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der bildenden Kunst (Köln), Juli-September 1987, Bd. 90, S. 79-186.
- Institut Wohnen und Umwelt**. In: werk und zeit. Monatszeitung für Umweltgestaltung (Frankfurt a.M.), Jg. 19, Dez. 1970, H. 12, S. 8.

- Kabisch**, Wolfgang jr.: Neue Prächtigkeit oder Krise? In: werk und zeit die Zeitschrift des Deutschen Werkbundes beschäftigt sich mit Veränderung von Umwelt und Gestalt (Frankfurt a.M.), 1. Quartal 1985, S. 22.
- Kabisch**, Wolfgang: Von der Chronik eines angekündigten Todes und der Rettung durch geistiges Ping-Pong-Spiel. Deutsches Design heute. In: Daidalos (Berlin), Nr. 40, 1991, S. 126-133.
- Keine Zeit zu verlieren.** Gründung der neuen Hochschule für Gestaltung steht bevor. In: Süddeutsche Zeitung (München), 08.02.1969, S. 12. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Kerbs**, Diethart: Thesen zur Arbeit des IDZ Berlin. In: werk und zeit. Monatszeitung für Umweltgestaltung (Frankfurt a.M.), Jg. 19, Jan. 1970, H. 1, S. 2-3.
- Kerbs**, Diethart: Mit dem Rotstift gelesen. Notizen über eine Umfrage des IDZ. In: werk und zeit. Monatszeitung für Umweltgestaltung (Frankfurt a.M.), Jg. 19, April 1970, H. 4, S. 1.
- Klar**, Michael: Kritik an der Rolle des Design in der Verschwendungsgesellschaft. In: Format 20. Zeitschrift für verbale und visuelle Kommunikation (Karlsruhe), 5. Jg. 1969, H. 2, S. 33-36. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Klotz**, Heinrich: Die Röhrenden Hirsche der Architektur. In: Bauwelt (Berlin), 65 Jg., 15. Juli 1974, H. 26, S. 896-907.
- Klotz**, Heinrich: Funktionalismus und Trivialarchitektur. Der Werkbund und die röhrenden Hirsche. In: Kunst + Unterricht (Seelze), Okt. 1975, H. 33, S. 16-21.
- Klotz**, Heinrich: Das Pathos des Funktionalismus. In: werk-archithese. Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst (Niederteufen), 64. Jg., März 1977, Nr. 3, S. 4-3; 22.
- Klotz**, Heinrich: „Post-Moderne“. In: Jahrbuch für Architektur (Braunschweig / Wiesbaden), 1980/81, S. 7-9.
- Knepper**, Ernst: Das endgültige Ende der Ulmer Schule. Das IUP wird ersatzlos gestrichen. Bericht über eine letzte Diskussion. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 57, März 1972, S. 35-38.
- Kotik**, Jan: Neues Gewerbe – neues Leben. Zur Versöhnung von Handarbeit und Industrie. In: werk und zeit. Vierteljahreszeitschrift des Deutschen Werkbundes (Frankfurt a.M.), Nr. 3, 1978, S. 37-40.
- Krause**, Rainer: Design: Möbel perdu. In: Der Spiegel (Hamburg), 1982, Nr. 51, S. 154-156.
- Kreis**, Elfi: Dollars zu Lampenschirmen. Edel: Herbert Weinands neue Design-Galerie am Oranienplatz. In: Der Tagesspiegel (Berlin), 07.10.1992, Nr. 14343.
- Krug**, Karlheinz: 40 Jahre form. Ein Brief und seine Folgen. In: form spezial (Frankfurt a.M.) Nr. 1, 1997, S. 3.
- Kuby**, Thomas: Gänseblümchen oder der Wille zum Guten. Eine Kritik an der These vom „revolutionären Design“ von Ernst-Michael Klar. In: Format 22. Zeitschrift für verbale und visuelle Kommunikation (Karlsruhe), Jg. 5, 1969, H. 4, S. 48-52.
- Kultusminister** will neue HfG in Ulm ins Leben rufen. In: Schwäbische Zeitung (Friedrichshafen / Ulm), 07.05.1969. [*HfG-Archiv Ulm*]

- Kuppel**, Walter: Die Chance kein Konzept zu haben. In: Südwest Presse. Schwäbische Donau Zeitung (Ulm), 08.11.1969, S. 25. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Lackner**, Erna: Rätsel auf schiefen Stühlen. Stefan Wewerka. In: FAZ-Magazin (Frankfurt a.M.), H. 350, 1986, Nr. 46, S. 62-72.
- Lenz**, Michael: Gedankensprünge. Zur experimentellen Arbeit der Gruppe GINBANDE. In: design report. Bulletin des Rat für Formgebung (Hamburg), Nr. 5, 1988, S. 16-23.
- Lobinsch**, Bodo: Beginn des praxis- und projektorientierten Aufbaustudiums in den Räumen der ehemaligen Hochschule für Gestaltung. In: Arch +. Zeitschrift für Architektur und Städtebau (Aachen), Jg. 3, 1970, H. 9, S. 74-78.
- Löblich**, Bernd: Welche Chancen hat ökologisch orientiertes Design? In: Bauwelt (Berlin), 76 Jg., 02.08.1985, Nr. 29, S. 1157-1159.
- Lösel, Anja: Design. In: art. Das Kunstmagazin (Hamburg), 1988, Nr. 3, S. 19.
- Lösel**, Anja: Design vom Rhein: Pentagon. In: art. Das Kunstmagazin (Hamburg), Nr. 4, 1988, S. 98-101.
- Die **logische Folge** einer totalen Fehlplanung des Landtages: Studenten im Institut für Umweltplanung haben endgültig die Koffer gepackt. In: Schwäbische Zeitung (Friedrichshafen / Ulm), 16.08. 1971. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Dr. **Lorenser**: Die alte HfG ist tot... In: Neu-Ulmer Zeitung (Augsburg), 02.12.1968. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Mayer**, M.J.: Aufstand des Möbels. In: Wiener. Zeitschrift für Zeitgeist (München), März, 1985, Nr. 59, S. 60-67.
- Modelle aus Laminaten**. In: Arcade. Die schöne Welt der guten Form (Hamburg), Nr. 3, 1991.
- Eine **Modellschule** für Gestaltung. In: Stuttgarter Zeitung (Stuttgart), Nr. 105, 08.05.1969. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Möller**, Evelyn: Design-Philosophie der achtziger Jahre (2). In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 98, 1982, S. 6-10.
- Mönninger**, Michael: Sex-Appeal des Anorganischen. Die Kölner Möbelmesse: Arte Povera, Scheußlichkeiten und Zeitloses aus Italien. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Frankfurt a.M.), 31. Januar 1990, Nr. 26, S. 29.
- Moles**, Abraham A.: Die Krise des Funktionalismus. Notizen aus einem Seminar der HfG Ulm, Januar 1967. In: ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung (Ulm), Nr. 19/20, 1967, S. 24-25.
- Moles**, Abraham A.: Die Krise des Funktionalismus. Notizen aus einem Seminar an der Hochschule für Gestaltung. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 41, März 1968, S. 36.
- Müller-Krauspe**, Gerda: Versuch einer Deutung. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 43, Sept. 1968, S. 41-42.
- Müller-Krauspe**, Gerda: Opas Funktionalismus ist tot. Der Standort des Industrial Design – gestern, heute, morgen. Design-Ideologien (1). In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 46, Mai 1969, S. 29-33.

- Müller-Krauspe**, Gerda: Industrial-Design – Alternativen. Zum Standort des Industrial Design – Tendenzen und Prognosen. Design-Idologien (3). In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 48, Dez. 1969, S. 9-13.
- Nehls**, Werner: Sachlichkeit und Verbrechen. In: Süddeutsche Zeitung (München), Nr. 141 (Beilage: zeitgemäße form), 14.06.1967, S. 23.
- [**Nehls**, Werner: DAS ENDE DER FUNKTIONALISTISCHEN EPOCHE.] In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 43, Sept. 1968 [Titelseite].
- Nehls**, Werner: „Die Heiligen Kühe des Funktionalismus müssen geopfert werden.“ Thesen von Werner Nehls. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 43, Sept. 1968, S. 4.
- [**Nehls**, Werner:] Revolution im Design? Ein Gespräch mit Werner Nehls. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 43, Sept. 1968, S. 5-9.
- Nehls**, Werner: Schlußworte von Nehls zu Nehls (form 43/44). In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 45, März 1969, S. 68.
- Ein **neuer Beginn** in alten Räumen auf anderer Basis. In: Schwäbische Zeitung (Friedrichshafen / Ulm), 15.10.1969. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Neues Institut** für Umweltgestaltung. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 49, März 1970, S. 56.
- Neues Konzept** auf dem Kuhberg. Drei Studiengänge angeboten – Gastdozenten von Universität und Ingenieurschule?“ In: Südwest Presse (Ulm), 17.10.1970. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Neues Leben** auf dem Kuhberg. In: Südwest Presse. Schwäbische Donau Zeitung (Ulm), Mittwoch, 15.10.1969. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Öffentliche Ausschreibung** 1974 zum 2. Forum des IDZ Berlin PRODUKT UND UMWELT. In: Transparent. Manuskripte für Architektur, Theorie, Kritik, Polemik, Umraum (Wien). Nr. 4 1974, S. 36-37.
- Ohff**, Heinz: Der Gegenstand als Kunstobjekt. Das Kunstobjekt als Gegenstand. In: Magazin Kunst. Das aktuelle Kunstmagazin (Mainz), 11. Jg. 1972, Nr. 42, S. 2249-2275.
- Ohl**, Herbert: „Design ist meßbar geworden“. 38400 Daten führten zum Ergebnis dieses Bundespreises „Gute Form“. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 78 - III - 1977, S. 20.
- Ohm**, Eduard: Die Weltgeltung der HfG starb mit dem Ende des IUP. Das Institut für Umweltplanung überdauerte nur zwei Jahre. In: Neu-Ulmer-Zeitung (Augsburg), Nr. 178, 05.08.1972, S. 27. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Posener**, Julius: Der Deutsche Werkbund. In: werk und zeit. Monatszeitung für Umweltgestaltung (Frankfurt a.M.), Beilage / Texte, Jg. 19, Mai 1970, H. 5, S. 4.
- Posener**, Julius: Kritik der Kritik des Funktionalismus. In: werk-archithese. Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst (Niederteufen), 64. Jg., März 1977, Nr. 3, S. 16-21.
- Pressestimmen** zum Konflikt im IDZ. In: werk und zeit. Monatszeitung für Umweltgestaltung (Frankfurt a.M.), Jg. 20, März 1971, H. 3, S. 5-6.

„**Produkt und Umwelt**“. Eine IDZ-Ausschreibung zu der aktuellen Frage „Wie müssen Produkte heute geplant und gestaltet sein? In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 68 - IV - 1974, S. 7-10.

„**Produkt und Umwelt?**“ Auszüge aus einem Beitrag der Hochschule für Gestaltung Offenbach. „Sinnliches Design“ – eine Alternative. In: form (Opladen), Nr. 68 - IV - 1974, S. 8.

[**Rainer**, Roland]: Umweltgestaltung als gesellschaftliche Notwendigkeit. Vortrag von Professor Dr. Roland Rainer, Wien, auf der Jahrestagung des Deutschen Werkbundes Bayern am 9. Juni 1967 in München. Gekürzte Fassung. In: werk und zeit. Monatszeitung des Deutschen Werkbundes / Organ des Rates für Formgebung (Frankfurt a.M.), 16. Jg. Sept. 1967, H. 9, S. 1-2.

Redhead, David: Jahrmarkt der Einfachheit. In: form. Zeitschrift für Gestaltung / The European Design Magazine (Frankfurt a.M.), Nr. 171, Januar 2000, S. 28-34.

Redhaed, David: Die Menschmaschine. In: form. Zeitschrift für Gestaltung / The European Design Magazine (Frankfurt a.M.), Nr. 173, Mai/Juni 2000, S. 60-66.

Reichl, Ernst. gugelot design gmbh: Umweltgestaltung – was ist das? In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 43, Sept. 1968, S. 40.

Rogalski, Ulla: International Design – Germania. In: Interni (Mailand), 1987, Nr. 362, S. 18-27.

[**Rossow**, Walter]: Ansprache von Walter Rossow zur Eröffnung des Internationalen Design-Zentrums. In: werk und zeit. Monatszeitung für Umweltgestaltung (Frankfurt a.M.), 19. Jg., Mai 1970, H. 5, S. 2.

Rotzler, Willy: Stuhl besessen. In: du. Zeitschrift für Kunst und Kultur (Zürich), 1979, Nr. 2, S. 34-71.

RS: Berlin, Berlin: Wings of Design. In: Blueprint. The Leading Magazine of Architecture of Design (London), Febr. 1989, Nr. 54, o.Pg.

Ruisinger, Karl: Kunststoffdesign. Günter Beltzigs Möbelobjekte. In: Sammeln. Das Magazin für Sammler und Kunstliebhaber (Reichertshausen), Jg. 9, 1991, Nr. 8, S. 8-17.

Sandberg, Willem: Kritik an der Kritik. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 45, März 1969, S. 68.

Scharf, Armin: Etiketten mit Antennen. In: design report (Hamburg), Nr. 6, 2001, S. 82.

Schmidt, Doris: Geschirr mit Kehrseite. In: Süddeutsche Zeitung (München), Nr. 172 (Beilage zeitgemäÙe form), 18. Juli 1968 [o.Pg].

Schmidt, Jürgen: Idealistisches Design. Versuch, eine wahrscheinlich abgebrochenen Diskussion wiederaufzunehmen. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 48, Dez. 1969, S. 39-40.

Schmitz, Andreas: Sitzen = Sitzen? In einer Hamburger Galerie sind „Möbel perdu“ In: Westermanns Monatshefte (Braunschweig), 1983, Nr. 8, S. 66-68.

Schneckenburger, Manfred: „Einlassung mit der Verwertungswelt“ Design zur documenta 8. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), 1987, Nr. 117, S. 77.

- Schneider**, Bruno F.: Neuer Stil mit Pentagon. In: Art Aurea. Das Magazin für Angewandte Kunst und Design (Ulm), 1987, Nr. 1, S. 70-71.
- Schneider-Esleben**, Claudia: Ist Neon gefährlich? In: Elaste (München), 1982, Nr. 3, S. 68-69.
- Schön**, Wolf: Aus Ulm und aus Ulm heraus. An Stelle eines Nachrufs auf die Hochschule für Gestaltung. In: Deutsche Zeitung (Düsseldorf), 14.07.1972. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Schwerer Konflikt** im IDZ Berlin. In: werk und zeit. Monatszeitung für Umweltgestaltung (Frankfurt a.M.), Jg. 20, Febr. 1971, H. 2, S. 1.
- Schwerter-Hufschlag**, Inge: Die Designer-Gruppe Kunstflug. Vernetzung der Arbeit schafft neue Freiräume. In: Die Kammer. Niederrhein-Journal (Krefeld), 1987, H. 9, S. 22-23.
- Schwitters**, Kurt: Stuttgart, Die Wohnung. In: i10. Internationale Revue (Amsterdam), Jg. 1, 1927, Nr. 10, S. 348.
- Scourtelis**, Regine: Feuer und Flamme für Design. In: Zeitmagazin (Hamburg), 27.04.1990, Nr. 18, S. 92-100.
- Seeger**, Hartmut: Funktionalismus im Rückspiegel des Design. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 43, Sept. 1968, S. 10-11.
- Seeger**, Hartmut: Syntaktik und Semantik. Zur Praxis und Pädagogik des Design. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 46, Mai 1969, S. 34-36.
- Selle**, Gert: Ein neuer Beginn? Das Design der fünfziger Jahre in Deutschland. Die Weiterentwicklung der Massenproduktkultur nach dem Zweiten Weltkrieg. In: form (Seeheim), Nr. 82 - II - 1978, S. 11-18.
- Selle**, Gert: Design auf der Suche nach Freiräumen. Produktkultur und Identität. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 88 - I - 1989, S. 6-10.
- Sieben kleine Testpersonen** im letzten IUP-Produkt. In: Südwest Presse (Ulm), 22.7.1972; „Aufblasbarer Kindergarten – ein letzter Test des Instituts für Umweltplanung.“ In: Schwäbische Zeitung (Friedrichshafen / Ulm), 22.07.1972. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Steinacker**, P.: Institut Wohnen und Umwelt. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 53, I/1971, S. 58.
- Stilechto** [= Stiletto]: Berlin in Form? Designer-Möbel zwischen Industriekultur und Kunsthandwerk. In: Radical Chic! Das Zeitdokument (Berlin), 1989, S. 20-24.
- Stilrichtungen** – negiert, demontiert, persifliert. Stilbruch oder Nicht-Möbel. In: md. moebel interior design (Leinfelden-Echterdingen), 1980, Nr. 1, S. 32-34.
- Stumpf**, Axel: Die Rache des Konsumenten. In: Radical Chic! Das Zeitdokument (Berlin), 1989/90, S. 137-138.
- tra [**Trappschuh**, Elke]: Medienmöbel von Avantgarde-Designern. In: Das Handelsblatt. Wirtschafts- und Finanzzeitung (Düsseldorf / Frankfurt a.M.), 14./15.08.1987, Nr. 154, S. 13.
- Trappschuh**, Elke: documenta 8 / Design. In: werk und zeit die Zeitschrift des Deutschen Werkbundes beschäftigt sich mit der Veränderung von Umwelt und Gestalt (Frankfurt a.M.), 3. Quartal, 1987, S. 36.

- Trappschuh**, Elke: Abschied von der Gemütlichkeit. Hartes Material und scharfe Linien. In: Das Handelsblatt. Wirtschafts- und Finanzzeitung (Düsseldorf / Frankfurt a.M.), 26.01.1989, S. 14.
- Trappschuh**, Elke: Abschied vom neuen deutschen Design. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Frankfurt a.M.), 1992, Nr. 137, S. 59.
- Trenkler**, Thomas: Stiletto Studios. Witz ist immer okay. In: Parnass. Die österreichische Kunst- und Kulturzeitschrift (Linz), Jan./Febr. 1988, H. 1, S. 38-43.
- Über**, H.: Design aus Berlin: Aufstand in Kreuzberg. In: Gala. Das Trendmagazin (München), Nov./Dez. 1986, Nr. 6, S. 17-22.
- Ulm beginnt** am 15. April. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 49, März 1970, S. 56.
- Ulm ist** ein eigenes Zentrum. Erste Zwischenbilanz des Institutes für Umweltgestaltung. In: Südwest Presse. Schwäbische Donau Zeitung (Ulm) 10.02.1970, S. 10. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Ulrichs**, Timm: kunst-möbel. anmerkungen zur ersten anthologie der kunst-stühle, -tische und -betten. In: Magazin Kunst. Das aktuelle Kunstmagazin (Mainz), 11. Jg., 1971, Nr. 42, S. 2276-2277.
- Der **Umzug nach Stuttgart** wird immer wahrscheinlicher. Institut für Umweltplanung in baufälligem Zustand. In: Südwest Presse (Ulm), 04.06.1971. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Ungeklärte Situation** im Institut für Umweltplanung. Kommt Exodus nach Stuttgart?“ In: Südwest Presse (Ulm), 20.03.1971. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Venturi**, Robert / **Scott Brown**, Denise: Funktionalismus ja, aber... . In: werk-archithese. Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst (Niederteufen), 64. Jg., März 1977, Nr. 3, S. 33-35.
- Vielhaber**, Christiane: Ästhetik, die wieder funktioniert. In: Wolkenkratzer Art Journal. Europäisches Magazin zeitgenössischer Kunst und Kultur (Frankfurt a.M.), März/April 1987, Nr. 2, S. 8.
- Voss-Streb**, Andrea: Vom „Pathos des Funktionalismus“ über eine Funktionalismus-Diskussion zu Architektur und Design. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 68 - IV - 1974, S. 57.
- Was wird aus den HfG-Studenten?** Die Ulmer Designer-Schule schließt am 31. Dezember. In: Die Welt. Unabhängige Tageszeitung für Deutschland (Hamburg), 21.12.1968. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Welsch**, Wolfgang: Postmoderne Perspektiven für das Design der Zukunft. In: Kunstforum International. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der bildenden Kunst (Köln), Bd. 107, April/Mai 1990, S. 260-266.
- Welsch**, Wolfgang: Zwei Wege der Ästhetisierung. In: werk und zeit. Vierteljahresschrift des Deutschen Werkbundes (Frankfurt a.M.), Nr. 1, 1991, S. 8-14.
- Welsch**, Wolfgang: Die ästhetische Verfassung der Gegenwart. Vom „Sein“ zum „Design“. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Frankfurt a.M.), Nr. 140, 1992, S. 6-8.
- Der **Werkbund und die grosse Landzerstörung**. In: Der Architekt (Köln), Jg. II, 1959, Nr. 8, S. 335-337.
- Der **Werkbund und die grosse Landzerstörung**. In: Baukunst und Werkform (Nürnberg), 1959, Nr. 1, S. 40 ff.

- Wichmann, Hans:** Ornament – heute? In: werk und zeit Monatszeitung des Deutschen Werkbundes (Frankfurt a.M.) (Frankfurt a.M.), Jg. 15, Juni 1966, H. 6, S. 3.
- Wieduwilt, Stefan:** Soweit so gut. In: Radical Chic! Das Zeitdokument (Berlin), 1989/90, S. 135-137.
- Wirth, Gunther:** Ulmer Institut für Umweltplanung. Das zweite Todesurteil. Zur ersatzlosen Schließung. In: Stuttgarter Zeitung (Stuttgart), 28.01.1972. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Zacharias, Wolfgang:** Politische Fragen an das Design. Zu einem Vortrag von Thomas Kuba im DES-Club München. In: Süddeutsche Zeitung (München), Mai 1972 (Beilage: zeitgemäße form).
- Zum ersten Mal:** Bundespreis „Gute Form“. Achtundzwanzig Staatspreise für Designer und Hersteller. In: form. Zeitschrift für Gestaltung (Opladen), Nr. 48, Dez. 1969, S. 31-37.
- Zur Sache:** Umweltplanung. In: Südwest Presse. Schwäbische Donau Zeitung (Ulm), 10.02.1970, S. 10.

12.2.3. Semester- und Abschlussarbeiten, Dissertationen

- Bauer**, Sybille: New German Design. [Masch.-schr.] Diss. Royal College of Art London, Industrial Design. London 1987.
- Biéler, Eric / Grazioli, Fredy / Grosjean, Pierre / Ruffieux, Michel**: Design-Problem als System-hierarchie. [Masch.-schr.] Diplomarbeit an der HfG Ulm, fertiggestellt am IUP Ulm, der Universität Stuttgart. Ulm [Juli] 1970. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Bomba**, Patric: Design-Galerien-Guide. [Seminararbeit], o.O. [Saarbrücken] 1993. [*Bibliothek HBK Saarbrücken*]
- Bürdek**, Bernhard E.: Design-Theorie. Methodische und systematische Verfahren im Industrial Design. [Masch.-schr.] Diplomarbeit an der HfG Ulm, fertiggestellt am IUP Ulm der Universität Stuttgart. Ulm 1971. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Burri**, Robert: Wohnbedingungen und Wohnbedürfnisse. Theoretische Arbeit zur Erlangung des Diploms, als Abschluß des 9-semesterigen Planungs- und Architekturstudiums an der HfG Ulm, fertiggestellt an der Universität Stuttgart, IUP, Ulm. Ulm [30. Januar] 1970.
- Garnich**, Rolf: Konstruktion, Design und Ästhetik. Allgemeine mathematische Methoden zur objektiven Beschreibung ästhetischer Zustände im analytischen Prozeß und zur generativen Gestaltung im synthetischen Prozeß von Design-Objekten. [Masch.-schr.] Diss. Esslingen 1968.
- Gros**, Jochen: Erweiterter Funktionalismus und „Empirische Ästhetik“ (Gestaltung und Konsumtion der Umwelt. Über die unterschiedliche Bedeutung der praktischen, symbolischen und ästhetischen Funktionen unter besonderer Berücksichtigung des Industrie-Design), [Masch.-schr.] Diplom-Arbeit an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Abteilung für Experimentelle Umweltgestaltung, Fachrichtung Industrie-Design. Braunschweig [März] 1973.
- Heimbucher**, Joachim / **Michels**, Peter: Bauhaus – HfG – IUP. Dokumentation und Analyse von drei Bildungsinstitutionen im Bereich der Umweltgestaltung. [Masch.-schr.] Diplomarbeit am Institut für Umweltplanung Ulm der Universität Stuttgart. Vorgelegt am 15. April 1971. 3 Bde., Stuttgart 1971. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Klar**, Michael: Kritik an der Rolle des Designers in der Verschwendungsgesellschaft. [Masch.-schr.] Diplomarbeit an der HfG Ulm. Ulm 1968. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Korrek**, Norbert: Die Hochschule für Gestaltung Ulm. Dokumentation und Wertung der institutionellen und pädagogischen Entwicklung der Hochschule für Gestaltung unter besonderer Beachtung der zeitbezogenen politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen in der Bundesrepublik Deutschland. [Masch.-schr.] Diss. an der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar. Weimar 1985.
- Kuby**, Thomas: Zur gesellschaftlichen Funktion des Industrial Design. [Masch.-schr.] Theoretische Diplomarbeit an der HfG Ulm. Ulm [August] 1969. [*HfG-Archiv Ulm*]

Pinzger, Ruth: Theorie, Geschichte und Kritik des Deutschen Design, von der Nachkriegszeit bis in die neunziger Jahre. [Masch.-schr.] Abschlußarbeit Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Architettura. Florenz 1994/95. [*Kunstflug-Archiv, Düsseldorf*]

Schulze Tast, Maria: Wege im neuen deutschen Design, aufgezeigt und erörtert an der Gruppe KUNSTFLUG und deren Arbeiten. [Masch.-schr.] Schriftliche Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Lehramt für die Sekundarstufe 1. Universität/Gesamthochschule Duisburg, 1988. [*Kunstflug-Archiv, Düsseldorf*]

Seeling, Hartmut: Geschichte der Hochschule für Gestaltung Ulm 1953-1968. Ein Beitrag zur Entwicklung ihres Programms und der Arbeiten im Bereich der Visuellen Kommunikation. [Masch.-schr.] Diss. Köln 1985.

12.2.4. Unveröffentlichte Quellen, Aktenbestände, Klein- und Kleinstauflagen

- Antrag des Finanzausschusses** zu dem Schreiben des Staatsministeriums vom 6. Oktober 1970. – Drucksache 3359. *[HfG-Archiv Ulm]*
- Arbeitskreis Angewandte Kunst** (Hrsg.): Neue Namen. Angewandte Kunst aus Hamburg. (Ausstellungsbroschüre), Hamburg 1991, o.Pg. *[Borngräber-Stiftung HBK Saar, Saarbrücken]*
- Auslobungsunterlagen** „Staatspreis des Landes Nordrhein-Westfalen für Design und Innovation“, 1987. *[Bibliothek HBK Saar, Saarbrücken]*
- Berliner Zimmer Zeitung**. Unabhängiges Designorgan. Neues zum Thema Design. Bietet Raum für neue Entwürfe Beiträge Skizzen Ideen (Hrsg. BERLINER ZIMMER Design-Agentur GmbH Berlin), 1990, Nr. 1, S. 3. *[Privat-Archiv Andreas Brandolini, Saarbrücken]*
- Borngräber**, Christian: Sachbericht zur „Designwerkstatt Berlin“, Entwicklung der Prototypen, [Berlin] 28.03.1989. *[Borngräber-Stiftung HBK Saar, Saarbrücken]*.
- [Borngräber**, Christian:] Pressemitteilung Nr. 1: „Designwerkstatt Berlin geht in Serienproduktion“. 0.0 [Berlin] o.J. [1989]. *[Borngräber-Stiftung HBK Saar, Saarbrücken]*
- Borngräber**, Christian: Protokoll zu: Designwerkstatt Berlin „Das Abet-Laminat-Projekt“. Gesprächsprotokoll vom Treffen am 09.04.1990 in Bra. *[Borngräber-Stiftung HBK Saar, Saarbrücken]*
- Borngräber**, Christian: Andreas Brandolini: Stationen der Abstraktion. In: AAK (Hrsg.): Dessins und Objekte von deutschen Designern. [Faltblatt], Hamburg 1991, o.Pg. *[Borngräber-Stiftung HBK Saar, Saarbrücken]*
- Borngräber**, Christian: ABET-DESIGNWERKSTATT: DESSINS UND OBJEKTE VON DEUTSCHEN DESIGNERN IN LAMINAT PRINT HPL. [Manuskript]; *[Borngräber-Stiftung HBK Saar, Saarbrücken]*
- Brandolini**, Andreas: Zum Geleit [Juli 1982]. In: HdK Berlin (Hrsg.): 1,2,3 Eierbecher. Berlin [Selbstverlag, 2. Aufl. Exemplar Nr. 0317] 1983. *[Privat-Archiv Andreas Brandolini, Saarbrücken]*
- Brandolini**, Andreas: Design hat viele Gesichter. [Manuskript], Juli 1988. *[Borngräber-Stiftung HBK Saar, Saarbrücken]*
- Burkhardt**, François: Design-Manifeste. Eine Auswahl aus der Zeit zwischen 1850-1997. Zusammengestellt von François Burkhardt – HBK Saar WS 1997/98. *[Bibliothek HBK Saar, Saarbrücken; im Besitz der Autorin]*
- C.V.**: Stiletto [Computerausdruck], 1999. *[im Besitz der Autorin]*.
- Eisele**, Petra: Wissenschaftliche Archivierung der Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken 1998. *[Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken; im Besitz der Autorin]*
- Feith**, Michel: Biografisches. Brief an Christian Borngräber vom 11.04.1990. *[Borngräber-Stiftung HBK Saar, Saarbrücken]*

- Feith, Michel:** Brief an Christian Borngräber vom 10.02.1991. [*Borngräber-Stiftung HBK Saar, Saarbrücken*]
- GINBANDE:** Das Verschwinden als Phänomen: Klappmöbel – Ein Experiment. In: *Materealien* [sic!]. Hefte zum Design (Frankfurt a.M.), Januar 1986, H. 1, o. Pg. [*Privat-Archiv Volker Albus, Frankfurt a.M.*]
- [GINBANDE Design Frankfurt]:** Fax von GINBANDE an Christian Borngräber vom 30.04.1990. [*Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken*]
- GINBANDE Design Frankfurt:** Tabula rasa. [Faltblatt] o.J. [1987] [*Privat-Archiv Volker Albus, Frankfurt a.M.*]
- Gronert, Siegfried:** Ein Kunstflug ins Industrie-Design. [Plakatrückseite „Kunstflug. Design Produktion Vertrieb / Möbel Leuchten Uhren Keramik Radios Geschirr Haushaltsgeräte Besteck Teppiche Interieurs“ 1982. [*KUNSTFLUG-Archiv, Düsseldorf; im Besitz der Autorin; im Besitz der Autorin*]
- Gros, Jochen:** Dialektik der Gestaltung. Zwischenbericht 2 der Arbeitsgruppe Freizeit WS 70/71 Universität Stuttgart Institut für Umweltplanung Ulm. Ulm [1970/1971]. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Hochschule der Künste Berlin** (Hrsg.): Küchen? Berlin o.J. [1983]. [*Borngräber-Stiftung HBK Saar Saarbrücken*]
- Institut für Umweltplanung Ulm** (Hrsg.): Institutsbericht 1. Zusammengestellt von G. Curdes, J. Heimbucher, J. Kopperschmidt, S. Maser, G. Minke. 0.0. [Ulm] Mai 1970. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Institut für Umweltplanung Ulm** (Hrsg.): Institutsbericht 2. Diskussionspapier zur langfristigen Konzeption des Aufbaustudiums am IUP, Ulm. Dem Senatsausschuß der Universität Stuttgart für das IUP, Ulm, vorgelegt im September 1970. O.O. [Ulm] September 1970. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Institut für Umweltplanung Ulm** Universität Stuttgart (Hrsg.): Institutsbericht 3. Ulm [April] 1971. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Institut für Umweltplanung Ulm** der Universität Stuttgart: Dokumentation IUP. Zur Diskussion über Konzept und Zukunft des Instituts für Umweltplanung, Ulm. 0.0. [Ulm] [Januar] 1972. [*HfG-Archiv Ulm*]
- Institut für Umweltplanung Ulm** der Universität Stuttgart (Hrsg.): Ein Bilderbuch. Studie zur visuellen Antithese. Diskussionspapier 6, Ulm [August] 1972. [*HfG-Archiv Ulm*]
- KUNSTFLUG:** Staatspreis für Design und Innovation des Landes Nordrhein-Westfalen. Studienpreis. Fahrkarten- und Service-Automat als Gerätearchitektur mit integriertem Informations- und Servicesystem als „Operator“. Dokumentation. Düsseldorf / Essen (Januar) 1988. [*Bibliothek HBK Saar, Saarbrücken*]
- KUNSTFLUG:** Verzeichnis der Objekte, [Computerausdruck], Krefeld 1999. [*im Besitz der Autorin*]
- Maggiore, Bepi / Zanuso, Marco jr.** (Hrsg.); *Rastlos. Design for Sale?* (Kat.), Burgenland/Wien 1982.
- Niebuhr, Hans-Peter:** Des Menschen Platz am Tisch. In: *Materealien* [sic!]. Hefte zum Design (Frankfurt a.M.), Hrsg. von GINBANDE, August 1988, o.Pg. [*Privat-Archiv Volker Albus, Frankfurt a.M.*]

Pohl, Wolfgang: oh. Aus Hamburg. Werkstatt für experimentelle Phantasie. Hamburg, 1983.

[Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken]

„Praxis- und projektorientiertes Aufbaustudium am Institut für Umweltplanung“ [Plakat], *[HfG-Archiv]*

Schneider-Esleben, Claudia: auf + während der Messen / zu DesignEvents mit eigenen Messeständen [Computerausdruck], 1999, o.Pg. *[Privat-Archiv Claudia Schneider-Esleben, Hamburg; im Besitz der Autorin]*

Schneider-Esleben, Claudia: Möbel perdu Galerie und Atelier präsentiert eigene Kollektionen und andere Designer. (Kat. MÖBEL PERDU) [Hamburg] 1992. *[Privat-Archiv Claudia Schneider-Esleben, Hamburg; im Besitz der Autorin]*

Staatsministerium Baden-Württemberg / Ministerpräsident: Schreiben des Staatsministeriums auf den Beschluß des Landtags vom 16. Juli 1970 – Drucksache 2701. Drucksache des Landtags von Baden-Württemberg, 5. Wahlperiode, Drucksache V – 3359, ausgegeben am 21. Oktober 1970. *[HfG-Archiv Ulm]*

Stiletto Studios: DER JUBELBERLINER. Berlin, [Eigenverlag; Kleinstauflage] 1983. *[Privat-Archiv STILETTO, Berlin]*

Stiletto Studios (Hrsg.): ÜBER NACHT BERÜHMT. Katalog zum gleichnamigen Super 8 Sampler auf Video. Berlin, [Eigenverlag; Auflage: 500 St.] 1984. *[Privat-Archiv STILETTO, Berlin]*

Stiletto Studios: ÜBER NACHT RUINIERT. Das Drehbuch Berlin, [Eigenverlag; Kleinstauflage] 1985. *[Privat-Archiv STILETTO, Berlin]*

Weinand, Herbert Jakob: Ausstellungliste der Galerie Weinand. [Computerausdruck, Berlin 1999]; *[Privat-Archiv Herbert Jakob Weinand, Berlin; im Besitz der Autorin]*

12.3. Verzeichnis der Abbildungen

Nr.	Titel	Quelle
1	Autolichter	Kunstgewerbemuseum Zürich: ornament ohne ornament? (Kat.), Zürich 1965, S. 7.
2	Kanalisationsdeckel	Kunstgewerbemuseum Zürich: ornament ohne ornament? (Kat.), Zürich 1965, S. 26.
3	Kanalisationsdeckel	Kunstgewerbemuseum Zürich: ornament ohne ornament? (Kat.) Zürich 1965, S. 27.
4	„Winziger Ausschnitt aus dem heutigen Angebot“	Kunstgewerbemuseum Zürich: ornament ohne ornament? (Kat.) Zürich 1965, S. 9.
5	„Entwicklung der Gummischuhsohle“	Kunstgewerbemuseum Zürich: ornament ohne ornament? (Kat.) Zürich 1965, S. 8.
6	Titelblatt der form, 1968	form (Opladen), Nr. 43, 1968.
7	Titelseite der form 1968, Detail des aufgelegten Diapositivs	form (Opladen), Nr. 43, 1968.
8	„Wohnidee von Verner Panton“	form (Opladen), Nr. 43, 1968, S. 7.
9	„Sitzgruppe mit stark plastisch-räumlichen Tendenzen (Beltzig)“	form (Opladen), Nr. 43, 1968, S. 7.
10	Service „Zauberflöte“, Fa. Rosenthal	form (Opladen), Nr. 43, 1968, S. 7.
11	Andy Warhol: „A Hundred Campbell's Soup Cans“, 1962	Postkarte
12	Jasper Johns: „Bierdosen“, 1960	Museum Ludwig. Gemälde, Skulpturen, Environments vom Expressionismus bis zur Gegenwart. (Kat.), München 1986, S. 175.
13	Arman: „Anhäufung von Kannen“, 1961	Museum Ludwig. Gemälde, Skulpturen, Environments vom Expressionismus bis zur Gegenwart. (Kat.), München 1986, Abb. 191.
14	Günther Uecker: „Nagelstuhl“, 1971	Kulturreferat der Landeshauptstadt München (Hrsg.): Möbel als Kunstobjekt. (Kat.), München 1987, S. 16.
15	Wolf Vostell: „Berliner Stuhl“, Einbetonierung, 1971	Kunst- u. Museumsverein Wuppertal: Die sich verselbständigenden Möbel. Objekte und Installationen von Künstlern (Kat.), Wuppertal 1985, S. 15.
16	Joseph Beuys: „Schwarzer Stuhl mit Loch, darunter Glas mit Wasser“, 1971	Kulturreferat der Landeshauptstadt München (Hrsg.): Möbel als Kunstobjekt. (Kat.), München 1987, S. 17.
17	Sigmar Polke: „Der fotografierte Stuhl“, 1971	Kulturreferat der Landeshauptstadt München (Hrsg.): Möbel als Kunstobjekt. (Kat.), München 1987, S. 18.

- 18** Stefan Wewerka: „Fundstücke - Bofinger Zeit“, 1971
Kulturreferat der Landeshauptstadt München (Hrsg.): Möbel als Kunstobjekt. (Kat.), München 1987, S. 16.
- 19** K.P. Brehmer: „Korrektur des Bofinger-Stuhles unter Berücksichtigung des deutschen Waldes“, 1971
Kulturreferat der Landeshauptstadt München (Hrsg.): Möbel als Kunstobjekt. (Kat.), München 1987, S. 16.
- 20** Brüder Beltzig: „Floris“, 1967
Aufnahme v. Petra Eisele im Garten von Günter Beltzig, 1997
- 21** Verner Panton: „Stapelstuhl mit Fieberglass und Polyester“
Hatje, Gerd / Kaspar, Elke (Hrsg.): neue möbel. new furniture. Stuttgart 1969, S. 14.
- 22** Marcel Breuer: „Ein bauhaus-film“, Detail, 1926
bauhaus (Dessau), Nr. 1, 1926, S. 3.
- 23** El Lissitzky: Armlehnstuhl für die Hygieneausstellung Dresden“, 1930
Kulturreferat der Landeshauptstadt München (Hrsg.): Möbel als Kunstobjekt. (Kat.), München 1987, S. 109.
- 24** Yves Klein: „Toit d’air“, 1958
Musée des Arts Décoratifs (Hrsg.): L’Objet. Palais du Louvre. (Kat.), Paris 1962, S. 76.
- 25** HAUS-RUCKER-CO.: „Ballon für Zwei“, Apollongasse Wien, 1967
Bogner, Dieter: Haus-Rucker-Co. Denkräume - Stadträume 1967 - 1992. Klagenfurt 1992, Abb. 8.
- 26** HAUS-RUCKER-CO.: „`Gelbes Herz´ - Pneumatische Konstruktion für die Flucht ins Überirdische“, 1968
form (Opladen), Nr. 42, Juni 1968, S. 18.
- 27** HAUS-RUCKER-CO.: „Gelbes Herz“, 1968
form (Opladen), Nr. 42, Juni 1968, S. 18.
- 28** Quasar Khan: „Pneumatic Appartment with inflatable walls, chairs, lamps“, 1968
Garner, Philippe: Sixties Design. Köln 1996, S. 162.
- 29** Jonathan de Pas, Donato D’Urbino, Paolo Lomazzi und Carla Scolari: „Blow“, Sessel, 1967
form (Opladen), Nr. 42, Juni 1968, S. 16.
- 30** „`Blow up´ - für bodentiefe Geselligkeit in der Wohnung und im Freien“, 1968
form (Opladen), Nr. 42, Juni 1968, S. 17.
- 31** „Aufblasbare Möbel: aus Luft gewordene Stabilität“, 1968
form (Opladen), Nr. 42, Juni 1968, S. 16.
- 32** Claes Oldenburg: „Bedroom Ensemble“, Replica I, 1969, Museum für Moderne Kunst Frankfurt a.M.
Coosje van Bruggen: Claes Oldenburg: Nur ein anderer Raum. (Kat.), Frankfurt a.M. 1991, S. 73.
- 33** Stefan Wewerka: Kinderzimmer „Ludwig van“, 1969
Kunst- u. Museumsverein Wuppertal: Die sich verselbständigenden Möbel. Objekte und Installationen von Künstlern. (Kat.), Wuppertal 1985, S. 13.
- 34** Stefan Wewerka: Skizzen zur Erdarchitektur, 1955
Fischer, Volker / Gleiniger, Andrea: Stefan Wewerka. Architekt, Designer, Objektkünstler. (Kat.) Stuttgart /

- London 1998, S. 33.
- 35** Stefan Wewerka: „Classroom“, 1971 Städtische Kunsthalle Düsseldorf (Hrsg.): Stefan Wewerka. Plastiken, Bilder, Grafik, Multiples, Fotos, Filme. (Kat.), Düsseldorf 1973, Abb. 54.
- 36** Stefan Wewerka: „Schiefer Stuhl“, 1980 Kunstforum International (Köln), Bd. 99, März/April 1989, S. 65.
- 37** IDZ-Plakat: „Design it yourself“, 1973 form (Opladen), Nr. 64 - IV – 1973, S. 25.
- 38** Victor Papanek: „Kinderspielturm“, 1973 form (Opladen), Nr. 64 - IV – 1973, S. 26.
- 39** „Schaukelsessel zum Nachbauen, Materialpreis ca. 80 Mark (Idee: D. Schoeffler)“, 1973 form (Opladen), Nr. 64 - IV – 1973, S. 27.
- 40** „Ergebnisse der Design-Beurteilung der Gesamtheit“, aus dem Ergebnisbericht des RfF, 1977 Rat für Formgebung Darmstadt: Bundespreis Gute Form 1976/77. Der Fahrerplatz im Kraftfahrzeug – Design für den mobilen Arbeitsplatz. Ergebnisbericht, [Darmstadt] 1977, S. 21.
- 41** „Endwerte der Design-Beurteilung der Gesamtheit“, aus dem Ergebnisbericht des RfF, 1977 Rat für Formgebung Darmstadt: Bundespreis Gute Form 1976/77. Der Fahrerplatz im Kraftfahrzeug - Design für den mobilen Arbeitsplatz. Ergebnisbericht, [Darmstadt] 1977, S. 22.
- 42** DES-IN: „Koffer“, 1974 IDZ Berlin (Hrsg.): Produkt und Umwelt. Ergebnisse einer Ausschreibung. Berlin 1974, S. 69.
- 43** DES-IN: „Radio“, 1974 IDZ Berlin (Hrsg.): Produkt und Umwelt. Ergebnisse einer Ausschreibung. Berlin 1974, S. 70.
- 44** DES-IN: „Lampe“, 1974 IDZ Berlin (Hrsg.): Produkt und Umwelt. Ergebnisse einer Ausschreibung. Berlin 1974, S. 71.
- 45** DES-IN: „Regalsystem“, 1974 IDZ Berlin (Hrsg.): Produkt und Umwelt. Ergebnisse einer Ausschreibung. Berlin 1974, S. 73.
- 46** DES-IN: „Regalsystem“, Detail, 1974 IDZ Berlin (Hrsg.): Produkt und Umwelt. Ergebnisse einer Ausschreibung. Berlin 1974, 73.
- 47** DES-IN: „Hängelampe aus Offset-Platten“ DOMUS (Mailand), Nr. 606, 1980, S. 38.
- 48** „Eindrucksvolles Beispiel für die Wiederverwendung: ein Sofa aus Autoreifen“, IDZ-Ausstellung „Neues Gewerbe und Industrie“, 1977 IDZ (Hrsg.): Jahresbericht '77. Berlin 1978, S. 24.
- 49** James Hennessey / Victor Papanek: Nachgebaute „Colombo-Lampe“ aus Plastikmilchflaschen, abgebildet in „Nomadic furniture 1“, 1973 Hennessey, James / Papanek, Victor: Nomadic furniture 1. New York 1973, S. 116.

- 50** Victor Papanek: „Regal“, ausgestellt auf der IDZ-Ausstellung „Design it yourself“, 1973
form (Opladen), Nr. 64 - IV – 1973, S. 26.
- 51** James Hennessey / Victor Papanek: „Lamp shades“, 1974
Hennessey, James / Papanek, Victor: Nomadic furniture 2. New York 1974, S. 64.
- 52** DES-IN: Hängelampen aus Offset-Platten
Kunstforum International (Köln), Bd. 99, März/April 1989, S. 62.
- 53** DREISTÄDTER: U-Bahnhof „Universität Bonn“, Collage, 1973
Kunstforum International (Köln), Bd. 99, März/April 1989, S. 61.
- 54** DREISTÄDTER: Fußgängerzone Nürnberg, „las vegas“, 1974
Transparent (Wien), H. 7/8, 1974, S. 4.
- 55** DREISTÄDTER: Ambiente des Grendplatzes, Essen-Steele, Entwurfszeichnung, 1978
Transparent (Wien), Jg. 10, 1980, H. 9/10, S. 43.
- 56** „Gestaltungsentwurf 124534 Führerhaus“, (Seitenansicht)
RfF Darmstadt: Bundespreis Gute Form 1976-77. Der Fahrerplatz im Kraftfahrzeug - Design für den mobilen Arbeitsplatz. Eine Ausstellung des RfF Darmstadt 1977, S. 56.
- 57** „Gestaltungsentwurf 124534 Führerhaus“, (Vorderansichten und Übersicht)
RfF Darmstadt: Bundespreis Gute Form 1976-77. Der Fahrerplatz im Kraftfahrzeug - Design für den mobilen Arbeitsplatz. Eine Ausstellung des RfF Darmstadt 1977, S. 56.
- 58** BELLEFAST: „Insekt“, 1981/82
Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hrsg.): Möbel perdu – Schöneres Wohnen. (Kat.), Hamburg 1982, S. 32.
- 59** BELLEFAST: „Throne“, 1981/82
Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hrsg.): Möbel perdu – Schöneres Wohnen. (Kat.), Hamburg 1982, S. 32.
- 60** BELLEFAST: „Nicht hinwerfen, sondern ablegen“, Kleiderablage, 1985
Albus, Volker / Feith, Michel / Lecatsa, Rouli [u.a.] (Hrsg.): Gefühlscollagen. Wohnen von Sinnen. (Kat.), Köln, 1985.
- 61** Plakat zur Ausstellung „Eggshibition“, 1982
Bürdek, Bernhard E.: Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung. Köln 1991, S. 61.
- 62** „Sechs Eierbecher“, HdK-Projekt „1,2,3, Eierbecher“, 1981/82
HdK Berlin (Hrsg.): 1,2,3,... Eierbecher. 2. Aufl., Berlin 1983, o.Pg. / Privat-Archiv Andreas Brandolini, Saarbrücken
- 63** Eierbecher mit Straßenkreuzung, 1981/82
HdK Berlin (Hrsg.): 1,2,3,... Eierbecher. 2. Aufl., Berlin 1983, o.Pg. / Privat-Archiv Andreas Brandolini, Saarbrücken

- 64** Eierbecher mit Villa, 1981/82 HdK Berlin (Hrsg.): 1,2,3,... Eierbecher. 2. Aufl., Berlin 1983, o.Pg. / Privat-Archiv Andreas Brandolini, Saarbrücken
- 65** Eierbecher mit Parkhaus, 1981/82 HdK Berlin (Hrsg.): 1,2,3,... Eierbecher. 2. Aufl., Berlin 1983, o.Pg. / Privat-Archiv Andreas Brandolini, Saarbrücken
- 66** Aldo Rossi: Tea- and Coffee Set“ Werbebroschüre „Alessi“. O.O., o.J.
- 67** Klaus Nußer: „Rollbarer Herd“, 1982 HdK Berlin (Hrsg.): Küchen? Berlin 1982, o.Pg. / Privat-Archiv Andreas Brandolini, Saarbrücken
- 68** Axel Stumpf: „Axttisch“, 1984/85 Albus, Volker / Feith, Michel / Lecatsa, Rouli [u.a.] (Hrsg.): Gefühlscollagen. Wohnen von Sinnen. (Kat.), Köln, 1985, S. 267.
- 69** Petrus Wandrey: „Hatchet-Table“, 1977 Albus, Volker / Borngräber, Christian: Design-Bilanz. Neues deutsches Design der 80er Jahre in Objekten, Bildern, Daten und Hintergründen. Köln 1992, S. 27.
- 70** Gabriel Kornreich: „Stuhl für einen Priester“, 1985 Borngräber, Christian: Berliner Wege. Prototypen der Designwerkstatt. (Kat.), Berlin 1988, S. 54.
- 71** STILETTO: „Consumer´s Rest“, Lounge Chair, Prototyp, 1983. Teichgräber, Peter (Hrsg.): Stiletto. Kraft durch Design. (Kat.), Wien 1987, [Umschlag].
- 72** STILETTO: „HASENOHREN“, Kissen-Objekt aus Kaninchendraht, 1985 Teichgräber, Peter (Hrsg.): Stiletto. Kraft durch Design. (Kat.) Wien 1987, S. 10.
- 73** STILETTO: „DORNRÖSCHEN“, Kissen-Objekt aus Stacheldraht, 1985 Teichgräber, Peter (Hrsg.): Stiletto. Kraft durch Design. (Kat.) Wien 1987, S. 10.
- 74** STILETTO: „NEUE DEUTSCHE GEMÜTLICHKEIT“, Kissen-Objekt aus Aluminium-Fliegendraht, Füllung aus Topfkratzern, 1985 Teichgräber, Peter (Hrsg.): Stiletto. Kraft durch Design. (Kat.) Wien 1987, S. 10.
- 75** STILETTO: Topflampe „Pflanzlicht“, 1984 Postkarte / Privat-Archiv STILETTO, Berlin
- 76** KUNSTFLUG: „Baumleuchten“, 1980 Privat-Archiv KUNSTFLUG, Düsseldorf
- 77** KUNSTFLUG: „do-it-yourself-Schnittmusterbogen“, 1984 Privat-Archiv KUNSTFLUG, Düsseldorf
- 78** KUNSTFLUG: „Kaffeebaum I“, 1984 Privat-Archiv KUNSTFLUG, Düsseldorf
- 79** KUNSTFLUG: „Kaffeebaum II“, 1984 Privat-Archiv KUNSTFLUG, Düsseldorf
- 80** KUNSTFLUG: „Kaffeebaum III“, 1984 Privat-Archiv KUNSTFLUG, Düsseldorf
- 81** Stefan Wewerka: „Küchenbaum“, 1984 Tecta (Hrsg.): Container, Bäume, Leuchten. Bd. 4, Lauenförde 1998, S. 92.
- 82** KUNSTFLUG: „Aufblasbare Kissen“, 1984 Privat-Archiv KUNSTFLUG, Düsseldorf

- | | | |
|-----------|---|--|
| 83 | KUNSTFLUG: „Feuertisch“, 1984 | Privat-Archiv KUNSTFLUG, Düsseldorf |
| 84 | KUNSTFLUG: „Geröllradio“, 1986 | Privat-Archiv KUNSTFLUG, Düsseldorf |
| 85 | KUNSTFLUG: „Der kubische Toaster heute“, 1986 | Privat-Archiv KUNSTFLUG, Düsseldorf |
| 86 | KUNSTFLUG: „Die freie Form - der Brotlaib“, 1986 | Privat-Archiv KUNSTFLUG, Düsseldorf |
| 87 | KUNSTFLUG: „Das surreale Objekt“, 1986 | Privat-Archiv KUNSTFLUG, Düsseldorf |
| 88 | KUNSTFLUG: „Die High-Tech-Folie“, 1986 | Privat-Archiv KUNSTFLUG, Düsseldorf |
| 89 | KUNSTFLUG: „Das gegenstandslose superfunktionale Design“, 1986 | Privat-Archiv KUNSTFLUG, Düsseldorf |
| 90 | KUNSTFLUG: „Elektronischer Handrechner“, 1988 | Privat-Archiv KUNSTFLUG, Düsseldorf |
| 91 | KUNSTFLUG: „Fahrkarten- und Service-Automat mit integriertem Informations- und Service-System mit Operator“, 1987 | Privat-Archiv KUNSTFLUG, Düsseldorf |
| 92 | KUNSTFLUG: „Elektronischer Raum“, Modell, 1987 | Privat-Archiv KUNSTFLUG, Düsseldorf |
| 93 | GINBANDE: „Klappmöbel“, 1985 | Albus, Volker / Fischer, Volker: 13 nach Memphis. Design zwischen Askese und Sinnlichkeit. (Kat.), München / New York 1995, S. 59. |
| 94 | GINBANDE: „Klappmöbel“, Zeichnung | Albus, Volker / Fischer, Volker: 13 nach Memphis. Design zwischen Askese und Sinnlichkeit. (Kat.), München / New York 1995, S. 59. |
| 95 | GINBANDE: „Arbeitstisch“ im belasteten Zustand, 1986 | Albus, Volker / Borngräber, Christian: Design-Bilanz. Neues deutsches Design der 80er Jahre in Objekten, Bildern, Daten und Texten. Köln 1992, S. 123. |
| 96 | GINBANDE: „Tabula rasa“, 1987 | Albus, Volker / Borngräber, Christian: Design-Bilanz. Neues deutsches Design der 80er Jahre in Objekten, Bildern, Daten und Texten. Köln 1992, S. 124. |
| 97 | GINBANDE: „Tabula varia“, Tischsystem, 1988 | Albus, Volker / Fischer, Volker: 13 nach Memphis. Design zwischen Askese und Sinnlichkeit. (Kat.), München / New York 1995, S. 61. |
| 98 | GINBANDE: „Sitzreihen“, Installation im Kreuzgang des Frankfurter Karmeliterklosters, 1990 | Albus, Volker / Fischer, Volker: 13 nach Memphis. Design zwischen Askese und Sinnlichkeit. (Kat.), München / New York 1995, S. 53 |
| 99 | GINBANDE: „Kindermöbel“, 1991 | Albus, Volker / Borngräber, Christian: Design-Bilanz. Neues deutsches Design der 80er Jahre in Objekten, Bildern, Daten und Texten. Köln 1992, [Farbteil]. |

- 100** Stefan Wewerka: „Stuhlskulptur“, sechziger Jahre
Fischer, Volker / Gleiniger, Andrea: Stefan Wewerka. Architekt, Designer, Objektkünstler. (Kat.), Stuttgart / London 1998, S. 56.
- 101** Stefan Wewerka: „Eckstuhl“, 1964
Städtische Kunsthalle Düsseldorf (Hrsg.): Stefan Wewerka. Plastiken, Bilder, Grafik, Multiples, Fotos, Filme. (Kat.), Düsseldorf 1973, Abb. 45.
- 102** Abbildung 102: Stefan Wewerka: „Stuhl grün“, 1969
Fischer, Volker / Gleiniger, Andrea: Stefan Wewerka. Architekt, Designer, Objektkünstler. (Kat.), Stuttgart / London 1998, S. 59.
- 103** GINBANDE: Tapete „B 100“, 1992
Gebr. Rasch & Co. (Hrsg.): Zeitwände. Eine Tapetenkollektion von international renommierten Designern und Architekten. (Kat.), Bramsche 1992, S. 82.
- 104** Verkaufsraum Galerie STILBRUCH, 1979
Kunstforum International (Köln), Bd. 82, 1985/86, S. 83.
- 105** Gerd Schulz-Pilath: „Vierzehnder“, 1979
Kunstforum International (Köln), Bd. 82, 1985/86, S. 83.
- 106** Gerd Schulz-Pilath: „Dreifachsäule“, 1979
Kunstforum International (Köln), Bd. 82, 1985/86, S. 83.
- 107** Gerd Schulz-Pilath: „Wendemöbel“, 1979
Kunstforum International (Köln), Bd. 82, 1985/86, S. 83.
- 108** Gerd Schulz-Pilath: „Wendemöbel“, 1979
Kunstforum International (Köln), Bd. 82, 1985/86, S. 83.
- 109** Gerd Schulz-Pilath: „Wolfsburger Heckschrank“, 1979
Kunstforum International (Köln), Bd. 82, 1985/86, S. 83.
- 110** Gerd Schulz-Pilath: „Tarantula“, 1979
Kunstforum International (Köln), Bd. 82, 1985/86, S. 83.
- 111** Gerd Schulz-Pilath: „Redesign vorhandener Modelle“, 1978
Kunstforum International (Köln), Bd. 82, 1985/86, S. 83.
- 112** Timm Ulrichs: „Der erste sitzende Stuhl (nach langem Stehen sich endlich zur Ruhe setzend)“, 1970
Kunstverein Braunschweig: Timm Ulrichs: Retrospektive 1960-1975. Braunschweig 1975, S. 69.
- 113** LUX NEONLICHT: „LUX-Welt, gute Einrichtung und Beleuchtungskörper“, 1983
Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken
- 114** LUX NEONLICHT (Michel Feith): „Blechsofa“, 1981/82
Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hrsg.): Möbel perdu – Schöneres Wohnen. (Kat.), Hamburg 1982, S. 14.
- 115** LUX NEONLICHT (Michel Feith): „Familie
Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hrsg.):

- Feuerstein“, Bar, 1982 Möbel perdu – Schöneres Wohnen. (Kat.), Hamburg 1982, S. 14.
- 116** LUX NEONGALERIE (Michel Feith) : Privat-Archiv Schneider-Esleben, Hamburg
„Neonbogen“, 1981
- 117** LUX NEONGALERIE (Michel Feith) : Privat-Archiv Claudia Schneider-Esleben, Hamburg
„Neonstab“, 1981
- 118** LUX NEONLICHT: Objekt aus Marmor und Neon, 1981/82 Privat-Archiv Claudia Schneider-Esleben, Hamburg
- 119** LUX NEONLICHT (Michel Feith): Privat-Archiv Claudia Schneider-Esleben, Hamburg
„Lautsprecherbox“, bezogen mit Zelluloid und eingefasst mit Neonquadrat, 1980
- 120** MÖBEL PERDU (Claudia Schneider-Esleben): „Spanische Wand mit Lanzen“, Paravent, 1983/85 Privat-Archiv Claudia Schneider-Esleben, Hamburg
- 121** Einladungskarte zur Eröffnung der Galerie MÖBEL PERDU, 1983 Albus, Volker / Borngräber, Christian: Design-Bilanz. Neues deutsches Design der 80er Jahre in Objekten, Bildern, Daten und Hintergründen. Köln 1992, S.36.
- 122** Blick in die Ausstellung „English Memphis – Low Tech, fast Furniture“, Galerie MÖBEL PERDU, 1983 Privat-Archiv Claudia Schneider-Esleben, Hamburg
- 123** MÖBEL PERDU: Einladungskarte zur Ausstellung „Aktive Möbel – Brot und Spiele“, 1984 Albus, Volker / Borngräber, Christian: Design-Bilanz. Neues deutsches Design der 80er Jahre in Objekten, Bildern, Daten und Hintergründen. Köln 1992, S. 248.
- 124** MÖBEL PERDU (Rouli Lecatsa): „Kupfer-Fernseher medieneil“, 1984 Erlhoff, Michael (Hrsg. für den RfF): Designed in Germany. Deutsches Design 1950-1990. (Kat.) München 1990, S. 205.
- 125** Blick in die MÖBEL PERDU-Ausstellung „Barockoko – der Hang zum Gesamtkunstgewerbe“, 1985 Privat-Archiv Claudia Schneider-Esleben, Hamburg
- 126** Peter Schmitz: „Notenständer“, 1984 Albus, Volker / Feith, Michel / Lecatsa, Rouli [u.a.] (Hrsg.): Gefühlscollagen. Wohnen von Sinnen. (Kat.), Köln 1986, S. 252.
- 127** Jörg Ratzlaff: „Auf den Hund gekommen“, 1984 Albus, Volker / Feith, Michel / Lecatsa, Rouli [u.a.] (Hrsg.): Gefühlscollagen. Wohnen von Sinnen. (Kat.), Köln 1986, [Farbfotos, o. Pg.]
- 128** Design-Galerie Herbert Jakob Weinand, Berlin: Fassade, 1985 Kunstforum International (Köln), Bd. 82, 1985/86, S. 78.
- 129** Elvira Bach: „o.T.“, 1985 Kulturreferat der Landeshauptstadt München (Hrsg.): Möbel als Kunstobjekt. (Kat.), München 1987, S. 161.

- 130** Rainer Fetting: „o.T.“, 1985
Kulturreferat der Landeshauptstadt München (Hrsg.):
Möbel als Kunstobjekt. (Kat.), München 1987, S. 163.
- 131** Bernd Zimmer: „Pius Waldner (†)
Gedächtnisstuhl“, 1985
Kulturreferat der Landeshauptstadt München (Hrsg.):
Möbel als Kunstobjekt. (Kat.), München 1987, S. 159.
- 132** Gabriele L. Gabriel: „This place is
haunted“, 1985
Galerie Herbert Jakob Weinand (Hrsg.):
Markierungen. Möbel und Kunststücke aus Berlin 1983
– 1990. (Kat.), Berlin 1991, S. 82.
- 133** Berthold Schepers: „o.T.“, 1985
Galerie Herbert Jakob Weinand (Hrsg.):
Markierungen. Möbel und Kunststücke aus Berlin 1983
– 1990. (Kat.), Berlin 1991, S. XXVII
- 134** Anne Jud / Herbert Jakob Weinand:
„Panzerschrank“
Kulturreferat der Landeshauptstadt München (Hrsg.):
Möbel als Kunstobjekt. (Kat.), München 1987, S. 129.
- 135** Herbert Jakob Weinand: Bistro-Tische
„Pershing I“ und „Pershing II“ 1985;
Hängeleuchte „Lot“, 1983
Borngräber, Christian: Berliner Wege – Prototypen der
Designwerkstatt / Prototypes for the Designwerkstatt.
(Kat.), Berlin 1988, S. 56.
- 136** GALERIE WEINAND: Blick in die
Ausstellung „Damenmöbel“, 1986
Kunstforum International (Köln), Bd. 82, 1985/86,
S. 257.
- 137** Susanne Neubohn (BERLINETTA):
„Standspiegel“ für die Ausstellung
„Damenmöbel“, 1986
Borngräber, Christian: Berliner Wege – Prototypen der
Designwerkstatt / Prototypes for the Designwerkstatt.
(Kat.), Berlin 1988, S. 56.
- 138** Herbert Jakob Weinand: „Schminkrakete“
für die Ausstellung „Damenmöbel“, 1986
Galerie Herbert Jakob Weinand (Hrsg.):
Markierungen. Möbel und Kunststücke aus Berlin 1983
– 1990. (Kat.), Berlin 1991, o.Pg.
- 139** Andreas Brandolini: „Ewie“, Damen-
sekretär für die Ausstellung „Damen-
möbel“, 1986
Kunstforum International (Köln), Bd. 99, 1989, S. 168.
- 140** GALERIE WEINAND: Einladungskarte zur
Ausstellung „Betonmöbel“ 1987; Motiv:
Stefan Zwicky: „Grand confort, sans
confort- damage à Corbu“, 1987
Albus, Volker / Borngräber, Christian: Design-Bilanz.
Neues deutsches Design der 80er Jahre in Objekten,
Bildern, Daten und Hintergründen. Köln 1992, S. 36.
- 141** Blick in die Ausstellung „Betonmöbel“,
1986
Kunstforum International (Köln), Bd. 99, 1989, S. 167.
- 142** Abbildung 142: Andreas Brandolini:
„Heinz“, Betontisch, 1986
Kunstforum International (Köln), Bd. 99, 1989, S. 93.
- 143** GALERIE WEINAND: Blick in die
Ausstellung „Tiermöbel“, 1988
Galerie Herbert Jakob Weinand (Hrsg.):
Markierungen. Möbel und Kunststücke aus Berlin 1983
– 1990. (Kat.), Berlin 1991, o.Pg.
- 144** GALERIE WEINAND: Blick in die
Ausstellung „Tiermöbel“, 1988
Galerie Herbert Jakob Weinand (Hrsg.):
Markierungen. Möbel und Kunststücke aus Berlin 1983

- 1990. (Kat.), Berlin 1991, o.Pg.
- 145** PENTAGON (Detlef Meyer-Voggenreiter): Albus, Volker / Borngräber, Christian: Design-Bilanz.
„Mai 68“, Kistenregal Neues deutsches Design der 80er Jahre in Objekten, Bildern, Daten und Hintergründen. Köln 1992, S. 187.
- 146** PENTAGON (Detlef Meyer-Voggenreiter): Pentagon. Informal Design. Köln 1990, S. 64-65.
„Mai 68 & Waggon Lit“, 1987
- 147** PENTAGON (Detlef Meyer-Voggenreiter u. Pentagon. Informal Design. Köln 1990, S. 83.
Reinhard Müller): „Bibliothek“, 1988
- 148** PENTAGON (Detlef Meyer-Voggenreiter u. Pentagon. Informal Design. Köln 1990, S. 82.
Reinhard Müller): „Kontor“, 1989
- 149** PENTAGON (Wolfgang Laubersheimer): Albus, Volker / Borngräber, Christian: Design-Bilanz.
„Verspanntes Regal“, 1984 Neues deutsches Design der 80er Jahre in Objekten, Bildern, Daten und Hintergründen. Köln 1992, S. 190.
- 150** PENTAGON (Wolfgang Laubersheimer): Pentagon. Informal Design. Köln 1990, S. 93.
„Patentregal“, 1989
- 151** PENTAGON (Wolfgang Laubersheimer): Pentagon. Informal Design. Köln 1990, S. 80.
„Wagenheberregal“, Prototyp , 1986
- 152** PENTAGON (Wolfgang Laubersheimer): Pentagon. Informal Design. Köln 1990, S. 79.
Lift-Regal, 1987
- 153** PENTAGON (Wolfgang Laubersheimer): Pentagon. Informal Design. Köln 1990, S. 91.
„Regal für billige Gläser“, Prototyp, 1988
- 154** PENTAGON (Wolfgang Laubersheimer): Pentagon. Informal Design. Köln 1990, S. 75.
„Kommode“, 1988
- 155** PENTAGON (Wolfgang Laubersheimer): Pentagon. Informal Design. Köln 1990, S. 59.
„Amazonas“, Schreibtisch, 1988
- 156** Stefan Wewerka: „Sitzinsel“ (im Fischer, Volker / Gleiniger, Andrea: Stefan Wewerka.
Vordergrund), Stuhl „B1“ und „Thron Karls Architekt, Designer, Objektkünstler. (Kat.), Stuttgart /
des Großen“, ausgestellt im Glaspavillon London 1998, S. 95.
der Firma „Tecta“, Lauenförde
- 157** Königsthron Karls des Großen in der Fischer, Volker / Gleiniger, Andrea: Stefan Wewerka.
Pfalzkapelle Aachen, 936 n. Chr., Nachbau Architekt, Designer, Objektkünstler. (Kat.), Stuttgart /
London 1998, S. 95.
- 158** Stefan Wewerka: „Aufsehersitz“ für die Fischer, Volker / Gleiniger, Andrea: Stefan Wewerka.
„documenta 8“, 1987 Architekt, Designer, Objektkünstler. (Kat.), Stuttgart /
London 1998, S. 94.
- 159** Florian Borkenhagen: „Stuhl für Peter Erlhoff, Michael (Hrsg. für den RfF): Designed in
Schlemihl“, 1987 Germany. Deutsches Design 1950-1990. (Kat.)
München 1990, S. 212.

- 160** Timm Ulrichs: „Ein Stuhl und sein Schatten – aus seinem Schatten-Dasein tretend (Schlemihls Stuhl)“, 1968/1980
Kulturreferat der Landeshauptstadt München (Hrsg.): Möbel als Kunstobjekt. (Kat.), München 1987, S. 133.
- 161** PENTAGON (Meyer-Voggenreiter): Entwurfszeichnung für das „Café Casino“, 1987
Pentagon. Informal Design. Köln 1990, S. 119.
- 162** PENTAGON: Sitzbank aus Stahl für das „documenta“-Café „Casino“, 1987
Kunstforum International (Köln), Bd. 90, 1987, S. 313.
- 163** PENTAGON: „Casino-Stuhl“, 1987
Pentagon. Informal Design. Köln 1990, S. 114.
- 164** PENTAGON (Meyer-Voggenreiter): „Augenzeugen“, Tisch für das Café Casino, „documenta 8“, 1987
Albus, Volker / Borngräber, Christian: Design-Bilanz. Neues deutsches Design der 80er Jahre in Objekten, Bildern, Daten und Hintergründen. Köln 1992, S. 183.
- 165** PENTAGON (Reinhard Müller): „Chambre à Air“, Regal, 1987
Pentagon. Informal Design. Köln 1990, S. 86.
- 166** Andreas Brandolini: „Deutsches Wohnzimmer“, Rauminstallation für die „documenta 8“, 1987
Erlhoff, Michael (Hrsg. für den RfF): Designed in Germany. Deutsches Design 1950-1990. (Kat.) München 1990, S. 206.
- 167** Andreas Brandolini: „Teppich“, Entwurfszeichnung für die „documenta 8“, 1987
Brandolini, Andreas: Der Haken. Texte über Design. Hrsg. von Martin Schmitz, Kassel 1990, S. 58.
- 168** Andreas Brandolini: „Pony-Express“, Entwurfszeichnung für die „documenta 8“, 1987
Brandolini, Andreas: Der Haken. Texte über Design. Hrsg. von Martin Schmitz, Kassel 1990, S. 60.
- 169** Andreas Brandolini: „Deutsches Wohnzimmer“, Entwurfszeichnung für die „documenta 8“, 1987
Kunstforum International (Köln), Bd. 99, März/April, 1989 [Titelseite]
- 170** Katalog BERLINER ZIMMER (Titelseite), 1988
Berliner Zimmer: Design aus Berlin. Hrsg. von der BERLINER ZIMMER Design-Agentur GmbH, Berlin 1988. Privat-Archiv Andreas Brandolini, Saarbrücken
- 171** BERLINER ZIMMER: Verstärkerserie für die Firma „Burmester“, 1986
Albus, Volker / Borngräber, Christian: Design-Bilanz. Neues deutsches Design der 80er Jahre in Objekten, Bildern, Daten und Hintergründen. Köln 1992, S. 259.
- 172** Joachim B. Stanitzek: „Play 846“, Hifi-Vorverstärker für die Firma „Burmester“, 1986
Kunstforum International (Köln), Bd. 99, März/April, 1989, S. 144.
- 173** Inge Sommer (BERLINETTA): „Sesam öffne dich“, 1987
Kunstforum International (Köln), Bd. 99, März/April, 1989, S. 75.
- 174** Susanne Neubohn (BERLINETTA): „Vis-à-vis“, 1987
Kunstforum International (Köln), Bd. 99, März/April, 1989, S. 90.

- 175** Christian Schneider-Moll: „BAOBAB“, 1987 Berliner Zimmer: Design aus Berlin. Hrsg. von der BERLINER ZIMMER Design-Agentur GmbH, Berlin 1988, S. 3. / Privat-Archiv Andreas Brandolini, Saarbrücken
- 176** Brandolini – Büro für Gestaltung: „Norm-Schreibbüro“, 1988 Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken
- 177** Brandolini – Büro für Gestaltung: Konferenztisch „Resi“, 1988 Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken
- 178** BERLINETTA: „Büro als Denkplatz“: Computerarbeitsplatz „6C4“, Schreibtisch „Denk-Mal“, raumbildendes Element „Arena“, 1988 Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken
- 179** Gabriel Kornreich: Computerpult für die Wartzone „Precedente I“, 1988 Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken
- 180** Gabriel Kornreich: Stuhl „Precedente II“, 1988 Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken
- 181** Axel Stumpf: „Hermes“, Zeichnung mit unterlegtem Text, 1988 Borngräber, Christian: Berliner Wege – Prototypen der Designwerkstatt / Prototypes for the Designwerkstatt. (Kat.), Berlin 1988, S. 132.
- 182** Jörg Hundertpfund & Sylvia Robeck: Hängeregistratur und Loseblattablage „Tron“, 1988 Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken
- 183** Jörg Hundertpfund & Sylvia Robeck: Schrank „Aktenzwinger“, 1988 Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken
- 184** Jörg Hundertpfund & Sylvia Robeck: Schreibgeräteablage „Mini“, 1988 Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken
- 185** AD US: Raumteiler „Fish ‘n Chips“, 1988 Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken
- 186** STILETTO STUDIOS: Konferenzstuhl „Dreischwinger“, 1988 Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken
- 187** Blick in die „Wertheim“-Ausstellung der DESIGNWERKSTATT, 1988 Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken
- 188** Andreas Brandolini: Skizze zum Dessin „Flugtiere“, 1990 (Ausschnitt) Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken
- 189** Andreas Brandolini: „Stationen der Abstraktion“, Entwurfszeichnung, Juni 1990 Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken
- 190** Andreas Brandolini: „Stationen der Abstraktion“, 1990 Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken
- 191** Andreas Brandolini: „Stationen der Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken

- Abstraktion“, Skizze, Juni 1990
- 192** Michel Feith: Patchworks“, Elementsystem, 1991
Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken
- 193** Michel Feith: Baukastensystemmöbel nach dem „Patchwork-Prinzip“, 1990
Privat-Archiv Michel Feith, Berlin
- 194** Joachim B. Stanitzek: „Element“, 1991
Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken
- 195** KUNSTFLUG: Dessin „Lebenszeit“ für die ABET-DESIGNWERKSTATT, 1991
Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken
- 196** KUNSTFLUG: „Hotel garni“, 1991
Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken
- 197** Herbert Jakob Weinand: „Nanas Apartment“, 1991
Borngräber-Stiftung, HBK Saar, Saarbrücken

12.4. Verzeichnis der Abkürzungen

AAK	Arbeitskreis Angewandte Kunst
BDI	Bundesverband der Deutschen Industrie
CAD	Computer Aided Design
CI	Corporate Identity
DWB	Deutscher Werkbund
GSS	Geschwister Scholl-Stiftung
HfG	Hochschule für Gestaltung
ICSID	International Council of Industrial Design
IDZ	Internationales Design Zentrum
IHK	Industrie- und Handelskammer
IUP	Institut für Umweltplanung
IZT	Institut für Zukunftsstudien und Technologiebewertung
KdO	Kaufhaus des Ostens
KDW	Kaufhaus des Westens
RfF	Rat für Formgebung
VDID	Verband Deutscher Industrie-Designer

Erklärung

Hiermit versichere ich, daß ich die vorliegende Arbeit selbständig, ohne fremde Hilfe sowie unter Angabe sämtlicher Hilfsmittel verfasst habe. Ferner bestätige ich, daß die Arbeit weder in dieser noch in ähnlicher Form schon einmal zu Prüfungszwecken vorgelegt worden ist.

Trier, den 20.09.2000

Petra Eisele, M.A.

Lebenslauf

- 1966 geboren in Rottweil a.N.
- 1986 - 1994 Studium Kunstgeschichte,
Germanistische Linguistik, Neuere
deutsche Literaturwissenschaft
an der Universität Trier
- Mitarbeit in Galerien und an „Kunst-am-Bau-
Projekten“
- 1990 - 1994 Kunsthistorisches Forschungsprojekt
„bauhaus medial“. Zur Rezeptions-
geschichte des Bauhauses, Universität Trier (Beiträge u. Mitarbeit an
der Publikation: bauhaus-ideen 1919-1994. Bibliografie und beiträge
zur rezeption des bauhausgedankens, hrsg. v. Andreas Haus, Berlin
1994)
- 1993 Werkvertrag Bauhaus Dessau, „Experimentelle Werkstatt“
- 1994 Magister Artium / Abschlußarbeit: „Die Gestaltungsprinzipien des
Bauhauses und ihre Rezeption im postmodernen Design Anfang bis
Mitte der achtziger Jahre“, Universität Trier
- 1994 - 1995 Aufbaustudium Baudenkmalpflege, FH Trier, FB Architektur
- 1996 - 2000 Promotion: „Deutsches Design als Experiment – Theoretische
Neuansätze und ästhetische Manifestationen seit den sechziger
Jahren“, Hochschule der Künste Berlin
- 1998 Werkvertrag Hochschule der Bildenden Künste Saar, Saarbrücken,
„Wissenschaftliche Archivierung der Borngräber-Stiftung“
- 1998 - 1999 Lehrauftrag FH Trier, FB Architektur, Abt. Denkmalpflege
- 1999 Katalogbeitrag zu: Unmittelbare Vergangenheit – Unterbrochene
Karrieren, hrsg. v. NGBK Berlin, Berlin 1999.
- seit SS 2000 Wissenschaftliche Mitarbeiterin „Geschichte und Theorie des Design“,
Bauhaus-Universität Weimar

