



Texte zum Thema

»Das Detail ist
nicht das Detail,
das Detail ist
das Ergebnis.«

— Charles Eames

Das typographische Chaos

Otl Aicher

»Das Detail ist nicht das Detail, das Detail ist das Ergebnis«
Gedanken zu einem verlorenen Phänomen.

D

Der Illustrator Christoph Niemann beschreibt in seinem neuesten Buch, dass er die Vorzüge der Handkamera immer mehr zu schätzen lernt: Die Bildqualität wird ständig besser, man hat sie immer bei sich und es ist unschlagbar einfach geworden, Augenblicke mit ihr einzufangen. Und trotzdem fehlt ihm auf den so gemachten Fotos etwas: Ihm bleiben die Bilder seltsam oberflächlich. Was ihn veranlasste, auf den Auslöser zu drücken, ist fast immer unsichtbar, ihm fehlt das Wesentliche. Sein Resümee: »Bestenfalls ist das Bild eine Eselsbrücke.« Die radikale Konsequenz: Er greift wieder zum Zeichenblock und springt zurück auf eine vorindustrielle Bildproduktion, die für ihn bessere Ergebnisse liefert.

Die Episode ist bezeichnend für das Dilemma, in das uns die Digitalisierung getrieben hat: Alles wird immer perfekter, gleichzeitig fungiert die High-End-Technik als großer Gleichmacher. Die Digitalisierung ist eine riesige Beschleunigungs- und Vereinfachungsmaschine, die Fachwissen anscheinend demokratisiert. Kamerabesitz und –einsatz (auf technisch verwertbarem Niveau) sind kein Privileg mehr. Die blanken Oberflächen suggerieren, dass jeder ein hochwertiges Foto erstellen kann. Auf der Strecke bleibt, was Niemann als Mangel ausmacht: das Detail. Nicht zu verwechseln mit Detailreichtum, den das digitale Bild im Überfluss liefert. Das Detail ist vielmehr das, was ein Bild einzigartig macht. Das Detail ist der Garant für Qualität. Es verweist auf seinen Urheber.

Die Erkenntnis ist nicht neu. Von Charles Eames stammt der Hinweis: »Das Detail ist nicht das Detail, das Detail ist das Ergebnis.« Details – ob im Möbeldesign, in der Malerei, der Architektur oder in der Grafik – sind die DNA der Qualität. Die Digitalisierung macht alles einfacher, aber eben nicht besser. Sie liefert Lösungen, die uns vermeintlich von der Mühe der Detailfragen befreien. Als Claude Monet versuchte, einen Schatten in seinem Wesen zu begreifen und zu malen, öffnete er der Malerei damit die Tür zur Abstraktion. So wie er den Schatten malte, hatte ihn keiner zuvor gesehen und auf die Leinwand gebracht. Er ist pure Form, Fläche, Farbe. Monet konnte etwas wirklich Neues erfinden, weil er nach dem Wesentlichen suchte und es auch fand. Und heute? Im Zeitalter der Digitalisierung finden wir ständig Lösungen – noch bevor wir nach ihnen gesucht haben.

Das hat zwei Ursachen: Die Lösungen werden erstens derartig schnell und zweitens derartig massenhaft produziert, dass die Probleme hinter ihnen zu verschwinden scheinen. Tatsächlich erschwert das die Arbeit, weil die glatte Oberfläche und die schnelle Lösung immer wieder hinterfragt werden müssen. Gestalter müssen heute rückwärts denken: Was ist falsch an dieser Oberfläche, warum lügt das vermeintlich Schlüssige? Letztendlich: Was ist das Detail, das zum Wesentlichen vordringt? Der Illustrator Niemann hat vor dieser Aufgabe kapituliert – mit dem bekannten Ergebnis.

In der Agentur haben wir diese Fragen diskutiert. Und haben uns auf die Suche nach Antworten gemacht. Bei Fachleuten, in älteren und neueren Texten, bei Praktikern und Theoretikern. Mit dieser neuen Ausgabe unserer Agenturzeitung, die sich die Freiheit nimmt, eine reine Textsammlung zu sein, reichen wir die Frage an Sie weiter – ohne eine schnelle Antwort geben zu wollen. Wir hoffen, dass die Lektüre zur Diskussion anregt und dass wir den Blick von der Technik auf die Ergebnisse lenken, die sie hervorbringt. Bestenfalls mit der Hoffnung, dass wir die Notwendigkeit des Details gemeinsam hoch halten – ohne vor den schnellen Lösungen zu kapitulieren.

Hans Scheurer

Die digitale Technik ist wie ein Schlaraffenland für Kreative. Die gestalterischen Lösungen fliegen den Bewohnern quasi von selbst in den Mund. Das Problem: Nicht alles, was möglich ist, funktioniert auch. In seinem Text von 1989 verweist Otl Aicher bereits auf dieses Problem am Beispiel der Typographie. Und ist damit erschreckend aktuell.

M

Mit der Laser-Rechnertechnik ist die Entwicklung der typografischen Technik an ein Ende gekommen. Man kann alles machen, es gibt keine technischen Probleme mehr. Man kann Schriften vergrößern, verkleinern, schmaler machen oder breiter, schrägstellen, konturieren, aufrastern, deformieren. Und das alles in Sekunden-schnelle. Man kann die Laufweiten verändern, Schriften überlappen lassen oder auseinanderziehen, man kann sie perspektivisch wiedergeben, schattiert oder in Striche aufgelöst.

Das Resultat dieser wunderbaren Entwicklung ist allerdings das typografische Chaos. Man stelle sich eine Verkehrssituation vor, wo alle Verkehrsmittel fahren, wie sie wollen: links, rechts, langsam, schnell, untereinander, übereinander, im Schnecken-tempo und gewissermaßen mit Schallgeschwindigkeit. Das alles ist das Nichts.

Es sei denn, es findet seine gegenseitige Respektierung, seine Balance.

Beim Bleisatz hat der Setzer seine Gesetze im Material eingegossen vorgefunden. Schriftart, Schriftgröße, Laufweite, Duktus, Durchschuß waren gewissermaßen eherner oder, um im Bild zu bleiben, bleierne Gesetze. Heute macht der Laserstrahl jedes Programm mit, das man ihm eingibt. Er zeichnet Schriften, die so frei sind, dass man sie nicht mehr lesen kann.

Damit hat sich die Typographie so sehr verflüchtigt, sie hat sich so weit entfernt, dass sie nicht mehr existiert. Technisch gesehen.

Sie tritt nun in einem neuen Feld auf, außerhalb der Technik, auf dem Feld des Lesens, auf dem Feld der Wahrnehmung. Wie in vielen Bereichen heute ist es nicht mehr die Frage: Was können wir machen, sondern, was fangen wir damit an? Typographie wird zu einem humanen Problem, zu einem sozialen Problem. Ihr Thema ist nicht mehr das Was, sondern das Wie. Wie bietet die heutige Zivilisation ihr Schreibgut an, wie gut lesbar, wie menschenfreundlich, wie human? Typographie wird zu einem Problem der Wahrnehmung der Lesequalität, der Gesetze des Sehens und Lesens. Ihr Ziel ist die Optimierung des Lesevorgangs.

Mit der Vollendung der Satz- und Drucktechnik erfahren wir einen Zustand allgemeiner Dummheit, des allgemeinen Irrsins, des Verlustes an Sinn und Qualität. Diese Erfahrung ist neuartig. Der Typograph hat sich aus der Technik zurückziehen und auf sich selbst zu beschränken. Er muss definieren, wie er selbst liest und wie er selbst glaubt, einen Lesestoff zur besten Lesbarkeit zu optimieren. Am Ende der Technik stehen nicht Laser und Computer, sondern der Rückzug auf den Menschen, auf die Selbstkontrolle seines Auges.

Die Idiotie als Endpunkt der technischen Entwicklung ist für den kein überraschendes Problem, der etwa das Verhältnis von heutiger Politik zu Wehr-

technik wahrnehmen kann, ohne die Ideologisierung und Verfälschung seines Blickes durch ein aufgeschwatztes Feindbild. Ähnlich idiotisch ist das Verhältnis von heutiger typographischer Technik zur Schriftkultur.

Die Kultur ist verschwunden. Darüber sollte auch die Tatsache nicht hinwegtäuschen, dass es immer noch den Typographen als Schönschreiber gibt, der Schmuckkarten entwirft. Die wirkliche Realität erlebt man beim CAD, beim Computer Aided Design. Computer sind wunderbare Idioten, als es Menschen je sein können. Sie tun alles, was man ihnen sagt. Nicht einmal Esel besitzen diese Tugend. Computer haben ein phänomenales Gedächtnis. Sie beherrschen Verfahren und Methoden der Manipulation bis zur Kunstfertigkeit. Sie haben eine enorme Geschwindigkeit, sind aber nicht kritisch. Und damit ohne einen Funken an Kreativität.

Das Problem der Typographie, wie wir sie heute brauchen, liegt außerhalb der Technik. Bei der Entwicklung der neuen Schrift »Rotis« hat uns jahrelang ein Computer begleitet, dem wir den Namen Fritz gegeben haben. Er hat uns unzählige Dienste erwiesen. Am Ende hatten wir den Bleistift entdeckt. Ein neues, großes Feld hat sich aufgetan, das wir so noch nicht gesehen hatten, das der menschlichen Entscheidung. Es ist das Feld der kritischen Bewertung, der scharfen Beobachtung, der Entscheidung und des Entwurfs. Es ist das Feld der Kreativität, das Feld der Kultur.

Was ist Schreibkultur? Was ist eine gute Schrift? Was ist dienstvolle Schriftenordnung? Diese Frage steht zwischen dem Leser und seinem Produkt. Die Antwort finden wir nicht mehr in der Technik. Der Typograph wird neue Tugenden lernen und entwickeln müssen.

Auch dem Koch von heute steht alles zu Verfügung: Er hat indischen Reis, südamerikanische Avocado, thailändische Ananas, australische Pute und japanisches Steak. Er hat eine Bratröhre mit Strahlungswärme, mit Heißluftheizung oder Mikrowelle. Doch all das fällt kaum mehr ins Gewicht, wenn es um ein gutes Essen geht. Sein Maßstab ist der Gaumen, die Erfüllung einer rein menschlichen Erwartung. Was nun gutes Lesen ist, was eine gute Schrift, entdecken wir als eine neuartige, als eine humane Frage. Unser Wissen hierüber ist gewiss groß, aber doch auch sehr beschränkt, wenn wir uns unter einem neuen Aspekt mit ihr beschäftigen. Das Nachdenken über Typographie hat begonnen. Es ist der Technik entrückt.

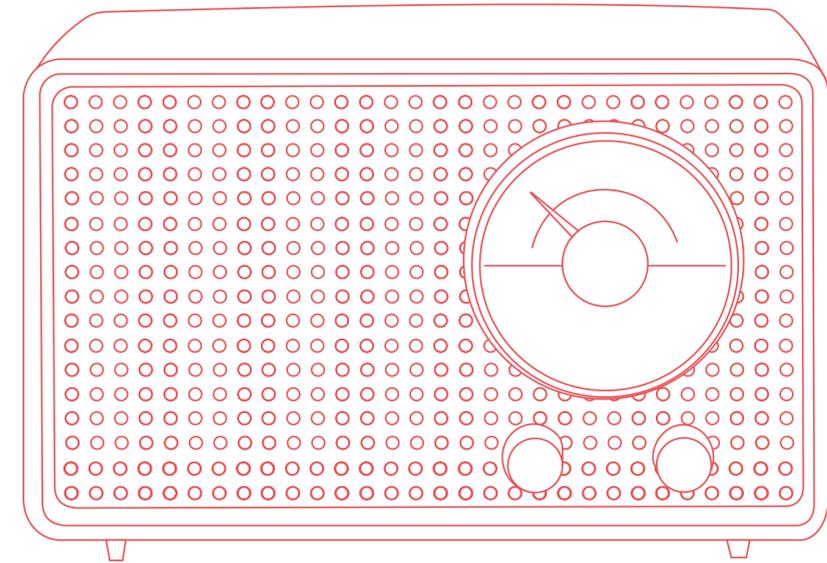
Wer Politik unter dem Aspekt der Verteidigungsbereitschaft betrachtet hat, muss umlernen, wenn er sie unter dem Aspekt des Friedens zu sehen hat.

Neue Typographie ist die Typographie des besseren Lesens, der besseren Information, des bestmöglichen Angebots für Auge und Verstand.

Gott steckt im Detail – über Dieter Rams –

👉 Sophie Lovell

»Mein Herz gehört den Details. Sie erschienen mir schon immer wichtiger als das große Ganze. Nichts funktioniert ohne Details. Sie sind alles, die Grundlage der Qualität.«



Jeder gute Designer weiß, dass »Gott im Detail« steckt. Jeder kann eine Idee skizzieren, aber die Annäherung an die Perfektion, das Genie von Inspiration und Ausführung entsteht durch die harte Arbeit, die dazu gehört, all die kleinen Kurven und Schnittstellen, Winkel, Materialien und Technischelemente harmonisch zu verbinden. Details ermöglichen Kommunikation, fördern die Transparenz und schließen die Lücke zwischen Objekt und Subjekt, Benutzer und Produkt. Demnach ist es angemessen, dass Dieter Rams' erster großer Designererfolg ausgerechnet mit einem Detail zusammenhing, dazu noch einem transparenten: der Plexiglasabdeckung des Plattenspielers SK 4, auch Schneewittchensarg genannt. Diese geniale Idee trug nicht nur zum großen kommerziellen und künstlerischen Erfolg des SK 4 bei, sondern stellt einen entscheidenden Augenblick im Audiodesign dar. Plattenspieler haben heute transparente Abdeckungen, weil Dieter Rams auf diese Idee kam. Das allein sollte genügen, um ihm einen Platz in der Geschichte des Designs zu sichern.

»Wirklich funktionales Design entsteht nur durch äußerst sorgfältige und intensive Beschäftigung mit den Details«, sagt Rams. Man könnte behaupten, dass sein größter Beitrag zur Entwicklung von Design darauf beruht, dass er in Bereichen gearbeitet hat, die den meisten Nutzern überhaupt nicht bewusst sind. In seinen vier Jahrzehnten als Leiter der Designabteilung bei Braun entwarf er zwar nicht alle Produkte selbst und hatte mit einigen sogar recht wenig zu tun, aber er förderte durchgängig kleine Verbesserungen, die ein gutes Design sehr gut machen. Diese Liebe zum Detail reichte von den spitzen Winkeln bei Formen über Größe, Haptik und Abstand von Schaltern, die Integration von Griffbefestigungen, die Platzierung und Beschaffenheit von Grafikelementen auf den Produkten bis hin zu Produktfotografie und Verpackung. Design im Detail soll ein feines Gleichgewicht bezüglich aller Aspekte und Bereiche des Produkts herstellen, auch im Äußeren. Von 1955 bis 1995 stellte Braun mehr als 1.200 Produkte her, und Dieter Rams war direkt am Design von 514 von ihnen beteiligt. Daneben versorgte er das kleine Unternehmen Vitsoe + Zapf (später Vitsoe) mit Möbelserien – Regalen, Tischen, Sesseln, Sitz- und Aufbewahrungssystemen. Für einen Industriedesigner, der mit relativ kleinen Teams arbeitete, war sein Ausstoß beachtlich – vor allem, wenn man die Tiefe und die Details berücksichtigt, die sein spezieller Ansatz erforderte.

Details bei Braun

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der Bedeutung von Details in Rams' Arbeit und betrachtet Geräte, die er für Braun entwarf (oder an denen er maßgeblich beteiligt war), mit besonderem Blick auf die Details. Diese Produkte sind immer an seinem typischen Stil oder Designvokabular zu erkennen.

Obwohl es den typischen Braun-Stil schon gab, bevor Rams in das Unternehmen kam, spielte sein Streben nach einem funktionsorientierten Produktdesign, wie es Wilhelm Wagenfeld vorgeschlagen hatte, von Erwin Braun und Fritz Eichler gepflegt und von anderen Designern wie Hans Gugelot und Herbert Hirche gefördert wurde, eine entscheidende Rolle in der Entwicklung der Firma. Rams' Designtalent und seiner Leitung ist es zu verdanken, dass die Braun-Produktfamilie zu einer der am besten erkennbaren und erfolgreichsten des Jahrhunderts heranreifen konnte.

Man sollte meinen, dass Rams' Arbeit aufgrund der von ihm wie von Braun vertretenen Prinzipien nicht wiedererkennbar sein sollte. »Gutes Design sollte so wenig wie möglich Design sein«, sagt Rams. Oder, mit Wagenfelds Worten, ein Produkt »muss für sich selbst existieren ... gereinigt von allen individuellen Einflüssen, die es haben entstehen lassen«; Geht es beim Braun-Design nicht gerade darum, dass die Form von der Funktion diktiert wird? Dass die Bedürfnisse des Benutzers Vorrang haben sollten und das Ego des Designers (oder des Teams) sich nicht mit dekorativem Schnickschnack einmischen sollte? Die Produkte haben ihren Zweck zu erfüllen und dabei so neutral wie möglich zu bleiben. Braun-Design ist also sehr reduziert – alles Unnötige wurde entfernt. Dennoch zeigt es eine klare Ästhetik, bestimmt von Ausgewogenheit, Ordnung und Harmonie. Wenn diese Geräte nicht in einer Umgebung stehen, die diese Ästhetik reflektiert, haben sie sich oft von dem herrschenden visuellen Chaos ab. Doch obwohl Rams die Qualität seines Designs nur auf die Verfolgung eines strengen, disziplinierten Ansatzes zurückführen möchte, gibt er zu, dass bei Braun seine eigene Ästhetik ins Spiel kam: »Selbstkontrolle ist sehr wichtig. Mein eigener Geschmack spielt zwar eine Rolle, aber er muss immer unter Kontrolle bleiben. Nicht unterdrückt! Kontrolliert!« Rams' Ästhetik wird von Verstand und sorgfältiger Überlegung gemäßigt, ohne egoistische oder willkürliche Zügellosigkeit zuzulassen.

Braun-Produkte aus Rams' Ära sind reduziert auf einfache, klare Linien, aber nicht um des Minimalismus willen. Es sind keine leeren Kästen. Bei genauem Hinsehen erweist sich diese Reduktion in der Form als Ergebnis zahlreicher Stunden Feinarbeit, Suchen nach Lösungen und Zusammenarbeit, um die richtige Balance zwischen vielen Variablen wie Funktion, Material, Elektronik, Mechanik und Form zu finden. Die Charakteristik jedes einzelnen Gegenstands wird vor allem von diesen Variablen definiert, aber aufgrund der proportionalen Ästhetik im Millimeterbereich sind Braun-Produkte so angenehm zu benutzen und anzusehen. Wie viel Wert Rams auf Proportionen legt, ist bereits in seinen Skizzen erkennbar. Die Tatsache, dass er innerhalb seines sehr kompakten Teams eine ganze Produktgrafikabteilung ins Leben rief, belegt ebenfalls seine Überzeugung: Produktgrafik ist die Zeichensetzung in der Grammatik seiner Designmethode.

Man kann Dieter Rams' Produkte nicht nur sofort erkennen, sondern auch fühlen. Die haptische Wirkung von Bedienelementen wie sanft gerundete Knöpfe an Taschenrechnern und Hi-Fi-Anlagen, die Kombination von weichem und hartem Kunststoff, um eine bessere Griffbarkeit beim Rasierer Micron Vario 3 zu erreichen, der daumenförmig eingebuchtete Schalter der Tischfeuerzeuge cylindrical und der glatte Übergang zwischen verschiedenen Materialien bei vielen

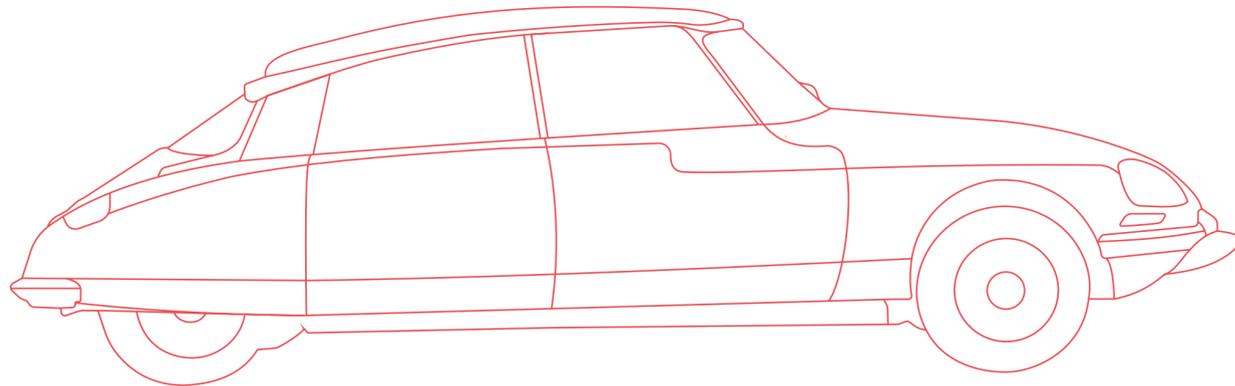
Produkten sind Details, die zur langfristigen Designmethode bei Braun gehörten, wie sie von Rams gefördert wurde. Diese Produkte wurden nicht nur für ein langes Leben produziert. Sie sollten Lieblingswerkzeuge werden, die zudem intuitiv verständlich waren.

»In Detailfragen war Dieter sehr hartnäckig«, sagt Dietrich Lubs, ehemaliger Leiter der Produktgrafik und Designer bei Braun. »Er hatte ein großes Talent, an sich schon gute Lösungen noch zu verbessern, indem er Details vorschlug, wie den Radius einer Krümmung zu vergrößern oder zu verkleinern. Auch Proportionen spielten eine große Rolle.« Diese Art Aufmerksamkeit für Details liegt am oberen Ende der Designskala. Sie erfordert ein ständiges Streben nach Perfektion, über den Punkt hinaus, an dem viele sagen würden: »Das genügt.« Ein weiterer großer Industriedesigner, Naoto Fukasawa, sagt, er sei in dieser Hinsicht stark von Rams beeinflusst. »In letzter Zeit beschäftige ich mich mit Kanten und Ecken – kleinen Details, die vereinfacht und im Millimeterbereich geglättet werden, um einen einfacheren Zustand zu erreichen. Es sind winzige Dinge, aber sie erfordern große Mühe ... Industriedesigner müssen an den kleinsten Spitzen und Ecken arbeiten, damit ein Sinn entsteht. Industriedesign ist Präzisionsarbeit – ich habe 30 Jahre gebraucht, um das zu erkennen.«

»Braun-Produkte aus Rams' Ära sind reduziert auf einfache, klare Linien, aber nicht um des Minimalismus willen. Es sind keine leeren Kästen.«

Der neue Citroën

👉 Roland Barthes



Das Auto als »magisches Objekt«, als »Umwandlung des Lebens in Materie« – Roland Barthes nahm 1996 den Citroën DS als Inspiration, um über dieses bis heute wegweisende Gefährt als »Attribut der Perfektion« nachzudenken.

Ich glaube, dass das Auto heute das genaue Äquivalent der großen gotischen Kathedralen ist. Ich meine damit: eine große Schöpfung der Epoche, die mit Leidenschaft von unbekanntem Künstlern erdacht wurde und die in ihrem Bild, wenn nicht überhaupt im Gebrauch von einem ganzen Volk benutzt wird, das sich in ihr ein magisches Objekt zurüstet und aneignet.

Der neue Citroën fällt ganz offenkundig insofern vom Himmel, als er sich zunächst als ein superlativisches Objekt darbietet. Man darf nicht vergessen, dass das Objekt der beste Bote der Übernatur ist: Es gibt im Objekt zugleich eine Vollkommenheit und ein Fehlen des Ursprungs, etwas Abgeschlossenes und etwas Glänzendes, eine Umwandlung des Lebens in Materie (die Materie ist magischer als das Leben) und letztlich: ein Schweigen, das der Ordnung des Wunderbaren angehört. Die »Déesse« hat alle Wesenszüge (wenigstens beginnt das Publikum sie ihr einmütig zuzuschreiben) eines jener Objekte, die aus einer anderen Welt herabgestiegen sind, von denen die Neomanie des 18. Jahrhunderts und die unserer Science-Fiction genährt wurden: Die Déesse ist zunächst ein neuer Nautilus.

Deshalb interessiert man sich bei ihr weniger für die Substanz, als für ihre Verbindungsstellen. Bekanntlich ist das Glatte immer ein Attribut der Perfektion, weil sein Gegenteil die technische und menschliche Operation der Bearbeitung verrät: Christi Gewand war ohne Naht, wie die Weltraumschiffe der Science-Fiction aus fugenlosem Metall sind. Die Déesse erhebt keinen Anspruch auf eine völlig glatte Umhüllung, wenngleich ihre Gesamtform sehr eingehüllt ist, doch sind es die Übergangsstellen ihrer verschiedenen Flächen, die das Publikum am meisten interessieren. Es betastet voller Eifer die Einfassungen der Fenster, es streicht mit den Fingern den breiten Gummirillen entlang, die die Rückscheibe mit ihrer verchromten Einfassung verbinden. In der Déesse steckt der Anfang einer neuen Phänomenologie der Zusammenpassung, als ob man von einer Welt der verschweißten Elemente zu einer solchen von nebeneinandergesetzten Elementen überginge, die allein durch die Kraft ihrer wunderbaren Form zusammenhalten, was die Vorstellung von einer weniger schwierig zu beherrschenden Natur erwecken soll.

Was die Materie selbst angeht, so steht fest, dass sie den Sinn für das Leichte im magischen Verstande unterstützt. Es liegt in der Form eine gewisse Rückkehr zur Aerodynamik, die jedoch insofern neu ist, als sie weniger massiv, weniger schnittig und gelassener ist als die aus der ersten Zeit dieser Mode. Die Geschwindigkeit drückt sich nun in minder aggressiven, minder sportlichen Zeichen aus, als ob sie von einer heroischen Form zu einer klassischen Form übergegangen

»Das Instrumentenbrett erinnert eher an die Schalterblende eines modernen Herdes als an die in einer Fabrikzentrale: die kleinen Klappen aus mattem, gewelltem Blech, die kleinen Schalter mit den weißen Knöpfen, die sehr einfachen Anzeiger, selbst die diskrete Verwendung des Nickels, all das bedeutet eine Art Kontrolle, unter der die Bewegung steht, die mehr als Komfort denn als Leistung aufgefasst wird.«

wäre. Diese Vergeistigung erkennt man an der Bedeutung und der Materie der sorgfältig verglasten Flächen. Die »Déesse« ist deutlich sichtbar eine Preisung der Scheiben, das Blech liefert dafür nur die Partitur. Die Scheiben sind hier keine Fenster mehr, keine Öffnungen, die in die dunkle Karosserie gebrochen sind, sie sind große Flächen der Luft und der Leere und haben die gleißende Wölbung von Seifenblasen, die harte Düntheit einer Substanz, die eher insektenhaft als mineralisch ist.

Es handelt sich also um eine humanisierte Kunst, und es ist möglich, dass die »Déesse« einen Wendepunkt in der Mythologie des Automobils bezeichnet. Bisher erinnerte das superlativische Auto eher an das Bestiarium der Kraft.

Jetzt wird es zugleich vergeistigter und objektiver, und trotz manchen neuerungssüchtigen Selbstgefälligkeiten (das leere Lenkrad) ist es hausälterischer und jener Sublimation der Gerätschaften, die wir bei unseren zeitgenössischen Haushaltsgeräten finden, angemessener. Das Instrumentenbrett erinnert eher an die Schalterblende eines modernen Herdes als an die in einer Fabrikzentrale: die kleinen Klappen aus mattem, gewelltem Blech, die kleinen Schalter mit den weißen Knöpfen, die sehr einfachen Anzeiger, selbst die diskrete Verwendung des Nickels, all das bedeutet eine Art Kontrolle, unter der die Bewegung steht, die mehr als Komfort denn als Leistung aufgefasst wird. Offensichtlich tritt an die Stelle der Alchimie der Geschwindigkeit ein anderes Prinzip: Fahren wird ausgekostet.

Es scheint, dass das Publikum die Neuigkeit der Themen, die man ihm anbietet, auf großartige Weise begriffen hat. Zunächst einmal empfänglich für den Neologismus (eine Pressekampagne hielt es seit Jahren in neugieriger Erwartung), ist es bemüht, sich sehr rasch ein Anpassungs- und Geräteverhalten zu eigen zu machen (»Man muss sich daran gewöhnen«). In den Hallen wird der Ausstellungswagen mit liebevollem, intensivem Eifer besichtigt. Es ist die große Phase der tastenden Entdeckung, der Augenblick, da das wunderbare Visuelle den prüfenden Ansturm des Tastsinns erleidet (denn der Tastsinn ist unter allen Sinnen der am stärksten entmystifizierende, im Gegensatz zum Gesichtssinn, der der magischste ist); das Blech, die Verbindungsstellen werden berührt, die Polster befühlt, die Sitze ausprobiert, die Türen werden gestreichelt, die Lehnen beklopft. Das Objekt wird vollkommen prostituiert und in Besitz genommen; hervorgegangen aus dem Himmel von Metropolis, wird die »Déesse« binnen einer Viertelstunde mediatisiert und vollzieht in dieser Bannung die Bewegung der kleinbürgerlichen Beförderung.

Ornament und Verbrechen

1908 polemisierte der Architekt und Gestalter Adolf Loos gegen die »Ornament-Seuche«, in deren Gefolge alles und jedes dekoriert wird. Ein Plädoyer für die Schlichtheit, die allerdings perfekte Details verlangt.

👉 Adolf Loos

Ich habe folgende Erkenntnis gefunden und der Welt geschenkt: *Evolution der Kultur ist gleichbedeutend mit dem Entfernen des Ornamentes aus dem Gebrauchsgegenstände.* Ich glaubte damit neue Freude in die Welt zu bringen, sie hat es mir nicht gedankt. Man war traurig und ließ die Köpfe hängen. Was einen drückte, war die Erkenntnis, dass man kein neues Ornament hervorbringen könne. Wie, was jeder Neger kann, was alle Völker und Zeiten vor uns gekonnt haben, das sollten allein wir, die Menschen des neunzehnten Jahrhunderts, nicht vermögen? Was die Menschheit in früheren Jahrtausenden ohne Ornament geschaffen hatte, wurde achtlos verworfen und der Vernichtung preisgegeben. Wir besitzen keine Hobelbänke aus der Karolingerzeit, aber jeder Schmarren, der auch nur das kleinste Ornament aufwies, wurde gesammelt, gereinigt, und Prunkpaläste wurden zu seiner Beherrschung gebaut. Traurig gingen die Menschen dann zwischen den Vitrinen umher und schämten sich ihrer Potenz. Jede Zeit hatte ihren Stil und nur unserer Zeit soll ein Stil versagt bleiben? Mit Stil meinte man das Ornament. Da sagte ich: Weinet nicht! Seht, das macht ja die Größe unserer Zeit aus, dass sie nicht im Stande ist, ein neues Ornament hervorzubringen. Wir haben das Ornament überwunden, wir haben uns zur Ornamentlosigkeit durchgerungen. Seht, die Zeit ist nahe, die Erfüllung wartet unser. Bald werden die Straßen der Städte wie weiße Mauern glänzen. Wie Zion, die heilige Stadt, die Hauptstadt des Himmels. Dann ist die Erfüllung da.

Aber es gibt Schwarzalben, die das nicht dulden wollten. Die Menschheit sollte weiter in der Sklaverei des Ornamentes keuchen. Die Menschen waren weit genug, dass das Ornament ihnen keine Lustgefühle mehr erzeugte, weit genug, dass ein tätowiertes Antlitz nicht wie bei den Papuas das ästhetische Empfinden erhöhte, sondern es verminderte. Weit genug, um Freude an einer glatten Zigarettendose zu empfinden, während eine Ornamentierte, selbst bei gleichem Preise, von ihnen nicht gekauft wurde. Sie waren glücklich in ihren Kleidern und waren froh, dass sie nicht in roten Samthosen mit Goldlitzen wie die Jahrmarktsaffen herum ziehen mussten. Und ich sagte: Seht, Goethes Sterbezimmer ist herrlicher als aller Renaissanceprunk und ein glattes Möbel schöner als alle gelegten und geschnitzten Museumsstücke. Die Sprache Goethes ist schöner als alle Ornamente der Pegnitzschäfer.

Das hörten die Schwarzalben mit Missvergnügen, und der Staat, dessen Aufgabe es ist, die Völker in ihrer kulturellen Entwicklung aufzuhalten, machte die Frage nach der Entwicklung und Wiederaufnahme des Ornamentes zu der seinen. Wehe dem Staate, dessen Revolutionen die Hofräte besorgen! Bald sah man im Wiener Kunstgewerbemuseum ein Büffett, das »der reiche Fischzug« hieß, bald gab es Schränke, die den Namen »die verwunschene Prinzessin« oder einen ähnlichen trugen, der sich auf das Ornament bezog, mit welchem diese Unglücks Möbel bedeckt waren. Der österreichische Staat nimmt seine Aufgabe so genau, dass er dafür sorgt, dass die Fußlappen aus den Grenzen der österreichisch-ungarischen Monarchie nicht verschwinden. Er zwingt jeden kultivierten zwanzigjährigen Mann, drei Jahre lang an Stelle der gewirkten Fußbekleidung Fußlappen zu tragen. Denn schließlich geht eben jeder Staat von der Voraussetzung aus, dass ein niedrig stehendes Volk leichter zu regieren ist.

Nun gut, die Ornament-Seuche ist staatlich anerkannt und wird mit Staatsgeldern subventioniert. Ich aber erblicke darin einen Rückschritt. Ich lasse den Einwand nicht gelten, dass das Ornament die Lebensfreude eines kultivierten Menschen erhöht, lasse den Einwand nicht gelten, der sich in die Worte kleidet: »Wenn aber das Ornament schön ist...!« Mir, und mit mir allen kultivierten Menschen, erhöht das Ornament die Lebensfreude nicht. Wenn ich ein Stück Pfefferkuchen essen will, so wähle ich mir eines, das ganz glatt ist und nicht ein Stück, das ein Herz oder ein Wickelkind oder einen Reiter darstellt, der über und über mit Ornamenten bedeckt ist. Der Mann aus dem fünfzehnten Jahrhundert wird mich nicht verstehen. Aber alle modernen Menschen werden es. Der Vertreter des Ornamentes glaubt, dass mein Drang nach Einfachheit einer Kasteiung gleichkommt. Nein, verehrter Herr Professor aus der Kunstgewerbeschule, ich kasteie mich nicht! Mir schmeckt es so besser. Die Schaengerichte vergangener Jahrhunderte, die alle Ornamente aufweisen, um die Pfauen, Fasane und Hummern schmackhafter erscheinen zu lassen, erzeugen bei mir den gegenteiligen Effekt. Mit Grauen gehe ich durch eine Kochkunstausstellung, wenn ich daran denke, ich sollte diese ausgestopften Tierleichen essen. Ich esse Roastbeef.

Der ungeheure Schaden und die Verwüstungen, die die Neuerweckung des Ornamentes in der ästhetischen Entwicklung anrichtet, könnten leicht verschmerzt werden, denn niemand, auch keine Staatsgewalt, kann die Evolution der Menschheit aufhalten. Man kann sie nur verzögern. Wir können warten. Aber es ist ein Verbrechen an der Volkswirtschaft, dass dadurch menschliche Arbeit, Geld und Material zu Grunde gerichtet werden. Diesen Schaden kann die Zeit nicht ausgleichen...

Noch viel größer ist der Schaden, den das produzierende Volk durch das Ornament erleidet. Da das Ornament nicht mehr ein natürliches Produkt unserer Kultur ist, also entweder eine Rückständigkeit oder eine Degenerationserscheinung darstellt, wird die Arbeit des Ornamentikers nicht mehr nach Gebühr bezahlt.

Die Verhältnisse in den Gewerben der Holzbildhauer und Drechsler, die verbrecherisch niedrigen Preise, die den Stickerinnen und Spitzenklöpplerinnen bezahlt werden, sind bekannt. Der Ornamentiker muss zwanzig Stunden arbeiten, um das Einkommen eines modernen Arbeiters zu erreichen, der acht Stunden arbeitet. Das Ornament verteuert in der Regel den Gegenstand, trotzdem kommt es vor, dass ein ornamentierter Gegenstand bei gleichem Materialpreis und nachweislich dreimal längerer Arbeitszeit um den halben Preis angeboten wird, den ein glatter Gegenstand kostet. Das Fehlen des Ornamentes hat eine Verkürzung der Arbeitszeit und eine Erhöhung des Lohnes zur Folge. Der chinesische Schnitzer arbeitet sechzehn Stunden, der amerikanische Arbeiter acht. Wenn ich für eine glatte Dose so viel zahle wie für eine ornamentierte, gehört die Differenz an Arbeitszeit dem Arbeiter. Und gäbe es überhaupt kein Ornament – ein Zustand, der vielleicht in Jahrtausenden eintreten wird – brauchte der Mensch statt acht Stunden nur vier zu arbeiten, denn die Hälfte der Arbeit entfällt heute noch auf Ornamente.

Ornament ist vergeudete Arbeitskraft und dadurch vergeudete Gesundheit. So war es immer. Heute bedeutet es aber auch vergeudetes Material, und beides bedeutet vergeudetes Kapital.

Da das Ornament nicht mehr organisch mit unserer Kultur zusammenhängt, ist es auch nicht mehr der Ausdruck unserer Kultur. Das Ornament, das heute geschaffen wird, hat keinen Zusammenhang mit uns, hat überhaupt keine menschlichen Zusammenhänge, keinen Zusammenhang mit der Weltordnung. Es ist nicht entwicklungsfähig. Was geschah mit der Ornamentik Otto Eckmanns, was mit der Van de Veldes? Stets stand der Künstler voll Kraft und Gesundheit an der Spitze der Menschheit. Der moderne Ornamentiker aber ist ein Nachzügler oder eine pathologische Erscheinung. Seine Produkte werden schon nach drei Jahren von ihm selbst verleugnet. Kultivierten Menschen sind sie sofort unerträglich, den anderen wird diese Unerträglichkeit erst nach Jahren bewusst. Wo sind heute die Arbeiten Otto Eckmanns? Wo werden die Arbeiten Olbrichs nach zehn Jahren sein? Das moderne Ornament hat keine Eltern und keine Nachkommen, hat keine Vergangenheit und keine Zukunft. Es wird von unkultivierten Menschen, denen die Größe unserer Zeit ein Buch mit sieben Siegeln ist, mit Freuden begrüßt und nach kurzer Zeit verleugnet...

Der Wechsel der Ornamente hat eine frühzeitige Entwertung des Arbeitsproduktes zur Folge. Die Zeit des Arbeiters, das verwertete Material sind Kapitalien, die verschwendet werden. Ich habe den Satz aufgestellt: Die Form eines Gegenstandes halte so lange, das heißt, sie sei so lange erträglich, so lange der Gegenstand physisch hält. Ich will das zu erklären suchen: Ein Anzug wird seine Form häufiger wechseln, als ein wertvoller Pelz. Die Balltoilette der Frau, nur für eine Nacht bestimmt, wird ihre Form rascher wechseln als ein Schreibtisch. Wehe aber, wenn man den Schreibtisch so rasch wechseln muss, wie eine Balltoilette, weil einem die alte Form unerträglich geworden ist, dann hat man das für den Schreibtisch verwendete Geld verloren.

Das ist dem Ornamentiker wohlbekannt, und die österreichischen Ornamentiker suchen diesem Mangel die besten Seiten abzugewinnen. Sie sagen: »Ein Konsument, der eine Einrichtung hat, die ihm schon nach zehn Jahren unerträglich wird, und der daher gezwungen ist, sich alle zehn Jahre einrichten zu lassen, ist uns lieber als einer, der sich einen Gegenstand erst dann kauft, wenn der Alte aufgebraucht ist. Die Industrie verlangt das. Millionen werden durch den raschen Wechsel beschäftigt.« Es scheint dies das Geheimnis der österreichischen Nationalökonomie zu sein; wie oft hört man beim Ausbruch eines Brandes die Worte: »Gott sei Dank, jetzt haben die Leute wieder etwas zu tun.« Da weiß ich ein gutes Mittel: Man zünde eine Stadt an, man zünde das Reich an, und alles schwimmt in Geld und Wohlstand. Man verfertige Möbel, mit denen man nach drei Jahren einheizen kann, Beschläge, die man nach vier Jahren einschmelzen muss, weil man

selbst im Versteigerungsamt nicht den zehnten Teil des Arbeits- und Materialpreises erzielen kann, und wir werden reicher und reicher.

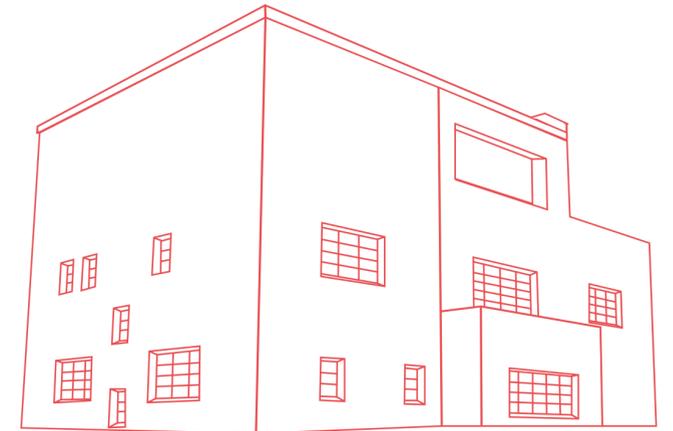
Der Verlust trifft nicht nur den Konsumenten, er trifft vor allem den Produzenten. Heute bedeutet das Ornament an Dingen, die sich dank der Entwicklung dem Ornamentiertwerden entzogen haben, vergeudete Arbeitskraft und geschändetes Material. Wenn alle Gegenstände ästhetisch so lange halten würden, wie sie es physisch tun, könnte der Konsument einen Preis dafür entrichten, der es dem Arbeiter ermöglichen würde, mehr Geld zu verdienen und weniger lang arbeiten zu müssen. Für einen Gegenstand, bei dem ich sicher bin, dass ich ihn voll ausnutzen und aufbrauchen kann, zahle ich gerne viermal so viel wie für einen in Form oder Material minderwertigen. Ich zahle für meine Stiefel gerne vierzig Kronen, obwohl ich in einem anderen Geschäft Stiefel um zehn Kronen bekommen würde. Aber in jenen Gewerben, die unter der Tyrannei der Ornamentiker schmachten, wird gute oder schlechte Arbeit nicht gewertet. Die Arbeit leidet, weil niemand gewillt ist, ihren wahren Wert zu bezahlen.

Und das ist gut so, denn diese ornamentierten Dinge wirken nur in der schäbigsten Ausführung erträglich. Ich komme über eine Feuersbrunst leichter hinweg, wenn ich höre, dass nur wertloser Tand verbrannt ist. Ich kann mich über den Gschmas im Künstlerhaus freuen, weiß ich doch, dass er in wenigen Tagen aufgestellt, in einem Tage abgerissen wird. Aber das Werfen mit Goldstücken statt mit Kieselsteinen, das Anzünden einer Zigarette mit einer Banknote, das Pulverisieren und Trinken einer Perle wirkt unästhetisch.

Wahrhaft unästhetisch wirken die ornamentierten Dinge erst, wenn sie im besten Material, mit der höchsten Sorgfalt ausgeführt wurden und lange Arbeitszeit beansprucht haben. Ich kann mich nicht davon freisprechen, Qualitätsarbeit zuerst gefordert zu haben, aber freilich nicht für dergleichen.

Der moderne Mensch, der das Ornament als Zeichen der künstlerischen Überschüssigkeit vergangener Epochen heilig hält, wird das gequälte, mühselig abgerungene und krankhafte der modernen Ornamente sofort erkennen. Kein Ornament kann heute mehr geschaffen werden von einem, der auf unserer Kulturstufe lebt...

Das Fehlen des Ornamentes hat die übrigen Künste zu ungeahnter Höhe gebracht. Die Symphonien Beethovens wären nie von einem Manne geschrieben worden, der in Seide, Samt und Spitzen daher gehen musste. Wer heute im Samtrock herum läuft, ist kein Künstler, sondern ein Hanswurst oder ein Anstreicher. Wir sind feiner, subtiler geworden. Die Herdenmenschen mussten sich durch verschiedene Farben unterscheiden, der moderne Mensch braucht sein Kleid als Maske. So ungeheuer stark ist seine Individualität, dass sie sich nicht mehr in Kleidungsstücken ausdrücken lässt. Ornamentlosigkeit ist ein Zeichen geistiger Kraft. Der moderne Mensch verwendet die Ornamente früherer und fremder Kulturen nach seinem Gutdünken. Seine eigene Erfindung konzentriert er auf andere Dinge.



»Die ungeheure Schande und die Verwüstungen, die die Neuerweckung des Ornamentes in der ästhetischen Entwicklung anrichtet, könnten leicht verschmerzt werden, denn niemand, auch keine Staatsgewalt, kann die Evolution der Menschheit aufhalten. Man kann sie nur verzögern. Wir können warten. Aber es ist ein Verbrechen an der Volkswirtschaft, dass dadurch menschliche Arbeit, Geld und Material zu Grunde gerichtet werden. Diesen Schaden kann die Zeit nicht ausgleichen.«

Schirme und Zelte

**Design ist Formgebung. Ist die Form dann das Ergebnis von Design?
Vilém Flusser ist skeptisch und richtet sein Augenmerk auf die Funktion.
Am Beispiel von Schirmen und Zelten weist er nach, dass die wirkliche
Überhöhung der Dinge in ihrer Funktion liegt.**

E

👉 Vilém Flusser

Es gibt zwar eine Menge dummer Gegenstände um uns herum, aber Schirme gehören zu den dümmsten. Regenschirme zum Beispiel sind relativ komplizierte Vorrichtungen, funktionieren gerade dann nicht, wenn sie dies tun sollten (zum Beispiel im Wind), sie schützen nur dürftig, sind unbequem zu transportieren, und für die Augen ungeschützter Nebenmenschen sind sie gemeingefährlich. Ganz abgesehen davon, dass Schirme vergessen und verwechselt werden. Zwar gibt es Schirmmoden, aber eigentlich keinen technischen Fortschritt seit den alten Ägyptern, und wenn man sagt: »Der Ewige ist mein Schirm«, so ist das als Gotteslästerung zu deuten.

Wenn man zusieht, mit welcher Geschwindigkeit und Bequemlichkeit riesige Zirkuszelte aufgeschlagen und wieder gefaltet werden, dann könnte man meinen, es sei gar nicht so schlecht bestellt um die Schirme: Es ist nicht ihre Schuld, dass sich die Leute nicht auf sie verstehen, und sie werden es lernen, sobald sie zu zelten beginnen. Aber wenn man Fallschirme bedenkt, dann kommt man wieder zurück zur ursprünglichen Überzeugung der Dummheit von Schirmen. Da springt man aus einem fliegenden Flugzeug, und der Wind entfaltet automatisch den Schirm. Aber wenn man unten angekommen ist, dann hat man die größten Schwierigkeiten beim Falten des Schirms. Daran erkennt man, was so empörend dumm an Schirmen ist, und überhaupt an Zelten (falls der Schirm die Zelt-Essenz ist): dass die Architekten (und überhaupt die Zelt-Designer) seit dem alten Ägypten noch nicht darauf gekommen sind, dass sie es mit dem Wind zu tun haben und nicht mit der Schwerkraft. Dass die Gefahr bei Schirmen und Zelten nicht ihr Zusammenbruch ist, sondern vom Wind auf und davon gefegt zu werden. Das wird sich ändern. Man wird »immaterieller« denken lernen, sobald die Mauern eingerissen sind.

Versuchen wir also noch einmal, das Wesentliche am Zelt zu Worte kommen zu lassen: Es ist ein schirmartiger Unterschlupf, den man im Wind aufschlägt, gegen den Wind benützt, um ihn dann im Wind wieder zu falten. Wer würde bei so einer Formulierung der Zelt-Essenz nicht an Segel denken? Und tatsächlich ist ja das Segel jene Form des Zeltens, bei welcher der Wind erst richtig in den Griff kommt. Das Zelt als Schirm versucht sich gegen den Wind zu stemmen, aber das Zelt als Segel versucht, die Kraft des Windes auszubenten. So dumm der Schirm, so klug das Segel: Ein richtig gebautes Segelschiff kann beinahe gegen jeden Wind fahren und ist nur bei Windstille ohnmächtig. Und ein Segelflugzeug kann den Wind nicht nur horizontal, sondern auch vertikal manipulieren. Also werden die künftigen Designer bei ihren Entwürfen nicht nur an Regenschirme, sondern auch an Drachen zu denken haben, so wie sie Kinder im Wind tanzen lassen. Das Aufknacken des Wesentlichen am Zelt lässt Fallschirme und Segelflugzeuge als zwei unter zahlreichen Varianten des Zeltthemas erscheinen. Weil es im Zelt eine Leinwand sieht, die sich im Wind bläht. Die Leinwand als Gegenstück zur Mauerwand, das Blähen im Wind als Gegenstück zum Brechen des Windes: Das ist nicht der schlechteste Ausgangspunkt zur Analyse der über uns hereinbrechenden kulturellen Wende. Bevor man jedoch auf das Wandproblem eingeht, muss man den Wind bedenken und kommt damit in uralte Gefilde. Nämlich dazu, dass man den Wind zwar hört (oft tost er ohrenbetäubend), dass man ihn fühlt (er kann einen umwerfen), aber dass man ihn selbst nicht sehen kann, sondern nur seine oft verheerenden Folgen. Sobald man von Mauerwänden zu Leinwänden schreitet, scheint alles immaterieller werden zu wollen.



Die Zeltwand, ob sie nun in den Erdboden gerammt ist wie beim Zirkus, über einen Stock gespannt wie beim Regenschirm, in der Luft schwebt wie beim Fallschirm und beim Drachen, auf Masten weht wie beim Segelschiff und bei der Fahne, ist eine Windwand. Die Mauerwand hingegen, sei sie wie immer geartet und mit noch so vielen Fenstern und Türen versehen, ist eine Felswand. Daher ist das Haus, wie die Felshöhle, von der es stammt, ein dunkles Geheimnis (ein »Heim«) und das Zelt, wie das Baumnest, dessen Nachkomme es ist, ein Ort des Versammelns und Auseinanderstrebens, eine Windstille. Im Haus wird besessen, es ist Besitz und diesen Besitz definieren Mauern. Ins Zelt wird gefahren, es sammelt Erfahrung, und diese Erfahrung verzweigt und verästelt sich durch die Zeltwand. Dass die Zeltwand ein Netz ist, nämlich ein Gewebe, und dass auf diesem Netz Erfahrungen prozessiert werden, ist im Wort »Leinwand« enthalten. Es ist eine Textilie, die für Erfahrungen offen steht (sich dem Wind, dem Geist öffnet) und diese Erfahrungen speichert. Seit uralter Zeit speichert die Zeltwand in Form von Teppichen Bilder, seit der Erfindung von Ölfarben aufgestellte Bilder, seit der Erfindung des Films fängt sie entworfene Bilder auf, seit der Erfindung des Fernsehens dient sie als Schirm für elektromagnetisch gewobene Bilder, und seit der Erfindung von Computerplottern erlaubt die immateriell gewordene Zeltwand das Verzweigen und Verästeln von Bildern dank Prozessierung ihres Gewebes. Die sich im Wind blähende Zeltwand sammelt die Erfahrung, prozessiert sie und sendet sie aus, und ihr ist zu verdanken, dass das Zelt ein kreatives Nest ist.

The School Chair

👉 Konstantin Grcic

Wo holt man sich die Inspiration für einen neuen Stuhl? Zum Beispiel in der Studie eines Ministeriums, wie Designer Konstantin Grcic berichtet.

S

Starting to work on the chair, we tried to talk to (nearly) everyone who would have a stake in our project: kids, teachers, school janitors, procurement managers for school furniture, even insurance companies. We wanted to learn as much as we could about the characteristics of school chairs, about their production industry, and about the school furniture market.

School furniture is a very national affair. Each country not only has its own norms and regulations but also its own school furniture industry. In Germany, 3–4 players dominate a highly consolidated market. Without outside competition, these companies don't seem to have much pressure to innovate or implement the insights gathered in recent studies on school as a workplace.

Recently, and as part of a general attempt to better promote public health in schools, questions of ergonomic seating and working have received much attention. The German Federal Ministry for Family Affairs, Senior Citizens, Women and Youth has recently published a thorough study called »Work Place School.« The study found that dynamic sitting was the most important condition for physical, spiritual and emotional wellbeing. This, in turn, is the premise for healthy learning. While traditional furniture encourages children to sit straight and still, dynamic sitting allows kids to frequently change posture, even to get up during class.

PRO is implementing these findings through three design elements. First, the round seat is similar to that of a stool so that it does not prescribe a forward sitting position. Second, the slim backrest gives the torso room to move side ways. The third and most decisive design element is the backrest's distinctive S-shape. Its lower curve allows for freedom of movement and takes strain away from the lower back and pelvis. The three-dimensional shape provides for enough structural stability that the plastic shell can be produced without fiberglass reinforcement. This, incidentally, increases recycling options.

It's Hard to Find a Good Lamp

👉 Donald Judd

Wenn Kunstwerke wie Möbel aussehen, muss es doch ein Leichtes sein, aus ihnen auch Möbel zu machen. Donald Judd machte andere Erfahrungen.

I

In the middle 1980s I wrote that in the middle 1960s someone asked me to design a coffee table. I thought that a work of mine which was essentially a rectangular volume with the upper surface recessed could be altered. This debased the work and produced a bad table, which I later threw away. The configuration and the scale of art cannot be transposed into furniture and architecture. The intent of art is different from that of the latter, which must be functional. If a chair or a building is not functional, if it appears to be only art, it is ridiculous. The art of a chair is not its resemblance to art, but is partly its reasonableness, usefulness, and scale as a chair. These are proportion, which is visible reasonableness. The art in art is partly the assertion of someone's interest regardless of other considerations. A work of art exists as itself; a chair exists as a chair itself. And the idea of a chair isn't a chair. Due to the inability of art to become furniture, I didn't try again for several years. However, I've always been interested in architecture and continued to sketch ideas.

Of course if a person is at once making art and building furniture and architecture there will be similarities. The various interests in form will be consistent. If you like simple forms in art you will not make complicated ones in architecture. »Complicated«, incidentally, is the opposite of »simple«, not »complex«, which both may be. But the difference between art and architecture is fundamental. Furniture and architecture can only be approached as such. Art cannot be imposed upon them. If their nature is seriously considered the art will occur, even art close to art itself. The mistake I made with the table was to try to make something as unusual as I thought the work of art to be. Back of this was the assumption that a good chair was only a good chair, that a chair could only be improved or changed slightly, and that nothing new could be done without a great, strange effort. But the furniture slowly became new as I dealt easily with the reality. A good chair is a good chair. The particulars slowly created the general forms that could not be directly transferred. I can now make a chair or a building that is mine without trying to derive forms from my own works of art. After a few years I designed a pair of sinks for an old building that I bought in New York City and for which I've designed much subsequently. These were designed directly as sinks; they were not a conversion; I didn't confuse them with art. The basin of the sink is an ellipse, which so far I've never used in art, instead of a circle, which I do use. I also designed a large table with chairs, somewhat like benches, to be made of folded one-eighth-inch stainless steel, brass, or copper. These were never made because the fourth floor of the building in which it was to be is very open, primarily two planes, floor and ceiling, while the table and chairs are very closed. The latter would ruin the space. I later made some bookshelves for the third floor.

Der Schatten als Bild – über Claude Monet –

Ulf Küster

Wie malt man einen Schatten, damit er einem Schatten möglichst gerecht wird? Kann man sein Wesen und nicht sein Abbild auf die Leinwand bannen? Claude Monet ging diesem Detail nach – und revolutionierte nebenbei die Malerei.

Schatten und Meer

Der Maler und Pionier der Abstraktion Wassily Kandinsky hat in seiner Schrift »Rückblicke« erzählt, wie er ein künstlerisches Erweckungsereignis gehabt habe, als er ein Gemälde von Monet betrachtete und dabei das Sujet nicht mehr erkannte. Dies sei für ihn das erste Erleben von Ungegenständlichkeit, von reiner Abstraktion, gewesen: »Und plötzlich zum ersten Mal sah ich ein Bild. Dass es ein Heuhaufen war, belehrte mich der Katalog. Erkennen konnte ich ihn nicht. [...] Die Malerei bekam eine märchenhafte Kraft und Pracht.« Bei dem Werk, das Kandinsky so verwirrte, handelte es sich möglicherweise um ein Gemälde aus dem Kunsthaus Zürich, das 1896/97 in St. Petersburg und Moskau in einer Exposition d'art français gezeigt worden war. Es zeigt allerdings einen Kornschöber und keinen Heuhaufen. Kornschöber, die Monet in einer großen Serie und in wechselnden Ansichten malte, sind eine alte Methode der Ernteaufbewahrung und waren damals ein alltäglicher Anblick. Kandinsky hat den Schöber wohl nicht erkannt, da Monet ihn nicht nur aus großer Nähe, sondern auch im Gegenlicht gemalt hat: Der Getreideschöber wurde von Kandinsky eher als Schatten denn als wieder erkennbares Objekt wahrgenommen.

Schatten sind Abbilder, deren Formen von sehr vielen Faktoren abhängen; sie verändern sich ständig. Ja, man kann sogar sagen, dass der Schatten das Abbild des Objektes relativiert: Je nach Lichteinfall ist etwa der Schatten, den man selbst wirft, klein oder groß. Monet beschäftigte sich schon als Jugendlicher immer wieder mit der Darstellung von Schatten: Die schon erwähnte Zeichnung einer Allee aus dem Skizzenbuch von 1857 beispielsweise zeigt auch den Schatten, den die Baumreihe wirft. Später kommt eine intensive Auseinandersetzung mit der Farbe der Schatten hinzu. Als Beispiel sei hier das Gemälde »La pie«, auf Deutsch »Die Elster«, von 1868/69 angeführt, das einen durch starke Sonneneinstrahlung hervorgerufenen Schlagschatten zeigt. Zu sehen ist eine Winterlandschaft mit einem verschneiten Zaun, der den Blick auf ein Gehöft im Hintergrund verdeckt. Links sitzt eine Elster auf einem geschlossenen Gatter. Das Werk spielt mit der Idee des romantischen Sehnsuchtsbildes: Das geschlossene Tor in winterlicher Landschaft, auf dem sich ein Vogel befindet, der mit allerlei Unglücksvorstellungen in Verbindung gebracht wird, verschließt oder öffnet einen Übergang, je nach dem. Besonders an dem Gemälde ist der Schatten des Zaunes, durch den dieser als solcher erst deutlich erkennbar wird. Die Farbe des Schattens ist ein wunderbares Blau mit einem leichten Stich ins Violett.

Es gibt sogar eine höchstwahrscheinlich von Monet selbst stammende späte Fotografie, die seinen eigenen Schlagschatten zeigt, der auf die Wasseroberfläche eines seiner Seerosenteiche fällt. Dieses Selbstportät als Schatten ebenso wie seine Bilder von Schatten und Spiegelungen haben dazu geführt, Monet und dessen Kunst in Verbindung mit Ovids Geschichte des Narcissus zu bringen, der sich in sein Spiegelbild verliebt, das sich immer verflüchtigt, wenn er es ergreifen will. Verzweifelt muss der Künstler, der hier an die Stelle von Narcissus tritt, feststellen, dass alles, was er sieht, nur Spiegelbild und Schatten und damit nicht festzuhalten ist. Im Unterschied zur mythologischen Figur war Monet aber nicht suizidal, sondern erhebt wohl die Flüchtigkeit und Unsicherheit des Bildes zum Prinzip. Vielleicht in Abgrenzung zum jungen Medium der Fotografie, das zwar den Blick revolutioniert hat, in der Darstellung von Atmosphäre oder Stimmung der Malerei aber unterlegen ist.

»Das Motiv des Gemäldes, sein Zentrum, liegt im Schatten – ganz gegen alle Sehgewohnheit, als habe man das Negativ eines Fotos vor sich. Dieser Schatten aber scheint aus Myriaden unterschiedlicher Farben gestaltet, die sich dem Betrachter erst nach einiger Zeit erschließen. Es ist nicht nur so, dass der Bildfinder Claude Monet die Malerei revolutionierte, indem er die Konventionen, wie ein Bild zu sein habe, infrage stellte; er fordert zudem einen Betrachter, der sich in immer wieder neuer Weise mit dem auseinandersetzt, was Malerei ist.«

Eine Art Metamorphose – um noch einen Moment in Ovids Welt zu bleiben – vollzieht sich im Betrachter, der sich mit den Gemälden und den Farbstrukturen der Werke Monets auseinandersetzt, was im vorigen Kapitel schon angedeutet wurde. Nicht vergessen sollte man dabei, dass der flüchtige Moment, den es als Bild festzuhalten gilt, durch den Prozess des Malens ebenfalls eine Metamorphose durchläuft, bevor er vom Betrachter als Abbild rezipiert werden kann. Der Malprozess und die Betrachtung sind eng miteinander verzahnt. Dabei spielt die Beschäftigung mit den Schatten eine besondere Rolle.

Die von Monet gemalten Schatten sind oft keine Schlagschatten, sondern durch die Darstellung von hellem Sonnenlicht entstanden, das die vom Licht abgewandten Bereiche des Motivs im Schatten erscheinen lässt. Dies führt auf dem Gemälde zu Schattenzonen, die ungegenständlich sind, aber nicht einfach nur dunkler gemalt, sondern ausserordentlich farbig erscheinen können, wenn man sich in das Bild hineinsieht.

Das schattige Tal in »La gorge de Varengeville, fin d'après-midi« von 1897, mit der Darstellung des Zollwärterhäuschens auf der Klippe über der See, wirkt im Zentrum des Bildes wie eine Zone der »Nicht-Darstellung«, die, bei näherer Betrachtung, aus den unterschiedlichsten verdichteten Grün und Blautönen besteht.

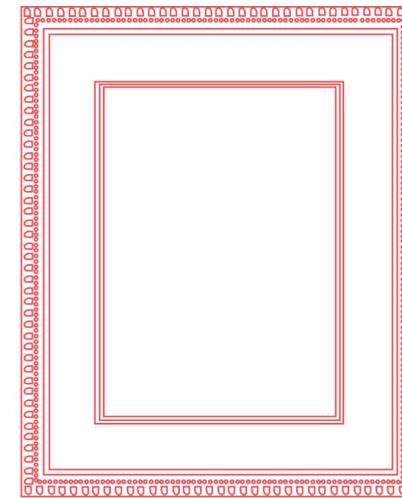
Schon 1882 hatte sich Monet intensiv mit dieser Hütte beschäftigt, die unter Napoleon I. als Ausguck errichtet worden war, um die Kontinentalsperre gegen England zu kontrollieren. Sein Gemälde »La cabane du douanier« zeigt dieses Gebäude, das mit der Anhöhe, auf der es steht, vom Bild des Meeres im Sonnenlicht überstrahlt zu werden scheint. Das Motiv des Gemäldes, sein Zentrum, liegt im Schatten – ganz gegen alle Sehgewohnheit, als habe man das Negativ eines Fotos vor sich. Dieser Schatten aber scheint aus Myriaden unterschiedlicher Farben gestaltet, die sich dem Betrachter erst nach einiger Zeit erschließen. Es ist nicht nur so, dass der Bildfinder Claude Monet die Malerei revolutionierte, indem er die Konventionen, wie ein Bild zu sein habe, infrage stellte; er fordert zudem einen Betrachter, der sich in immer wieder neuer Weise mit dem auseinandersetzt, was Malerei ist.

Nirgendwo sind Licht und Schatten größerer Wandlung ausgesetzt als an der See. Durch die Dynamik des Wetters, die Spiegelung des Himmels auf der ständig bewegten Meeresoberfläche und den immer wechselnden Schatten gleicht kein Augen-Blick (in des Wortes wahrster Bedeutung) dem anderen. Monet war vom Meer fasziniert; an Alice Hoschedé schrieb er am 30. Oktober 1886: »Sie kennen meine Leidenschaft für das Meer. [...] Ich bin verrückt danach.«

Dieser Leidenschaft ging Monet seit seiner Jugend nach; während vieler Besuche an der Küste (vor allem an der Küste der Normandie) versuchte er sich dem Wechselspiel von Licht und Schatten in immer wieder neuen Gemäldegruppen anzunähern. Monet war in seiner Passion für das Meer nicht allein; im 19. Jahrhundert erlebte der Seebädertourismus eine erste Blüte. Monets Freund und in mancher Hinsicht auch Vorbild Gustave Courbet hatte Bilder von Wogen gemalt. Und das Meer wurde auch Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen: So veröffentlichte Jules Michelet, der Vater der modernen französischen Historiografie, ein Buch mit dem Titel »La mer«, in dem er sich dem Phänomen auf unterschiedlichste Weise näherte; dies auch sehr subjektiv, indem er seine Empfindungen beim Betrachten der See von der Steilküste der Normandie aus beschrieb. Dort könne man am besten Ebbe und Flut wahrnehmen, den »Puls des Meeres« und dessen »Atmung« spüren: »Der Ozean atmet wie ich, er ist im Einklang mit meiner inneren und äußeren Bewegung. Er bringt mich dazu, immer mit ihm zu rechnen, ohne Unterlass die Tage und Stunden zu beachten und den Himmel zu betrachten. Er erinnert mich sowohl an mich als auch an die Welt.«

Monet kannte Michelets Buch; eine Ausgabe der zweiten Auflage von 1885 befand sich in seiner Bibliothek. Man könnte seine Meeresbilder vor dem Hintergrund des Textes von Michelet sehen: Die Blicke auf die Schattenspiele an der Küste, die Blicke in die Weite über dem Meer, die Bilder von Ebbe und Flut können einerseits als Weltbilder, aber auch als Spiegelungen seines Selbst gesehen werden. Wie direkt er sich den Kräften der Natur näherte und aussetzte, wird durch ein Zitat aus einem Brief an Alice deutlich, den er am 27. November 1885 aus Étretat schrieb: »Ich hatte vor, eine ausgedehnte Malsitzung an der Manneporte abzuhalten, aber mir ist ein Unfall passiert: [...] Ich war mit ganzem Eifer bei der Arbeit unter der Klippe, gut vor dem Wind geschützt, an der Stelle, zu der Sie mit mir gegangen sind; überzeugt, das Meer nehme ab, ängstigte ich mich nicht vor den Wellen, die ein paar Meter von mir entfernt erstarben. Kurz, völlig versunken sehe ich nicht eine riesige Welle, die mich gegen den Fels schleudert, und lande mit meinem ganzen Malzeug in der Gischt! Ich sah mich sofort verloren, denn das Wasser umfing mich, doch schließlich schaffte ich es auf allen Vieren heraus, aber guter Gott, in was für einem Zustand meine Stiefel, meine dicken Strümpfe und der weite Gehrock durchnässt, meine in der Hand verbliebene Palette war mir ins Gesicht geraten, und mein Bart war überzogen von Blau, Gelb usw. Aber nun ja, nach überstandener Aufregung ist nichts weiter passiert, das Schlimmste ist, dass ich mein schnell zerbrochenes Gemälde verloren habe.«

Von Courbet wird überliefert, er habe von einer Hütte am Strand aus die Wellen beobachtet und gemalt. Monet verringerte die Distanz zum Sujet noch mehr. Hier wird Natur nicht mehr von außen betrachtet und als statische Landschaft auf die Leinwand gebracht; der Künstler hat den Anspruch, selbst Teil der Natur zu werden oder, um zu Michelet zurückzukehren, mit dem Puls der Natur zu arbeiten.

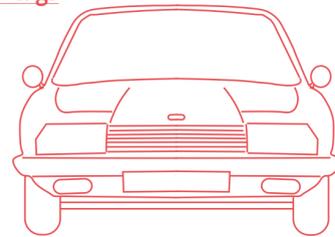


Vom Mythos des Funktionalismus

Reinhard Kiehl

Design hat Folgen. Es formt unser Sozialverhalten, es speist unser Selbstwertgefühl. An kaum einem anderen Objekt lässt sich dies besser nachvollziehen als am Auto, das mit seinem »aggressiven Bürgerkriegs-Design« die funktionale Ebene des Transportmittels längst hinter sich gelassen hat. Reinhard Kiehl beschrieb dies bereits 1997.

»Ich glaube, daß das Auto heute das genaue Äquivalent der großen gotischen Kathedrale ist. Ich meine damit: eine große Schöpfung der Epoche, die mit Leidenschaft von unbekanntem Künstlern erdacht wurde und die mit ihrem Bild, wenn nicht überhaupt im Gebrauch von einem ganzen Volk benutzt wird, das sich in ihr ein magisches Objekt zurüstet und aneignet.« – Roland Barthes, Mythen des Alltags



Es ist nicht zu bestreiten: Das Auto dient – und zwar nicht zuletzt als ästhetisches Phänomen – nur zu einem begrenzten Anteil seiner vorgeblichen Funktion, nämlich Personen von A nach B zu transportieren. Der »lackierte Kampfhand«, der jeden Wochenendausflug zu einem Abenteuer mit ungewissem Ausgang macht, erfüllt heute, zumindest in bestimmten Wagenklassen und -typen, Aufgaben, die weit über die Beförderung von A nach B hinausgehen. Und vor allem das aggressive »Bürgerkriegs-Design« der allradgetriebenen Riesenspielerzeuge verfolgt kaum einen anderen Zweck, als den der Einschüchterung des Gegners im Straßenverkehr.

Der japanische Autohersteller Mazda bringt es in einer Anzeige mit der Schlagzeile unverhohlen auf den Punkt: »Design für die Überholspur«. Das Überholen als der tiefere Sinn des Autofahrens.

Das legt die Annahme nahe, daß es im Verständnis einer solchen Hochgeschwindigkeitspropaganda spezielles Design auch für die übrigen Fahrbahnen gibt: für die mittlere, die rechte und vermutlich auch für die Standspur. Porsche möchte da nicht zurückstehen und ködert potentielle Käufer mit der Zusage: »Keine Limousinenzusätze.« Mercedes Benz hingegen gibt seinem Allrad-Geländewagen die Warnung mit auf den Weg: »Vorsicht, bissiger Diesel.« Womit die Metapher vom »lackierten Kampfhand« reale Gestalt angenommen hätte.

Das Design beschränkt sich also keineswegs bloß auf die äußere Erscheinungsform eines Fahrzeugs. Mit dem Auto wird auch sein Gebrauch geformt, das Sozialverhalten und das Selbstverständnis, ja das Selbstwertgefühl der Besitzer. Damit erweist es sich geradezu als Prototyp eines Gegenstandes, der über seine sachliche Funktion hinaus Bedürfnisse erfüllt, die sich mit technischen Daten und nüchternen Funktionen allein schon längst nicht mehr beschreiben lassen.

Die Geschichte des Automobilbaus ist während der ersten Jahrzehnte von formalen Atavismen geprägt. Das Automobildesign hat fast ein halbes Jahrhundert gebraucht, um sich endgültig vom Vorbild der Droschken, der Landauer, der Komfortablen, der Kaleschen und Equipagen zu befreien und zu eigenständigen Formen zu finden, die der Bezeichnung »Automobil« entsprachen. Lange sahen die Autos jedoch – zwangsläufig – mehr oder weniger so aus, als könnte man jederzeit wieder ein Pferd davorspannen.

Es hat Jahrzehnte gedauert, bis die schiffsbugartigen Kühler- und Motorhauben verschwanden, bis schließlich die Kotflügel und die Scheinwerfer über viele Zwischenstufen vollständig in die Karosserie hereingeht waren. Das wurde möglich, als in Amerika in den 30er Jahren die Karosserie als ein geschlossenes Ganzes aufgefaßt und die selbsttragende Pontonform entwickelt wurde. Aber die Begriffe für die ehemaligen Einzelteile haben sich bis heute erhalten.

»Bringt ein Hersteller ein Produkt einer bekannten Warengattung auf den Markt, das den Konkurrenzprodukten in Leistung und Design um Längen überlegen ist, kann mit erschwerter Markteinführung und unterstützenden Maßnahmen interessierter Kreise gerechnet werden – auch in der Autoindustrie. Denn der überwiegende Teil des Käuferpublikums folgt einem zu großen Schritt in die Zukunft nicht oder meint, sich vor Nachbarn, Freunden oder Geschäftspartnern mit einem avantgardistischen oder lediglich »anderen« Auto nicht exponieren zu dürfen.« Das schreibt Erik Eckermann im Zusammenhang mit dem kommerziellen Mißerfolg des Ro80 Ende der 70er Jahre. Ein Mißerfolg, der auch insofern bemerkenswert ist, als der Ro80 neben seiner innovativen Technik 1967 bereits ein

Formprinzip vorwegnahm, das nun seit ungefähr zehn Jahren das Automobil-Design weltweit beherrscht: die keilförmige, zum Heck hin ansteigende Karosserie. Der als technische Prinzip dem Hubkolben überlegene Wankelmotor, der bereits damals mit bleifreiem Benzin betrieben werden konnte, hat sich dagegen nicht durchgesetzt.

Eckermanns Analyse trifft aber auch auf einen automobilistischen Zukunftsentwurf zu, der knapp ein halbes Jahrhundert vor dem Ro80 gescheitert ist, allerdings sehr viel dramatischer, weil er unter den damaligen Voraussetzungen sowohl technisch als auch formal sehr viel kühner und radikaler war.

1921 hatte der Flugzeugingenieur Edmund Rumpler das erste Auto streng nach aerodynamischen, aus dem Flugzeugbau abgeleiteten Gesichtspunkten gebaut, eine Konstruktion, deren Luftwiderstands-Beiwert von 0,28 bis heute von kaum einem Serienfahrzeug erreicht wird. Damit und mit einer Reihe konstruktiver Neuerungen und technischer Details war er aber seiner Zeit um Jahrzehnte voraus und erlebte folglich eine geschäftliche Bruchlandung. Rumpler baute nur etwa 100 Exemplare und mußte einen Großteil davon schließlich verramschen.

Das Publikum bestand auf ausladend geschwungenen Kotflügeln, freistehenden Scheinwerfern in der Tradition der Kutschenlaternen, Signalhörner, Trittbretter, majestätischen, schiffsbugartigen Kühler- und Motorhauben, Aufbauten, die dem Fahrtwind aufrecht die Stirn boten, und lange Zeit saß der Fahrer noch wie ein Kutscher an der frischen Luft. Im Prinzip hat sich an derartigen funktionswidrigen Erwartungen bis heute nichts geändert. Auch der Autofahrer kauft eben am liebsten das, was er schon kennt, und dem muß die Formgebung, von exotischen Ausnahmen abgesehen, Rechnung tragen. Vor allem das ästhetisch Neue akzeptiert er nur in homöopathischen Dosen. Veränderungen in der Technik – aber mehr noch im Design – vollziehen sich daher im allgemeinen nicht in Sprüngen, sondern sehr behutsam. Man denke nur an die langwierige und schmerzhaft Morphogenese des Mercedes-Kühlers, der BMW-Nieren oder des VW-Heckfensters.

Design, das auf die Zustimmung von Millionen von Käufern angewiesen ist, kann sich nicht gegen deren kollektive Formvorstellungen durchsetzen. Und die sind notgedrungen konservativ. Der herrschende Geschmack ist nicht avantgardistisch. Insofern folgt die Form der Funktion eben nur so weit, wie sie nicht in Kollision mit dem herrschenden Geschmack gerät, denn sie ist – jedenfalls bei einem so populären, massenhaft produzierten Gegenstand wie dem Auto – in hohem Maße vom ästhetischen Beharrungsvermögen der Käufer abhängig.

Und in diesem Sinne ist wohl auch Dieter Rams' Verdikt zu verstehen, wenn er der Automobilindustrie vorhält, weniger Design als vielmehr bloßes Styling zu betreiben. Denn wenn Autos konsequent nach rationalen Kriterien konstruiert und dabei alle relevanten Faktoren einbezogen würden, sähen diese Autos anders aus, unsere Städte und nicht zuletzt unsere Landschaften, und womöglich wäre die Automobilindustrie ein Wirtschaftszweig wie viele andere. Da es sich aber nicht so verhält, ist die Designgeschichte des Automobilbaus ein Spiegel des sich nur träge wandelnden Zeitgeschmacks, der von mitgeschlepptem ästhetischen Ballast und irrationalen Gewohnheiten gebremst wird. Wirklich revolutionäre Konzepte haben auf diesem Sektor daher kaum eine Chance, sieht man von der bemerkenswerten Ausnahme des DS 19 von Citroën ab, dem Roland Barthes den Essay gewidmet hat, aus dem das Eingangszitat stammt.

Fehler entstehen durch Hast – über den Architekten Karljosef Schattner

Wolfgang Peht

Wie erreicht man gestalterische Qualität? Der Architekt Karljosef Schattner hat seinen Weg gefunden: Architektur ist nicht »Exekution einer Idee«, sondern ein fortlaufender Prozess zwischen Handwerkern und Architekten »mit Revisionsmöglichkeiten«. Das Ergebnis: beständige Qualität.

D

Die Handwerker führen nicht nur aus, was die Architekten zeichnen, die Architekten machen sich umgekehrt das Wissen der Handwerker zunutze. Details werden mit den Experten beraten, deren Vorschläge in den Entwurf eingehen – wie zum Beispiel die Verwendung der Lochbleche in den Treppentürmen von Ulmer Hof und Priesterseminar, die vom Potential der Kantmaschine abhing. Von dieser Zusammenarbeit profitiert umgekehrt wiederum das Handwerk. Qualität entwickelt sich dort, wo sie gefordert wird. Bauen ist für Schattner nicht die Exekution einer einmal gefassten Idee, sondern ein Prozess mit ständigen Revisionsmöglichkeiten. Er schätzt es, die Entscheidungen so lange offenzuhalten, wie sie offengehalten werden können. Bei der Überdachung des Lesesaals im Ulmer Hof behielten sich die Architekten durch konstruktive Maßnahmen vor, die Mittelzone im Dach zu öffnen, falls die Lichtzufuhr durch die Schlitze an den Rändern nicht ausreichen sollte. Denn der Umgang mit alter Bausubstanz und auch mit dem kleinstückelten Grundbesitz in der alten Stadt stellt die Beteiligten immer wieder vor neue Überraschungen, auf die es flexibel zu reagieren gilt. Als das Bürogebäude 1978 in der Ostenstraße gebaut wurde, war noch nicht abzusehen, dass das Nachbargrundstück wenige Jahre später für den Journalistik-Lehrstuhl frei würde. Langfristiger Zugriff ist selten möglich, Entschlüsse können erst gefällt werden, wenn die Umstände sie ermöglichen. Geduld ist gefordert. Schattner hat sich nicht zufällig, als Mittel der Selbstdisziplinierung, das Kalenderblatt mit dem chinesischen Spruch aufgehoben: »Fehler entstehen durch Hast/Deshalb tue nie etwas mit Unruhe.«

Das Endergebnis macht bei Schattner zwar den Eindruck vorbedachter Detaillierung und perfekter Ausführung. Tatsächlich aber hat er nicht selten Zufälle einbezogen, die sich erst während der praktischen Realisation ergaben. So gefiel ihm, als die Handwerker das ausgebesserte Bruchsteinmauerwerk im Treppenhaus des Kipfenberger Speichers mit weißer Kalkschlämme überziehen sollten, der Sandanteil aber zu einer rötlich-gelblichen Farbe geführt hatte, der unvorhergesehene Ton so gut, dass es dabei blieb. Störungen der Symmetrie gaben ihm ingeniose Lösungen ein, wie im Falle des Priesterseminars, wo die Mittellinie der Kapelle mit dem auf sie zulaufenden Flur nicht in einer Achse liegt. Schattner löste das Problem, indem er die rechts und links in unterschiedlichem Winkel abgeschragten Portalgewände, bei perspektivisch geschnittenem Bodenbelag, in einen sechseckigen Vorraum überführte. Es sind Erfindungen, wie sie Bernini oder Borromini ähnlich finstig zu lösen wussten. Gabriellis Domwestchor, dessen gebogenes Gesims eine nicht vorhandene Tiefe vortäuscht, ist ein Eichstätter Beispiel für solche Künste.

Von sich selbst sagt Schattner, dass er als Norddeutscher keinen spontanen Zugang zum süddeutschen Barock gehabt habe. Raffinessen wie der Übergang zwischen Altbau und neuer Kapelle des Priesterseminars zeigen, dass er ein anderes Verhältnis zu diesem Stil gewonnen hat. Er hat inzwischen die Mathematik in der Dekoration entdeckt, die konstruktive Raumphantasie in der modellierten Architekturkulptur.

»Tatsächlich aber hat er nicht selten Zufälle einbezogen, die sich erst während der praktischen Realisation ergaben. So gefiel ihm, als die Handwerker das ausgebesserte Bruchsteinmauerwerk im Treppenhaus des Kipfenberger Speichers mit weißer Kalkschlämme überziehen sollten, der Sandanteil aber zu einer rötlich-gelblichen Farbe geführt hatte, der unvorhergesehenen Ton so gut, dass es dabei blieb.«

Die Dominanz der Oberfläche

Es gibt einen Paradigmenwechsel, in dessen Folge die Oberfläche der Dinge immer wichtiger geworden ist. Getrieben wird dieser Wechsel von der Industrie – und nicht von den Gestaltern. Er folgt den Notwendigkeiten von Produktion und Markt. Alex Buck erklärt dies an zwei Beispielen.

Alex Buck



Beobachtungen zur neuen Oberfläche der Gegenstände

Diese Arbeit geht davon aus, dass die Oberfläche der Gegenstände »wichtiger« geworden ist – wichtiger, weil sie mehr »Bedeutung« vermittelt als noch vor einiger Zeit. Den Zeitpunkt dieses Bedeutungswechsels festzulegen fällt allerdings schwer. Die ideellen Wurzeln dieses Paradigmenwechsels sind kaum nachzuvollziehen und zeitlich zu fixieren. Die beginnende physische Präsenz auf der Ebene der Produktoberflächen ist genauer feststellbar. Wenn die Gruppe Alchimia als Ausgangspunkt benannt wird, ist dieses Phänomen seit immerhin schon 20 Jahren vorhanden.

Paradoxe Weise ist festzuhalten, dass der Einsatz aufseiten der Industrie sehr viel entwickelter und breiter ist als der methodologische Nachvollzug auf der Ebene der Geisteswissenschaften oder gar der gestalterischen Disziplinen. Eventuell ist es so, dass aus industriell-produktionstechnischen Motiven, die an dieser Stelle noch nicht beschreibbar sind, Variationen der Oberfläche besser geeignet erscheinen, auf die aktuellen Notwendigkeiten von Produktion, Distribution und Konsum zu reagieren.

Ohne zum jetzigen Zeitpunkt weitere Vermutungen anzustellen, sollen nachfolgend zwei Beispiele angeführt werden, die geeignet erscheinen, die zunehmende Bedeutung der Oberfläche zu demonstrieren. Die Produktbeispiele wurden ausgewählt, da sie paradigmatisch für eine Betrachtung, die das Abstrakte in ihrem Entstehens- und Distributionsvorgang zum Thema hat, sind.

Der Definition eines »gegenständlichen Warenkorbs« folgend, handelt es sich um Produkte aus dem Konsumgüterbereich, die gleichzeitig eine technische Funktion erfüllen. Diese Beispiele wurden gewählt, um die Aufmerksamkeit derer zu wecken, die den Standpunkt vertreten, dass auf der Ebene von Tasse und Teller, Uhr und Krawatte alles möglich und die einzige hier wirksame Struktur das »anything goes« sei. Die oft dazu im Gegensatz genannten technischen Produkte werden, was Herstellung und Gebrauch angeht, schon im Einzugsbereich des oben genannten Prozesses vermutet, was die Aufmerksamkeit erhöhen sollte.

»Swatch bedient sich aller verfügbaren Figurationen und kombiniert in rasender Geschwindigkeit immer gleiche Formen und ständig sich wandelnde Oberflächen. Kein Produkt existiert lange genug, um als Flop ein Marken-Risiko zu werden.«

Die Uhren von Swatch

Der Beginn der industriellen Fertigung von Uhren wird durch den Übergang von der Taschen- zur Armbanduhr markiert. Die Taschenuhr kennzeichnete als Gattung immer eine höhere soziale Stellung des Trägers. Sie verlor ihre Bedeutung vor allem deshalb so rasch, weil der Erste Weltkrieg eine völlig andere Nutzung der Uhr verlangte, als dies vorher der Fall war. Durch die Bedingungen des Krieges wurde eine Uhr benötigt, die mit dem Körper verbunden war, geschützt durch die Kleidung, aber immer schnell erreichbar und ablesbar. Evoziert durch diese Notwendigkeit eröffnete sich auch eine neue Möglichkeit für die Gestaltung der Armbanduhr, sodass es 1914 heißt: »There can be no doubt that we are faced with a new stage in the evolution of the pocket watch. The perpetual and boring roundness of its form cries out for replacement, its popularity has become unbearable [...] the time has become oval, rectangular, hexagonal and other kinds of shape for both the movement and the case, and the credit for this has to go to the wristwatch.« Die Armbanduhr wurde zum populären, nützlichen Schmuck- und Gebrauchsgegenstand, der durch vielfältige, der jeweiligen Mode unterworfenen Form- und Farbkombination, verbunden mit der jeweils favorisierten Technik, dekliniert wurde.

Die Uhr schien dadurch spätestens in den achtziger Jahren als Objekt der Faszination ihren Reiz verloren zu haben. Der Eindruck, alles sei schon einmal dagewesen (Form/Farbe/Analog/Digital usw.), setzte sich durch. Swatch gelang es, dieses faszinierende Element wieder einzuführen und die Uhr darüber hinaus zu einem von Sammlern begehrten Objekt zu machen.

Swatch über Swatch: »Wir wollten einfach nur eine robuste und waserdichte, aber leichte Uhr. [...] Wir sehen in Swatch ein Accessoire, das sich dem Stil und dem Lebensrhythmus seiner Trägerinnen und Träger anpasst. Nicht, dass wir falsch verstanden werden. Wir wollen die Swatch am Arm keineswegs zu einer Philosophie aufpumpen oder als soziales Kennzeichen deuten. [...] Wir wollen den Geist der Zeit einfangen. Es ist schon unsere Absicht, jede Swatch zu einem Dokument zu machen, an dem man nicht einfach nur die Zeit abliest, sondern unmittelbar erkennt, welches Bild die Zeit von sich geformt hat.«

In dieser Selbstbeschreibung schwingt Stolz, aber auch Angst vor der schonungslosen Beschreibung des Erfolgs mit. Swatch ist natürlich auch alles das, was man offenbar nicht wollte. Philosophie, soziales Kennzeichen und Stigma entwickelte sich hier in einem und gab Swatch eine neue Qualität.

Swatch ist heute in so hohem Maße Synonym für Alltagskultur geworden, dass sich ein Blick zurück lohnt. Gegründet als Gemeinschaftsunternehmen bedeutender Schweizer Uhrenhersteller, war Swatch der letzte Versuch, gegenüber fernöstlichen Produkten konkurrenzfähig zu bleiben.

Neben ihrer ästhetischen Brisanz ist Swatch im gleichen Maße ein technischer Coup gewesen. Die für eine Quarzuhr notwendigen Teile wurden um annähernd die Hälfte reduziert, neuartige Verfahren zum Montieren und Verschweißen kamen zum Einsatz – und das für alle Modelle auf einer einzigen Produktionslinie. Selbst bei Swatch wird zugegeben, dass sich trotz aller technischer Leckerbissen wahrscheinlich niemand für die Uhr interessiert hätte, wenn nicht ein neuer Umgang mit Ornamentik in der Oberflächengestaltung ins Spiel gebracht worden wäre: »Ob Klassik, Barock, Pop-Art, ob Dandy, Snob oder Sportsman, Swatch kennt keine Berührungsangst im Umgang mit den Kulturen und mythischen Leitfiguren unserer Zeitgeschichte.« Swatch bedient sich aller verfügbaren Figurationen und kombiniert in rasender Geschwindigkeit immer gleiche Formen und ständig sich wandelnde Oberflächen. Kein Produkt existiert lange genug, um als Flop ein Marken-Risiko zu werden. Erfolgreich wird durch die Kollektionen hindurch variiert, nichts bleibt lange genug, um sich daran zu gewöhnen, außer der Erwartung, dass die neue Kollektion (zweimal pro Jahr, ca. 30 Modelle, seit 1983 weit über 100 Millionen Exemplare) wieder Angebote bringt, die der Langeweile entgegengesetzt werden können und die dem »neuen« Lebensgefühl entsprechen.

Dieses System perfektioniert sich selbst soweit, dass es zu einer Sammel Leidenschaft der Verbraucher kommt. Woher aber kommt das Bedürfnis, einen Artikel, der aus dem visuellen Verschleiß des einzelnen Produkts seine Weiterexistenz als Gattung (Swatch-Uhr) sichert, auch noch zu konservieren, zu sammeln? Jean Baudrillard schreibt über die Sammlung: »Sie (die Gegenstände) schließen sich zu einem System zusammen, mit dessen Hilfe das Subjekt eine Welt aufzubauen sich bemüht.« Nimmt man dies als Erklärung, hieße das, dass sich das eigene Verhältnis zur »Zeit« erst über die Menge der besessenen Uhren darstellt, und noch weitergehend, sich auch die eigene Person erst in der Zeit abbildet?

Festzuhalten bleibt, dass sich eine Form (die Swatch) über zahllose Variationen ihrer Oberfläche immer wieder aktualisiert und damit zum »immer gleichen, aber für jeden anderen« Produkt wird – der Produkterfolg schlechthin.

Die Mobiltelefone von Nokia

Höchstwahrscheinlich haben wenige Produkte so gravierenden Einfluss auf die Entwicklung der Informationsgesellschaft gehabt wie das Telefon. »Das Telefon ist nicht nur das technische Gerät, das materielle Artefakt, das wir heute allgegenwärtig vorfinden und dessen Geschichte wir nur bis zum ersten Apparat zurückverfolgen müssen. [...] Es ist Element eines umfassenderen technischen Komplexes, in den wissenschaftliche Ideen von Sprechen und Hören, der Speicherung und Übertragung von Lauten, in den soziale Visionen der Nutzung und kulturelle Praktiken der Kommunikation ihren Niederschlag finden. Es ist als kulturelles Artefakt ein institutionalisiertes Medium wechselseitiger Rede, dessen technische und materiale Formgebungen sich im Verlauf der Entwicklung ständig verändern.«

Der »Fernsprecher« wanderte als statisches Objekt von der Wand auf den Tisch und wurde so zu einem semi-mobilen Gegenstand. Das Hören und Sprechen wurde in einem Volumen integriert. Eine Vielzahl von Telefonen von einer Vielzahl von Unternehmen variierten dieses Prinzip. Aber nicht nur Variationen, sondern auch Neuheiten wie das Modell »Grillo« von Sapper/Zanusso (1966 für Siemens Italien) entstanden. Trotz einer Fülle von weitreichenden Überlegungen und dementsprechenden Vorschlägen schien für einen großen Teil der Nutzer von Telefonen – ähnlich wie bei den Uhren schon beschrieben – technisch wie formal kein großes Innovationspotential im Telefon zu stecken.

Auch wenn es in der Folge Telefone gab, die aussahen wie Mickey Mouse, Hamburger, Cola-Dosen und vieles mehr, änderte sich die neutrale bis distanzierte Haltung zum Telefon nicht. Offensichtlich war es zur »Personalisierung« nicht geeignet. Es war kein Produkt, das der Besitzer als Statussymbol betrachten konnte. Der hierfür mitverantwortliche Gesichtspunkt war die Immobilität des Telefons. Fixiert an die Wohnung, blieb es ein sehr nützliches, aber dennoch eher auf die Technik bezogenes, für außenstehende Betrachter anonymes Kommunikationsmittel.

Das Mobiltelefon ist von diesen Beschränkungen befreit. Offensichtlich war, dass es sich hier nicht darum handeln konnte, formale Prinzipien der aktuellen Telefone nur zu übertragen. Mit dem Mobiltelefon war eine neue Kategorie entstanden. Die frühen Vertreter, wie beispielsweise die Produkte von Ericsson, Motorola und Siemens, präsentierten sich ästhetisch unselbständig. Dies erscheint nicht verwunderlich, da ähnlich wie bei anderen »kategorial neuen« Produkten, wie zum Beispiel dem Toaster oder dem Föhn, einige Zeit benötigt wurde, die Nutzungszusammenhänge und deren verschiedene Akzeptanzformen miteinander abzugleichen und auf ästhetische Übertragbarkeit zu prüfen. Das alles war notwendig, bevor das Handy seine Ikonographie finden konnte.

Dass es allerdings zu einer unverwechselbaren Ikonographie kam, die heute konstantiert werden kann, muss bei der Betrachtung der bisherigen Entwicklung des Telefons doch erstaunen. Ein Unternehmen, das hier eine Vorreiterrolle spielt, ist Nokia.

In einem Werbetext heißt es: »Bereiten sie sich auf den Tag vor, an dem jeder eins hat« (!), »Wir sorgen dafür, dass ihr persönliches Nokia 2110 anders ist als die anderen [...] Zusätzlich zu den sechs Gehäusefarben, die für das Nokia 2110 erhältlich sind, bieten wir 27 interessante Gestaltungsvarianten – für das neue individuelle Gesicht ihres Nokia 2110.« Und weiter: »Nokia – weil kein Mensch so ist wie der andere.«

In den Verkaufsprospekten von Nokia, wo sich diese Aussagen finden, stellt sich ein breites Programm dar. Sechs Grundfarben in 27 Dekorvarianten sind 162 Varianten, in denen es dieses Handy gibt, weiterhin gibt es eine ganze Programmreihe in Neonfarben (!), Wurzelholz und Marmor, das Memphis-Bakterien-Muster, Dekore wie Kohlefaser und auch solche, die an Arbeitsplatten von Küchen erinnern, und vieles mehr, das sich gegen jede Beschreibung sträubt. Dahinter muss der konkrete Wunsch und die unternehmerische Strategie stehen, für den Tag, an dem jeder ein Handy hat, individualisierbare Angebote für jeden Nutzer zu schaffen. Dass dieses nicht für jeden gleich sein soll und kann, unterstützt Nokia mit seiner Variantenofferte. Das Bemerkenswerte allerdings ist die Annahme, dass dies so sein müsste. Nokia geht mit großer Selbstsicherheit davon aus, dass der zukünftige Markt zwar prinzipiell mit einem Telefon (Form), aber nicht mit einer Oberfläche zu bearbeiten ist.

Einige Konsequenzen

Anhand der genannten Beispiele kann festgehalten werden, dass es Produkte gleicher Art und Funktion gibt, die sich lediglich in ihrer »Dekoration« unterscheiden. Diese Formulierung soll der kleinste gemeinsame Nenner einer noch genauer zu beschreibenden Evidenz sein. Offensichtlich ist es dabei zu einem »...Positionstausch zwischen Hardware und Software, Ware und Verpackung, Sein und Schein gekommen.« Welsh bezeichnet diesen Prozess als »Oberflächenästhetisierung« und beschreibt ihn wie folgt: »Ästhetische Verfahren überformen nicht erst eine fertig vorgegebene Materie, sondern bestimmen schon deren Struktur, sie betreffen nicht erst die Hülle, sondern schon den Kern.«

Über ein »naives Erstaunen« wird sich im Folgenden dem genannten Phänomen genähert. Nach diesem naiven Erstaunen als katalytischem Moment, das, nachdem die Beispiele gezeigt sind, als eingetreten gelten soll, kann festgestellt werden, dass, wenn Produkte gleicher Art und Funktion sich über differenzierte Oberflächen unterscheiden, dies zumindest kulturanthropologisch normal ist. Das allein jedoch würde auch für ein sehr naives Erstaunen nicht ausreichen. Allerdings: Kulturanthropologisch regelwidrig ist, dass sie im Regal eines Kaufhauses zeitgleich nebeneinanderstehen.

Regelwidrig, weil Differenzierung über Figuration regional voneinander getrennte Ethnien unterscheidet. Figuration ist seit jeher ein fast magisches Zeichen und verweist auf einen definierten kulturellen und sozialen Kontext.

Dieser Gegensatz zur Kulturanthropologie macht den Vorgang gleichslos, was ihn gleichzeitig auf der Ebene der Auseinandersetzung mit Alltagskultur interessant werden lässt. Augenscheinlich ist, dass unter den aktuellen Bedingungen der industriellen Herstellung, Distribution und Konsumtion deutlich nur über ihre Dekoration unterscheidbare Produkte entstanden sind und weiterhin entstehen.

Was aber genau ist das Brisante an diesem Vorgang, woher kommt das Erstaunen tatsächlich?

Wenn in einem Parforceritt die Geschichte der Gegenstände rekapituliert wird, kann festgestellt werden, dass sich diese, beginnend mit frühesten die Hand verlängernden Werkzeugen bis hin zu kulturell ausdifferenzierten Gegenständen zu Beginn der Industrialisierung, sowohl funktional, regional, aber vor allem sozial voneinander unterscheiden. Die Industrialisierung in der Mitte und am Ende des letzten Jahrhunderts ließ dies gemeinsam mit der Idee der Moderne hinter sich, das an jeder Stelle für jeden gleiche Produkt wurde Programm. Diese Situation der sich verselbständigenden Produkte veränderte die Fixpunkte für Industrie und Konsumenten radikal. Das geforderte und von der Industrie anfangs auch propagierte »anything goes« war nun eher Bedrohung als Befreiung, vor allem unter dem Aspekt einer kaum noch möglichen Herstellung der maximal individualisierten Gegenstände. Über Ursache und Wirkung dieses Prozesses kann an dieser Stelle noch keine Aussage, die für das Design relevant ist, gemacht werden.

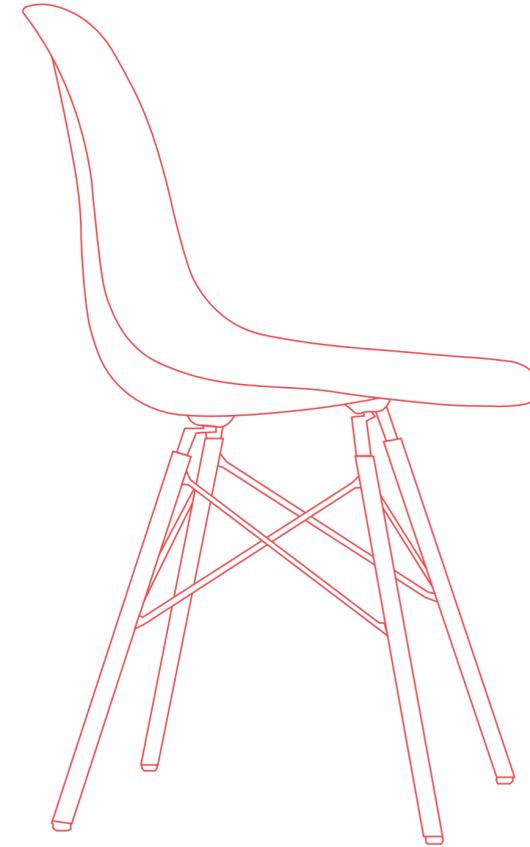
Noch einmal die Frage nach dem Ursprung des Erstaunens. Überspitzt gesagt reicht offensichtlich in einer differenzierten Gesellschaft eine Form aus, wenn sie nur eindeutig und unterschiedlich genug dekoriert ist, um alle Personen anzusprechen.

Bisher wurde die Meinung vertreten, es bei der zunehmenden ästhetischen Differenzierung der Gesellschaft mit einer zumindest für die industrielle Basis unserer Region gefährlichen Tendenz zu tun zu haben. Der Begriff der Zielgruppe ist obsolet und taugt zur Beschreibung kaum noch, weil er zu grob ist. Die Milieudefinition (Zusammenfassungen aus Handlungsgruppen) tritt an seine Stelle. Szenen und quantitativ kaum noch relevante Grüppchen komplizieren die Produktdefinition extrem. Die Möglichkeiten der industriellen Herstellung und Distribution von Produkten für diese Szenen in ökonomisch sinnvollen Mengen und zu akzeptablen Deckungsbeiträgen, die erlauben, vor der ästhetischen Halbwertszeit wenigstens »break even« zu erreichen, schwinden.

Vor dem Hintergrund dieser Situation beginnt sich am Horizont eine Möglichkeit zu entwickeln: Durch sinnstiftende Dekoration werden ästhetisch unvereinbare Waren und Zielgruppen voneinander separiert, während die Großserie beibehalten wird, weil eine Form genügt.

Die Welt als Entwurf

Otl Aicher



»Ein technischer Gegenstand ist ein organisierter Gegenstand«, behauptet der Gestalter Otl Aicher. Dabei sind die Knoten zwischen den eingesetzten Materialien wichtiger als das Halbzeug. Die entscheidende Frage lautet: Wie verbindet sich ein Teil mit dem anderen?

S

Stühle sind zum Sitzen da. Die meiste Arbeit verrichtet der Mensch im Sitzen. Und neuerdings erfolgt auch seine Bewegung im Sitzen. Wir sitzen im Auto, im Flugzeug, im Bus, in der Bahn. Aber angenommen, jemand würde auf der Möbelmesse in Mailand oder in Köln einen Sessel für sein Auto suchen, er fände keinen. Der Designer von heute ist nicht an besseren Sitzen interessiert, sondern am Stuhl, am Stuhl als einem Selbstdarstellungsobjekt, am Stuhl als kreative Äußerung, am Stuhl als Kunstwerk. Es ist die kulturelle Bankrotterklärung, dass Designer mit ihren Stühlen ganze Messen bestücken können, aber keinen Sitz für den Autofahrer hervorbringen.

Das Missverständnis, dem wir heute aufsitzen, heißt: Modern sei die Verwendung neuer Materialien, wir sollten denken in Stahl, Aluminium und Glas. Aber das schönste Lager moderner Materialien mit all den neuen Profilen, dem ganzen sogenannten Halbzeug der technischen Zivilisation, bringt nicht einen einzigen technischen Gegenstand hervor. Selbst die Eisenbahnschiene, die nun wirklich reines Profil ist, taugt für sich allein nichts. Es kommt darauf an, wie sie verbunden wird, verbunden mit Schwellen, verbunden mit den anderen Schienen, wie sie eingebettet wird in einen ebenen Steindamm.

Nicht das Material macht das neue Design aus. Gerade Charles Eames ist ein Beispiel dafür, er verwendete nicht nur Stahl und Kunststoff, sondern Holz, viel Holz. Ein technischer Gegenstand ist ein organisierter Gegenstand. Er muss verformt werden. In der Regel ist der Knoten, die Verbindung wichtiger als das Halbzeug. Die Frage, wie ein Teil sich mit dem anderen verbindet, ist der Schlüssel zu einer technischen Struktur, überhaupt zu einer höheren Organisationsform. Das menschliche Skelett besteht nicht aus Knochen, sondern aus Knochen, Gelenken, Wirbeln. Die Verformung des Knochen macht seine Optimalität aus. Das Gelenk, die Verbindung bestimmt seine Flexibilität und damit seine Operationsfähigkeit. Ich kenne keine Designschule von heute, auf der eine Methodologie der Verbindung zweier Profile gelehrt würde. Man kann sie starr, halbstar, gelenkig, beweglich in einer Dimensionen, beweglich in zwei Dimensionen, beweglich in drei Dimensionen verbinden, verschweißt, verzahnt, geschraubt, geklebt, vernietet oder gar gebunden.

Ein Architekt von heute, so er den Anspruch erhebt, ein moderner Architekt sein zu wollen, hat da wohl kaum einen höheren kulturellen Status. Sein Bau besteht ebenfalls nur aus Profilen, von der Tragstruktur bis zum Treppengeländer. Eine Verbindung von einem Pfosten zu einem Handlauf ist das Resultat von abgesägten Profilen, von edel zusammengefügtem Halbzeug. Die ästhetische Mode hilft die geistige Armut zu kaschieren, man entwickelt einen Kult der Einfachheit. Konstruktivismus oder Dekonstruktivismus ist eine Montage von Halbzeug im einfachen Farbkanon von Rot, Gelb und Blau, von Schwarz und Weiß.

Charles Eames folgte einem anderen Prinzip als Gerrit Rietveld. Material war für ihn zur Verformung da, nicht zum Absägen, und Zentralthema seiner Technik war die Verbindung. Bei dem Rietveld-Stuhl gibt es nur Halbzeug, Bretter und Bälkchen. Wie sie verbunden sind, sieht man nicht, soll man nicht sehen. Dabei hätte schon jeder Schreiner oder Zimmermannslehrling des finsternen Mittelalters gewusst, dass man Holz nicht kraft-, sondern nur formschlüssig verbinden muss. Man muss die Balken nur etwas einschneiden und ineinanderstecken, und sie ergeben eine feste Verbindung, selbst ohne Nagel. Rietveld aber wollte in Wahrheit keinen Stuhl, sondern eine Raumplastik nach den Regeln Mondrians. Deshalb war Halbzeug auf Halbzeug genagelt.

Es ist fast heroisch, einen solchen Unfug, der bis heute anhält, nicht mitzumachen. Charles Eames gehört zu diesen Heroen, obwohl er das Attribut zurückweisen würde, denn die andere, nicht kunst-, sondern konstruktionsorientierte Technologie ist überall, schon in einer Fahrradfabrik gebräuchlich. Sie ist normal und selbstverständlich, sofern man außerhalb der Ansprüche des heutigen Designs bleibt. Aber Möbel sind eine Domäne der Kultur.

Vielleicht war der entscheidende Einfluss auf Eames, dass er während des Krieges in einer Fabrik arbeitete, die Sperrholz zu Schalen verformte, zur Ruhigstellung von Beinen bei Knochenbrüchen. Sperrholz lässt sich leicht zweidimensional zu Rinnen verformen. Durch geschickte Einschnitte gelang Eames auch eine dreidimensionale Verformung. Er begann technologisch zu denken.

Die ersten Stühle von Eames waren aus verformtem Sperrholz. Aus den Holzschalen wurden dann später die Kunststoffschalen, die zu neuen Stuhlserien führten, tausendfach kopiert, nie mehr erreicht.

Wie verbindet man eine Holzschale, eine Kunststoffschale mit einem Rohrgestell zu einem Stuhl? Zu der Idee, dazu einen Schwinggummi zu nehmen,

kommt man nur, wenn man Gelegenheit hat, in Fabriken herumzusehen. Genauso technologisch orientiert ist seine Anwendung von Gussteilen, die sich einem Kräfteverlauf besser anpassen lassen als normale Profile. Am Ende nimmt Eames sogar Abschied von Halbzeugprofilen. Die späteren Modelle bestehen fast nur noch aus eigens für sie verformten Teilen. Die Serienfertigung macht es möglich. Er begibt sich auf einen anderen technologischen Standard, lässt die Denkweise auch eines Marcel Breuer mit seinen Stahlrohrmöbeln oder eines Mies van der Rohe mit seinem Bandstahl hinter sich. Eine neue Ästhetik entsteht. Die Moderne der reinen Form, die eine infantile Technik kaschieren sollte, interessiert ihn nicht mehr. Seine Auffassung von Moderne sprengte die der Materialgerechtigkeit und reinen Form, in die sich die Altmeister eingesponnen und isoliert hatten. Eames widmete sich einem ingeniosen Design, bei dem er die heutige Technik nach besten Angeboten absuchte, um ergonomische Anforderungen zu erfüllen. Und dies mit einem hochtrainierten ästhetischen Anspruch.

Eames tat dies, ich weiß es aus Begegnungen, lässig, er war kein Ideologe. Er war zu neugierig, um sich festnageln zu lassen, festnageln gar durch sich selbst. Nichts war zu gering, um nicht zu einer Sensation für ihn zu werden. Er nahm alles in die Hand, sah sich alles an, im Hintergrund immer die Hilfen von befreundeten Industriellen, um sich die Freunde einer kulturellen Unruhe.

Sein Studio war selbst eine kleine Fabrik. In ihr war die Trennung von Entwurfsatelier und Produktion aufgehoben. Für sein Haus, ein Juwel der modernen Architektur, benutzte er die Elemente des Fabrikhallenbaus.

Eames ist der Vater des heutigen Stuhls. Er führte den Aluguss ein, die Höhenverstellung, die Kippfederung, die Sitzschale, die Laufrolle. Seine wirkliche Leistung war, dass er zeigen konnte, wie man mit Technik und Industrie in neue Gestaltungskonzepte vordringen kann. Er hat die schönsten Stühle, Sessel und Sitzreihen gemacht. Aber die Schönheit als solche hätte ihn nicht interessiert, schon gar nicht die der augenblicklichen Kunstmode.

»Die ästhetische Mode hilft die geistige Armut zu kaschieren, man entwickelt einen Kult der Einfachheit.«

Wir bedanken uns bei allen Verlagen und Autoren, ohne deren Unterstützung diese Ausgabe nicht möglich gewesen wäre.
Vielen Dank.

Seite 3

[Typographic Chaos and a New Typography]

aus: Otl Aicher, Typographie. S. 248–249.

© Verlag Hermann Schmidt, Mainz.

© Florian Aicher, Rotis 2005 (2. Auflage)

Seite 4–5

[Design im Detail]

aus: Sophie Lovell, Dieter Rams – So wenig Design wie möglich.

Aus dem Englischen von Susanne Bonn. S. 233–235.

© Edel Germany GmbH, Hamburg 2013 (1. Auflage)

Seite 6–7

[Der neue Citroën]

aus: Roland Barthes, Mythen des Alltags. Vollständige Ausgabe.

Aus dem Französischen von Horst Brühmann. S. 196–199.

© 1957 Éditions du Seuil, Paris. © der deutschen

Ausgabe Suhrkamp Verlag, Berlin 2010.

Seite 8–9

[Ornament und Verbrechen]

aus: Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, 1908

© de.wikisource.org/wiki/Ornament_und_Verbrechen

Seite 10

[Schirm und Zelt]

aus: Vilém Flusser, Vom Stand der Dinge. S. 44–46.

© Steidl Verlag, Göttingen 1997.

Seite 11

[PRO/Scholl Chair/Flötotto]

aus: Konstantin Grcic,

© www.konstantin-grcic.com

Seite 11

[It's Hard to Find a Lamp]

aus: Donald Judd

© Judd Foundation, 1993

www.juddfoundation.org

Seite 12–13

[Schatten und Meer]

aus: Ulf Küster, Claude Monet – Ich will das Unmögliche. S. 55–66

© Hatje Cantz Verlag GmbH, Berlin 2017.

Seite 14

[Autos]

Reinhard Kiehl: Autos

aus: Bernhard E. Bürdek, Reinhard Kiehl, Florian P. Fischer, Jürgen W. Braun:

Vom Mythos des Funktionalismus. S. 73–76.

Hrsg.: Franz Schneider Brakel

© Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1997.

Seite 15

[Bauten des Karljosef Schattner]

aus: Wolfgang Pehnt, Karljosef Schattner, Ein Architekt aus Eichstätt, S. 26.

© Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1988

Seite 16–17

[Beobachtungen zur neuen Oberfläche der Gegenstände]

aus: Alex Buck, Dominanz der Oberfläche. 1988, S. 22–29.

© Verlag form GmbH, Frankfurt am Main, 1998.

Seite 18–19

[Charles Eames]

aus: Otl Aicher, Die Welt als Entwurf. S. 63–66

© Otl Aicher, 1991.

© Ernst & Sohn, Berlin