

# Claes Oldenburgs Grossplastik "Balancing Tools" in Weil am Rhein

Autor(en): **Stückelberger, Johannes**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

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

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

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-55472>

## **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.

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, vertrauensereckende, 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

<sup>1</sup> 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-



rer Aufstellung. An dieser Konzeptarbeit ist seit 1976 wesentlich Oldenburgs Frau Coosje van Bruggen mitbeteiligt. Werke wie der 33 m hohe Baseballschläger von 1977 in Chicago, die Taschenlampe von 1981 in Las Vegas oder die Spitzhacke von 1982 in der Kasseler Aue, um nur die wichtigsten zu nennen, stehen in enger Beziehung zu ihrer unmittelbaren Umgebung und sind regelrechte Wahrzeichen ihrer jeweiligen Standorte. Dahinter steht der alte Anspruch, Kunst und Leben müssten zusammengeführt werden, ein Programm, das in Oldenburgs Worten lautet: «Ich bin für eine Kunst, die etwas anderes tut, als im Museum auf dem Arsch zu sitzen, die sich auf den alltäglichen Kram einlässt, die ihre Umgebung reflektiert und sich damit nicht nur in formaler und struktureller Weise mit dem Ort ihrer Aufstellung identifiziert. – Meine Monumente sind plaziert entsprechend ihrer Gemässheit für den Ort und entsprechend ihren Assoziationen.»

Die Grossplastik in Weil bleibt diesem Programm treu. Auch hier haben Oldenburg und Coosje van Bruggen sich genauestens mit den Örtlichkeiten auseinandergesetzt, die Firmengeschichte studiert und sich in Persönlichkeit, Leben und Arbeit des Firmengründers eingefühlt. Das Resultat dieser Recher-

chen, Ideen und Anregungen präsentiert sich als Werk, das entsprechend reich ist an Anspielungen, Assoziationen und Implikationen.

«Balancing Tools» ist eine 7 m hohe Plastik aus drei Werkzeugen, die zusammen ein Tor bilden: einer blauen Zange, einem Schraubenzieher mit rotem Griff und silbergrauer Schaft und einem Hammer mit braunem Stiel und schwarzem Kopf. Die Dreizahl dürfte sowohl auf die drei Söhne von Willi Fehlbaum anspielen wie auch darauf, dass sich die Hauptproduktionsstätten der Vitra-Gruppe im sogenannten Dreiländereck, direkt an den Grenzen der Schweiz, der Bundesrepublik Deutschland und Frankreichs befinden. Für die Wahl von Werkzeugen war für Oldenburg und Coosje van Bruggen die Information über Willi Fehlbaums enge Beziehung zu dem amerikanischen Design-Pionier Charles Eames, dessen Möbel die Vitra seit mehr als 25 Jahren in Lizenz fertigt, von Bedeutung. Eames verstand die Arbeit mit dem Design nicht nur als Denkwerk, sondern auch als Handwerk. Er konzipierte nicht nur neue Produkte, sondern gestaltete anfangs und mit viel Geduld auch die Werkzeuge zu deren Fabrikation. «Balancing Tools» symbolisiert also zunächst dieses Ethos des Handwerks, das auch für die Firmen- und Produktphiloso-

phie der Vitra bestimmend wurde. Nun sind die drei Werkzeuge ja aber auch und vor allem Kunstobjekte. Nicht nur wegen ihrer monumentalen Ausmasse. Oldenburg betont den Kunstcharakter ausserdem mit so subtilen Verfremdungen und Veränderungen wie der Abweichung in der Formgebung, der popbunten Bemalung oder der anmutig geschwungenen statt geradlinig harten und funktionalen Oberflächengestaltung. Neben der handwerklich-manuellen erfasst die Plastik also auch die schöpferisch künstlerische Seite der Eameschen Design-Auffassung.

Dass die drei Werkzeuge zu einem Tor gruppiert sind, erhält einen Sinn in Zusammenhang mit dem Ort ihrer Aufstellung. Würde sich das Werk neben dem Haupteingang befinden, wären wir geneigt, es als Triumphtor für den Firmengründer oder, vor dem Hintergrund des neuen Fabrikgebäudes vom englischen Architekten Nicolas Grimshaw (Werk, Bauen+Wohnen...), mindestens als Instrument grossartiger Repräsentation und Selbstdarstellung zu deuten. Die Plastik fand jedoch Aufstellung auf der Rückseite des Fabrikareals, in freier Landschaft inmitten von Kirschbäumen, und ihre Hauptansicht geht auf das Gebäude. Das Werk hat also nicht zu repräsentieren und ist auch nicht bloss Archi-

tekturdekoration. Es sei vielmehr, so Oldenburg, für die, die in der Fabrik arbeiten. Wenn aber die Dreiergruppe nicht vor dem Hintergrund der Fabrikanlage, sondern vor der Kulisse der Landschaft zu lesen ist, so darf man sie folglich als Tor zur Natur deuten, sie bildet Nahtstelle und Berührungspunkt zwischen dem Fabrikgebäude auf der einen und der Landschaft auf der anderen Seite. Die Plastik symbolisiert somit nicht nur, wie schon angedeutet, den Dialog zwischen Handwerk und Kunst, sondern ebenso denjenigen zwischen Technik und Natur, zwischen dem Anorganischen und dem Organischen. Die unregelmässige, leicht wellige Oberflächenformung, die wir schon in Zusammenhang mit dem Kunstcharakter der Plastik gebracht haben, ist also auch in Korrespondenz zur Natur zu lesen. Sie nimmt Bezug auf die natürlichen Schwingungen der Landschaft. Dialog und Ausgleich sind gesucht. Dies findet seinen formalen Ausdruck auch im Balanceakt der drei Werkzeuge, auf den ja ausserdem im Titel angespielt ist: Zange und Schraubenzieher, die in leichter Schräglage aufragen, sind nur an jeweils einer Stelle im Boden verankert. Verbunden, gewissermassen im Gleichgewicht gehalten, werden sie durch den oben aufliegenden Hammer. Doch ist es kein stabiles Gleichgewicht, sondern nur ein labiles. Die Gruppe kippt optisch um, was ihr ihren tänzerischen Charakter und ihre Leichtigkeit gibt und sie in einen fast schwerelosen Schwebezustand versetzt, eine Wirkung, die in bewusstem Kontrast zur Schwere des Materials Stahl steht. Der Balanceakt hat also eine spielerische Seite. Assoziierend soll Oldenburg auch an den Tanz der Basler Traditionsfiguren Wilder Mann, Vogel Gryff und Löwe gedacht haben.

Ist nach all dem Gesagten der Begriff des Denkmals für die Grossplastik in Weil noch brauchbar? Wohl nur, wenn wir ihn neu definieren, was ja aber möglich sein sollte. Denn zu vieles, was wir mit der Vorstellung von Denkmal verbinden, ist bei den Arbeiten von Oldenburg und Coosje van Bruggen in sein Gegenteil verkehrt: Anstatt an strategisch wichtigen Orten zu repräsentieren, stehen ihre Monumente abseits in der Landschaft. Ihre Arbeiten sind zwar auch gross, aber nicht starr und statisch, sondern bewegt tänzerisch. Anstatt Ernst strahlen sie Witz aus. Sie verkörpern nicht ewige Werte, sondern suchen den aktuellen Bezug, das Gespräch, d.h., sie treten nicht mit Pathos auf, sondern suchen den sympathischen Dialog. Und dies macht sie gerade so sympathisch.

Johannes Stückelberger

Anmerkung:  
Claes Oldenburg: Large-scale Projects, 1977–1980. A chronicle by Coosje van Bruggen and Claes Oldenburg, New York 1980