

Design im Wandel - Chance für neue Produktionsweisen? [Oswald Wiener]

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **73 (1986)**

Heft 6: **Aktueller Klassizismus = Classicisme actuel = Today's classicism**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Design im Wandel

«Provokant formuliert: Design ist überflüssig, und der Beruf des Designers ist es auch. In der Konstruktion unserer Wirtschaft ist er es natürlich nicht. Ich glaube nicht, dass jeder Mensch ein Designer ist. Ich glaube auch nicht, dass jeder Mensch ein Künstler sein kann oder ist. Ich meine nur, dass dieses Design, das sich Gedanken darüber macht, wie ein Gegenstand auf andere Menschen wirken könnte, überflüssig ist. Die Elite ist jene, die sich die Bedeutung des Gegenstandes selber produziert. (...) Das Design, darauf muss man immer wieder zurückkommen, wird im Auge des Betrachters gemacht und nicht in der Phantasie dessen, der das Ding hergestellt hat.»

Dass Design unsichtbar sein soll, hat sich wohl mittlerweile herumgesprochen. Damit aber nicht genug: erst aus den Augen, dann aus dem Sinn. Die einstigen Ideale als lästige Anachronismen – gerade im Alltag und damit gerade dort, wo von ihnen am meisten erhofft wurde. «Wer überhaupt noch seine Wohnung einrichten will, kann nur bedauern, dass qualitativ höherwertige Gegenstände heute ohne philosophierendes Design kaum zu haben sind, und kauft sie, wenn überhaupt, trotz ihrer Gestaltung.»

Die zitierten Statements stammen von Oswald Wiener, Schriftsteller und Dauersiedler in Grenzgebieten, und finden sich in einer Publikation, mit der das Internationale Design Zentrum (IDZ) in Berlin seinen Kongress «Design im Wandel – Chance für neue Produktionsweisen?» dokumentiert.¹

Meistens sind derartige Kongressberichte langweilig. Dieser nicht. Das hat, meine ich, verschiedene, durchaus einsichtige Gründe. Zum einen vermag die Problemstellung tatsächlich grundlegende Aspekte der aktuellen Designdiskussion zu versammeln. «Design im Wandel»: die vermeintlich bloss rhetorische Figur, in öden Oberstufenaufsätzen zerschissen, entpuppt sich als tauglich dafür, angesichts neuer Technologien, postmodernen Krampfs und allseitig lustvollen Hangs zum gesunden Menschenverstand eine Standortbestimmung zu inszenieren.

Dazu gehört selbstverständlich ein Stück historische Aufarbeitung – über jüngere und jüngste Designgeschichte lassen sich Informa-

tion und Problematisierung geschickt verzahnen. Zudem wird deutlich, wie sehr die Situation des IDZ mit einer ganz bestimmten Variante des «Wandels» verknüpft ist; das Institut steht seit einiger Zeit unter zunehmendem Druck, die Subventionen, die ihm durch Wirtschaftskreise zukommen, in Form handfester Dienstleistungen bezahlt zu machen. Diese besondere Perspektive der offensichtlichen Verständigungsschwierigkeiten zwischen Theorie und Praxis war in Berlin so etwas wie ein Schattenthema, dem der Forumkongress immer wieder nachstellte.

Hans Ulrich Reck, dem die Bearbeitung des vorliegenden Materials zu verdanken ist, hat dafür gesorgt, dass genau diese Auseinandersetzung nachvollziehbar bleibt. Nicht nur die Referate von – neben Wiener – François Burkhardt, Jochen Gros, Fritz Hahne, Carlo Jaeger, Dietmar Kamper und Alexander Neumeister sind nachzulesen; die geraffte und absichtlich stilisierte Wiedergabe der daran anschließenden Gesprächsrunden liefert des öftern pointierte, informative und bisweilen entlarvende Nachsätze. Eine besondere Facette des Heftes liegt überdies in einer Reihe von aus dem Zusammenhang herausgegriffenen Sentenzen, mit denen Reck den Text umspielt und durchsetzt. Etwas weniger glücklich scheinen mir, nebenbei gesagt, die eingestreuten Vignetten von Grandville – auch der Versuch einer Legitimation über Walter Benjamin macht diese Zeichnungen nicht frischer.

So weit also zum Hintergrund und zum Ansatz, der ihm gerecht werden will. Wo aber liegt nun die inhaltliche Potenz der Dokumentation? Und was wäre daraus zu lernen für jenen Umgang mit Gestaltung in verschiedensten Lebensbereichen, dem wir alle uns weder entziehen können noch wollen? Denn, soviel ist gewiss, und jede Werkbund-Versammlung demonstriert es von neuem: mit den alten Mustern und Rezepten ist kaum mehr etwas anzufangen.

Ich weiss nicht, wie weit jemand wie Oswald Wiener am Kongress selbst zu provozieren vermochte oder dann darüber hinaus – schliesslich sind Provokationen nicht absolut messbar und entstehen, wenn überhaupt, erst in den Köpfen der Adressaten. Ohnehin hat der Versuch, die Lösung eines Problems in dessen künstlicher Eliminierung zu postulieren, etwelche Tradition und könnte durchaus als überflüssige

theoretische Kapriole missverstanden werden. Dieser Verdacht trifft Wiener nicht. Leider ist es jedoch unmöglich, hier auch nur ansatzweise die Fülle von Einsichten zu referieren, die seine Absage an jedes in Gegenständen niedergelegte Sendungsbewusstsein verständlich machen. Als beispielhaft lässt sich hingegen die Haltung zitieren, aus der heraus solche Skepsis ihre Berechtigung zieht.

Er vertrete keineswegs, und «wie in der billigen Öffentlichkeit derzeit üblich», so Wiener, «den Standpunkt der *Autonomie* und der *Authentizität* der menschlichen Persönlichkeit. Mein Alltag pendelt vielmehr im Widerspruch zwischen einem instinktiven Selbstbewusstsein und den ernüchternden Einsichten aus rationaler Selbstbeobachtung. Für den Zug meines Arguments scheint mir daran wichtig, dass sich heute bereits viele diesen Widerspruch bewusstgemacht haben und dass Designtheorien diese Bewusstheit noch kaum in Rechnung stellen – als einen Faktor beispielsweise, der wieder eine gewisse Redlichkeit des Designs zuliesse.»

Konsequenterweise argumentiert Wiener nicht mit ethischen Maximen, sondern über Hypothesen, die er der Automatentheorie entnimmt. «Menschen sind verhältnismässig einfache Maschinen, aber so einfach sind sie nicht, dass Entwurf und Planung heutiger Gestalter wirklich einen vorhersagbaren Steuerungseffekt haben könnten.» Unabhängig davon, wie weit man ihm in diesem Menschenbild folgen will, müssten seine Sätze Wirkung zeigen. Erst einmal deshalb, weil sie der fata Morgana konfliktlosen Seins die Erfahrung des Widerspruchs vorziehen. Dann aber wird darin auch ein Standard umschrieben, an dem jeder Diskurs über Design grundsätzlich zu messen wäre: die Forderung nämlich, dass alles theoretische und praktische Nachdenken den Nutzer zu thematisieren hätte.

So selbstverständlich und nahezu banal das anmutet, so schwierig erweist es sich dann, wenn Nutzung nicht auf Fragen des konkreten Gebrauchs reduziert wird. Anders gesagt: wenn der Verwendungszusammenhang einer Theorie oder eines Gestaltungsprozesses von scheinbar entlegenen Punkten her aufgefährt, wenn quer gedacht oder entworfen wird.

Denn genau diese Momente sind in doppelter Hinsicht entscheidend. Einerseits kann nur über sie je-

ne selbstgeschusterte, das Bewusstsein allzu vieler Gestalter und Gestalteter verkrustende Vorstellung aufgeweicht werden, die das Verhältnis von Theorie und Praxis als starre Polarität begreift und – noch fataler – treuherzig innerhalb dieser Polarität versöhnen will. Zu Recht hält Reck in seinem Beitrag über Gestaltungstheorien solcher Simplifizierung eine «anthropologische Auffassung vom Nutzen des theoriefähigen Bewusstseins» entgegen, «die Theorie als Relation zwischen allen Akten von Bewusstsein und Handlungen definiert und nicht als Gegenpol zu instinktiven Abläufen». Andererseits bietet gerade die Querdenkerei Gelegenheiten genug, die Thematik des Designs nur mehr als Aufhänger zu betrachten, sich von der Gestaltungsrealität abzukoppeln und schwerelos, aber wortgewandt zu entschweben.

Zumindest ein Beispiel dafür liefert die IDZ-Sammlung gleich selbst: Dietmar Kamper's Rede von der möglichen Emanzipation der Zeichen von den Dingen – ein Text, der munter in der französischen Philosophie herumturnt, gewiss niemandem weh tut und wohl mehr an der Reflexion selbst interessiert ist als an ihrer Nutzungsdimension. Ebenso weist, beispielsweise, das Protokoll zum Abschluss einer sich in Erkenntnis- und Handlungsmodellen verheddernden Diskussion ähnliche Empfindlichkeiten aus. Alexander Neumeister: «Hier wird einfach d'art pour l'art betrieben. Wir haben hier ein Thema: *Design im Wandel – Chance für neue Produktionsweisen*. Darunter ein Hinweis: Das Thema werde auch im Hinblick auf ein intensiveres Angebot des IDZ an die Dienstleistungen für mittlere und kleinere Unternehmen gewählt. Wenn überhaupt welche da waren, dann dürften die jetzt endgültig gegangen sein. Und zwar, weil die so überhaupt nichts in die Hand bekommen, was ihnen helfen könnte.»

Schwierigkeiten noch und noch. Die aktuelle Verfahrenheit der Situation zwingt zu neuen Visionen. Geraten diese Visionen aber so weit, dass die Designer – ohnehin anfällig dafür – die bittere Last auf ihre Schultern nehmen und, stellvertretend für den Rest der Welt, die Sache mit dem an sich selbst zweifelnden Bewusstsein wieder einrichten sollten: dann beginnen die Schwierigkeiten erst recht. Wen wundert's, dass Sprachverlust und Geschwätzigkeit einträchtig um sich greifen?

Aus dieser Optik scheinen mit

die Überlegungen, die der Industriedesigner Neumeister unter dem Stichwort «Perspektiven für Design und neue Technologien in der Praxis» angestellt hat, einer besonderen Erwähnung wert. Die Tatsache, dass sich der Inhalt der neuen elektronischen Geräte gewissermassen verflüchtigt, dass wir es mit Produkten zu tun haben, «die zu 80% aus Luft bestehen», dass Form und Inhalt auseinanderdriften, verführt ihn keineswegs zu selbstbefriedigender Spekulation. Ihn interessiert vielmehr diese für den Designer so grundlegend neue Lage in selbstkritischem Bekenntnis zum gestalterischen Auftrag zu analysieren. Neumeister sieht sogar in den nächsten zwanzig Jahren «die goldenen Jahre des Designs (...) – vorausgesetzt, die Designer können den ihnen zukommenden Aufgaben und Erklärungen gerecht werden».

Welches sind diese Aufgaben? «Der Funktion eine verständliche, vertrauenserweckende, praktische, der Umgebung und dem Benutzer entsprechende Form zu geben, gewissermassen: *Form explains Function*. Gemessen an den Freiheitsgraden, die wir als Designer mit einem Mal gewonnen haben, sind unsere ersten zögernden Gehversuche noch ziemlich kläglich. Fairerweise muss man gestehen, die unserer Auftraggeber ebenfalls. (...) Noch immer nutzen wir die Möglichkeiten neuer Werkstoffe nicht extrem genug aus, noch immer denken wir viel zu viel in Kästchen und Schächtelchen. (...) Wir stilisieren belanglose Details zu wichtigen Gestaltungsaussagen hoch und treiben bei jedem banalen Objekt einen Oberflächenkult, der durch nichts mehr gerechtfertigt ist. Gleichzeitig nehmen wir herzlich wenig Rücksicht auf die Bedürfnisse der Benutzer nach Produkten, die sich in milieuspezifische Umgebungen integrieren lassen und die daneben noch genug Spielraum besitzen, dass in individueller Weise von ihnen Besitz ergriffen werden kann.»

Die paar Ausschnitte müssen genügen. Sie können und sollen den Charakter des fruchtbaren Steinbruchs nicht verleugnen, der diese Publikation so spannend, wenn auch nicht immer leicht und eingängig lesbar macht. Aber die Mühe lohnt sich. Und es stimmt vertrauensvoll, wie sehr zumindest einige der neuen Entwürfe auf kleine, gut bedachte Schritte setzen. Von der Chance auf eine gewisse *Redlichkeit* spricht Wiener, und Neumeister zitiert die Notwen-

Claes Oldenburgs Grossplastik «Balancing Tools» in Weil am Rhein

Denkmal und Dialog



digkeit, den Produkten nicht zuletzt eine *dienliche Form* zu geben. Vorsicht schwingt mit und eine Zurückhaltung, die Respekt verdient.

Gegenüber der Kunstdiskussion jedenfalls werden hier Positionen abgetastet, die um einiges fortschrittlicher sind und auf die sich die beteiligten Intellektuellen im Durchschnitt mehr zugute halten können als ihre in den Galerien flanierenden Kollegen. Ausnahmen bestätigen die Einschätzung – wer eine den IDZ-Texten vergleichbar griffige Auseinandersetzung mit Aspekten der Gegenwartskunst nachlesen möchte, halte sich an den Ausstellungskatalog «von hier aus» und an das Gespräch, das dort auf den Seiten 227–233 über den Hunger nach Bildern geführt wird. Verantwortlich: Oswald Wiener.

Martin Heller

¹ Design im Wandel – Chance für neue Produktionsweisen? IDZ Forumkongress 1984: Dokumentation. Erhältlich beim Internationalen Design Zentrum Berlin e.V., Wielandstrasse 31, 1 Berlin 12, oder über einzelne Buchhandlungen.

Kunst im öffentlichen Raum oder Kunst am Arbeitsplatz kommt, anders als die Museumskunst, nicht um den Dialog mit ihrer Umgebung herum, was – Chance und Gefahr zugleich – jedenfalls ein Prüfstein für beide Seiten ist. Als Beispiel eines geglückten Dialogs sei hier die im Mai 1984 vor den Fertigungsstätten der Möbelfirma Vitra in Weil am Rhein errichtete Grossplastik «Balancing Tools» des Amerikaners Claes Oldenburg vorgestellt. Das Werk ist ein Geschenk der drei Söhne Rolf, Raymond und Peter zum 70. Geburtstag ihres Vaters und Firmengründers, Willi Fehlbaum.

Mit Oldenburg wurde kein Unbekannter für diese Arbeit gewonnen. Einige Schlaglichter auf sein Schaffen mögen deshalb helfen, das Werk in Weil einzuordnen und unsere Interpretation vorzubereiten. Claes Oldenburg, 1929 in Stockholm geboren, doch in Amerika aufgewachsen, ist hier in den sechziger Jahren auf der Welle der Pop-Art als einer ihrer Initiatoren und Hauptvertreter grossgeworden. Durch sein ganzes Werk zieht sich, wie bei allen Popkünstlern, die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit des modernen, von Ware und Werbung geprägten Alltags.

Das fing an mit Fundobjekten, Zeichnungen, Assemblagen und bemalten Gipskulpturen, die er 1961 erstmals als Laden präsentierte und womit er die Gewohnheiten und Auswüchse unserer Konsumgesellschaft persiflierte. 1962 folgten die «weichen» Skulpturen, wo er also durch Umkehrung der Materialqualitäten die Gegenstandswelt verfremdete. Dem gleichen Ziel der Verfremdung diente die Vergrößerung einfacher Gebrauchsobjekte ins grotesk Monumentale. Dieses Prinzip der Überdimensionierung führte 1965 zur Idee der «Colossal Monuments», gigantischer Denkmäler, die zunächst jedoch nur auf dem Papier realisiert wurden. Oldenburg stellte sich Monumente für bestimmte Landschaften oder städtische Platz- und Strassensituationen in Gestalt von riesenhaft vergrößerten handlichen Alltagsgegenständen vor. So entstanden Projekte wie das eines Tischventilators als Alternative zur New Yorker Freiheitsstatue oder das einer Riesenkirche in Form eines Doppelsteckers. Es sind dies Zeichnungen, die Oldenburg in die Tradition eines Boullée mit seinen utopischen monumentalen Denkmalentwürfen stellen. 1969 erhielt der Künstler von einer Gruppe



von Architekturstudenten der Yale University erstmals die Möglichkeit, eines dieser Projekte, den «Herausschraubbaren Lippenstift auf Raupenfahrzeug», als Grossplastik auszuführen. Von da an setzt die Reihe der «machbaren Monumente», wie er sie im Unterschied zu den nur auf dem Papier realisierten «proposed colossal monuments» nennt, nicht mehr ab. 1970 zeigt Oldenburg auf der Weltausstellung in Osaka einen Riesen-Eisbeutel, 1971 in der Ausstellung «Sonsbeek '71» in Arnheim eine 12 m hohe Maurerkelle (2. Fassung in Otterlo), und 1976 wird auf dem Centre Square in Philadelphia seine 14 m hohe Wäscheklammer aufgestellt. Alle diese Arbeiten verbindet die Idee, aus einfachen Alltagsgegenständen durch deren Monumentalisierung Denkmäler zu machen. «From Object into Monument» hiess denn auch der programmatische Titel einer 1971 im Pasadena Art Museum in Kalifornien gezeigten Ausstellung mit Entwürfen zu den «large-scale projects».

Monumente von der Grösse der Oldenburgschen prägen und bestimmen natürlich das Erscheinungsbild ihres jeweiligen Ortes. Doch Oldenburg sucht auch den umgekehrten Dialog: Alle seine neueren Grossplastiken nehmen sowohl inhaltlich wie formal immer Bezug auf den Ort ih-