

did
id

Gefühls collagen

Wohnen von Sinnen



Gefühlscollagen

Wohnen von Sinnen

Herausgegeben von Volker Albus, Michel Feith, Rouli Lecatsa,
Wolfgang Schepers und Claudia Schneider-Esleben

DuMont Buchverlag Köln

Inhaltsverzeichnis

<i>Vorwort</i> von Hans Albert Peters	8
<i>Volker Albus</i> Hetero-Design	11
<i>Rouli Lecatsa</i> Die Permanenz der Collage . . . und die Erholung mit allen Stilen Stadt-Design-Dasein	15
<i>Claudia Schneider-Esleben</i> Barockoko – Das Spiel mit den Stilen und Stühlen und der Hang zum Gesamtkunstgewerbe	22
<i>Christian Borngräber</i> Juste Milieu – Das Innerste der Familie als Baustelle	30
<i>Wolfgang Schepers</i> Möbel zwischen Kunst und Design	35
<i>Robert Koch</i> »Bauhaus« – Eine Utopie wird zum Mythos	43
<i>Stefano Casciani</i> Das Neue Design zwischen Industrie und neuem Kunsthandwerk	50
<i>François Burkhardt</i> Italienische Design-Avantgarde zwischen Realismus und Neomoderne	55
<i>Hans Höger</i> Das andere Design – Ein Gespräch mit Giovanni Pettena	67
<i>Wolfgang Schepers</i> Neues Design und Dekor – Ein Gespräch mit Alessandro Mendini und Paola Navone	72
<i>Volker Fischer</i> Pop Histoire – Zu einigen nachfunktionalistischen Leitbildern in Design und Architektur	77
<i>Gudrun Scholz</i> Realismus ist wieder möglich, heute	87
<i>Jochen Gros</i> Möbel in »Öko-Mode«	93

Gudrun Scholz

Realismus ist wieder möglich, heute

Realismus ist im Design, auch in der Architektur der Moderne kein Thema gewesen. Man hat ihn als Phänomen ausgespart. Der Funktionalismus hat ihn abgesetzt, gegen historische Überformen. Ulm hat sich für die Gute Form mit Realismus nicht beschäftigt. Fünfzig Jahre lang war der Realismus in offiziellen Gebrauchsformen tabuisiert. Nur im vielzitierten Kitsch hat er sich als durchgängiges Phänomen erhalten – die Frau als italienischer Nußknacker, der Eiffelturm als Parfüm- oder Likörflasche – und im Kunsthandwerk – die Gans als Suppenterrine, die Nixe als Karaffeneinsatz oder als Glasstiel. Inzwischen – und dies ist offenbar ein neues Phänomen in der Gestaltung – lassen sich auch Architekten und Designer wieder auf den Realismus ein bzw. provozieren durch ihn – so vor allem in den 70er Jahren – und produzieren ihn – heute, als Objektformen und als Detailformen.

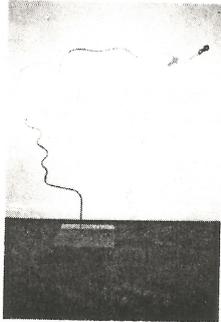
In diesem Text hat auch schon der einfache, direkte Realismusbegriff seine Bedeutung, nicht in der Absicht, die kunsttheoretische Diskussion zu verkürzen, oder um Realität für das Design, im Vergleich zu anderen Ausdrucksbereichen, zu vereinfachen, zuzuschneiden. Dem experimentellen Design der späten 60er und 70er Jahre ging es gerade um einen Realismus als neue Wahrnehmungsform von Wirklichkeit, darum, neue Realitätsebenen für die Wirklichkeit zu entwerfen, weil »der Mechanismus, so wie er gegenwärtig funktioniert, nicht ideal ist«¹. Im vergangenen Jahrzehnt ist der Realismus des Design gerade zum aktiven Bewußtmachen von Wirklichkeit, Alltag avanciert, zum Hinweis – Hinweisen auf den Teil der Wirklichkeit, der von Rationalität, Uniformität, Gleichgültigkeit zu Tode geregelt wird. Es ist bemerkenswert, daß in den 70er Jahren, um mit Wirklichkeit umzugehen, für sie die realistischen Augen zu öffnen, gerade viele Utopien entwickelt worden sind. Utopie und Realismus als Mittel, als Methode sind in den 70er Jahren intensiv zusammengegangen.

Für das Thema, für die Beschreibung dessen, was sichtbar werden soll, bringt jedoch schon die einfache Ebene des Begriffs Aufschlüsselung: Realismus gemeint als abbildende Formen für Funktionen. Voraussetzung ist allerdings, Abbildung wird nicht als naive Widerspiegelung verstanden, sondern als freie Setzung (in dem Sinn, daß auch ein Jugendstilgesicht frei erfundener Realismus ist) und als Ausdrucksweise, Stil.

In der 2. Hälfte der 60er Jahre beginnen in Italien Experimente zum Thema Wohnen. Neue Bedürfnisse des Wohnens werden zunächst auf ästhetischer Fläche inszeniert, projiziert, utopisiert. Festzustellen ist, daß in dieser Phase, die man als die theoretischen



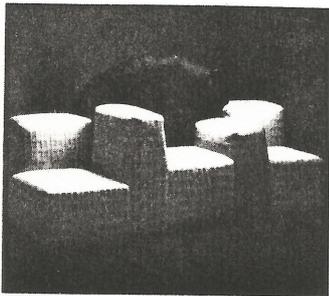
1



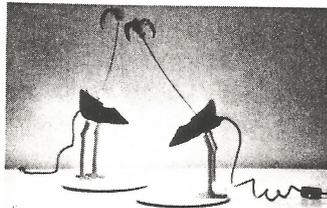
2



3



4



5



6



7

- 1 Gudrun Scholz/Božek Šipek, Tisch im Lauf; 1983
- 2 Wolfgang Pohl, Stehlampe ›Zitternd findet sich eine Form‹; 1984
- 3 David Palterer, Tischlampe; 1983
- 4 Gaetano Pesce, Sofa ›Tramontoa New York‹
- 5 Ingo Maurer, Tischlampe ›Bibibibi‹; 1982
- 6 Rita Taskinen, Stuhl ›Ballerina‹; 1984
- 7 Wolfgang Pohl, Trinkbecher ›Pures Bewußtsein‹; 1984

und konzeptionellen 70er Jahre, sowohl in Italien als auch in der Bundesrepublik beschreiben kann, realistische Formen im Design auftauchen. So entstehen im neuen, freien Design realistische Gebrauchsformen, anthropomorphe, animalische, architektonische, gegenständliche Übertragungsmuster: der Kaktus als Kleiderständer, der Schmetterling, die Hand, das Buch, die abgeschnittene Säule als Sessel, die Säule als Kommode, das Gesicht, der Tempel als Lampe.

Es ist kein Ziel und auch nicht möglich, realistische Formen gegen abstrakte abzuwägen, auszuhandeln, auszuspielen – für die Wirklichkeitsdiskussion, für die Funktion. Dafür besteht die Möglichkeit – um Gründe, Hintergründe anzudeuten, zusammenzustellen, zu verstehen –, Zeit und Ideen zu beschreiben, die den Realismus wieder zulassen, ihn fördern.

Und es ist auch nicht möglich, italienisches und deutsches Design der 70er Jahre zu vergleichen, weil eine zusammenfassende Beschreibung für die Bundesrepublik noch fehlt.² Für den ersten Schritt in der Realismusstruktur – für das, was sie zu diesem Zeitpunkt zeigen soll, ist der Mangel jedoch unerheblich. Ich beziehe mich vor allem auf italienische Objekte und auf deutsche, soweit veröffentlicht.

Die theoretischen 70er (mit Beginn in den 60er Jahren) sind gleichzeitig ein Spektakel für die Form. Neue Formen werden in Form von happenings, environments vorgestellt – nicht als Endprodukte der 70er Jahre gemeint, sondern entworfen zum Sichtbarmachen, Bewußtmachen. Conter Design, Anti-Design, Radical Design – sie zielen darauf, Entfremdung als Struktur offenzulegen, indem sie selbst entfremden – neue Formen der Bewußtheit und Nähe zu suchen gegenüber der Entfremdung des Menschen von der Natur, seiner Entfremdung von anderen Menschen, von selbstbestimmter Arbeit, von den Gegenständen. Für die Objekte geht es darum, ihre primäre soziologische Rolle – das Objekt als Konsumobjekt – aufzuweichen, sich ihrer zu entledigen, sich zu befreien. Sottsass nennt dies Dekonditionierung. Sie reicht bis zur konzeptionellen Zerstörung der Objekte (1972 im Museum of Modern Art, New York).

Die Tatsache, daß in dieser Phase des Design kein formales Dekret mehr selektiert, theoretisch alles zugelassen ist, zeigt sich auch an den realistischen Formen. Abgesehen davon ist Realismus als Zeitstil, Pop Realismus, auch am Design nicht ohne Spuren vorübergegangen. Pop Realismus gehört im Design in die Zeit des Bewußtmachens und Bewußtwerdens – durch scheinbar wahlloses Zitat, der amerikanische Briefkasten als Tischleuchte, die Hand als Sessel. Realismus wird überhöht – zum Monumentalismus (s. Binazzis Garnrolle, Gilardis Schmetterling). Monumentalismus zeigt z. B. Überschätzung, im Umgang mit den Objekten. Realismus zeigt sich auch – Gegensätze sind nicht ausgeschlossen – als Miniaturisierung (s. Pesces New York, Raggis Tempel) – als Untertreibung, Unterschätzung, Verniedlichung der Objekte. Die Konsumwelt heute ist eher noch massiver geworden. Realismus im Design, der dagegen demonstriert, geht bis heute.

Eine besondere Variante des realistischen Design ist der Eklektizismus, der in den 70er Jahren klassizistisch wiederauflebt (s. Haussmann, Studio 65). Realismus realisiert sich besonders in dem Moment, in dem man sich auch den Eklektizismus nicht mehr nehmen

läßt. Eklektizismus/Klassizismus reagiert gegen die Ahistorizität der Formen, ist auf der Suche nach historischen Formen heute, knüpft wieder an, an Geschichte – nachdem der Funktionalismus widerrufflich mit der Geschichte gebrochen hatte. Eklektizismus ist eine Form der Befreiung – reagiert gegen abstrakt funktionale Formen mit Ausschließlichkeitsanspruch.

Der Eklektizismus – wie der Realismus überhaupt – wagt mehr – und greift eher daneben. Die abstrakte Form demgegenüber setzt sich nicht so schnell der Kritik oder dem Dilemma aus, eklektizistisch zu sein (oder kitschig zu sein). Der Eklektizismus, so auch der Realismus allgemein, fordert – im Vergleich zur abstrakten Form – zur direkten Bewertung heraus. Der Betrachter muß sich zum Realismus direkt stellen. Es ist schwerer, sich realistischen als abstrakten Formen zu entziehen.

Realismus steht u. a. für die Befreiung der Form, vom Diktat der Funktion. Realistische Formen können in der Diskussion über die Funktion, der ohne Zweifel ein Grundbegriff des Design bleibt, dieses deutlich machen: Realistisch und abstrakt sind zwei Arten der Gestaltung, von denen keine behaupten kann, daß sie der Wirklichkeit näher ist. (Eine Diskussion über den Realitätsgrad wäre auch im Design müßig.) Man kommt auch durch Realismus der Wirklichkeit nicht näher. Man ist ihr aber auch nicht ferner. Und: Realismus ist auch der Funktion nicht ferner. Oder: Weder die realistische noch die abstrakte Form ist der Funktion näher. Keine bildet die Funktion besser ab. Die realistische Form ist keine Ablenkung vom Eigentlichen, Wesentlichen, von der Funktion. Auch realistische Formen sind funktionale Formen, Funktionsformen. Die realistische Form demonstriert allerdings besser als die abstrakte Form: Es gibt keinen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Form und Funktion. Beide Funktionsformen sind gesetzt. Ihr Verhältnis zur Funktion ist gesetzt, leitet sich nicht aus der Funktion her. Erst seit kurzer Zeit akzeptiert man auch öffentlich, daß selbst eine abstrakte, elementare Form keine rein funktionale Form ist, ausschließlich die Funktion beliefert. In diesem hartnäckigen Ringen um die Funktion ist lange übersehen worden, daß z. B. schon 1965 Industriedesigner, wie A. und H. P. Castiglioni, neben die zu gestaltenden objektiven Funktionen die subjektive Funktion – die Ausdrucksmöglichkeit und Ausdrucksfähigkeit des Gestalters – gesetzt haben.³

Realistische Formen können das bisher vorgestellte Verhältnis von Form und Funktion zurechtrücken. Entscheidend ist jedoch, daß die Diskussionen heute über die Form nicht gegen die Funktion gehen – dies wäre ein mißverständlicher Anti-Funktionalismus –, sondern gegen die Rationalität der Form. Die Diskussion, die der Form mehr Raum läßt, geht gegen die Vorstellung und den Anspruch, die Vernunft allein entwickle die optimale Gebrauchsform (unabhängig von der Überlegung, ob es die optimale Gebrauchsform überhaupt gibt). Realismus provoziert in einem solchen Zusammenhang die Ideologie der rationalen Gebrauchsform und ist Zeichen für eine neue Ära im Design.

Die theoretischen 70er haben sich im Design zum ersten Mal das Ziel gesetzt – inzwischen ist auch dies Allgemeingut des Industriedesign geworden –, affektiv zu berühren, die menschlichen Sinne wiederzuentdecken, den Mut zu den eigenen fünf Sinnen zu stärken. Die *Tecnica Povera* z. B. – vergleichbar mit den Aktivitäten des deutschen Recyc-

ling Design – hat Anfang der 70er Jahre versucht, durch Selbstentwicklung von Gegenständen und Selbstveränderung vorhandener Gegenstände wieder unmittelbare Erfahrungen, Authentizität zu fördern – eine neue Affektion für vorhandene Materialien, Funktionen, Formen.

Festzustellen ist, daß mit dem Beginn affektiver Formen Realismus wieder möglich geworden ist. Realistische Formen geben keine Garantie für den Wirklichkeitsgrad, aber sie berühren affektiv. Sie sind fürs Auge. Sie beliefern das Leichte, Spielerische, die lang vermißte Poesie – die Tischplatte wird zur Tischdecke (siehe Abb. Seite 88). Realismus und Sensualismus gehen zusammen. Anthropomorphe Übertragungsmuster berühren. In der Sprache sind es der Flaschenhals, das Tischbein, das Kopfende. Sie sind aber schon lange nicht mehr fühlbar, sichtbar. Sie können aber durch Poesie immer wieder entdeckt werden. Anthropomorphe Übertragungsmuster, wie das Gesicht, das sich im Formverlauf findet (siehe Abb. Seite 88), berühren. Gesichter sind realistische Primärwahrnehmung unserer Augen, werden als solche ständig in die Natur projiziert. Gesichter haben Signalcharakter, verursachen unmittelbare Bewertung, des Ausdrucks – rufen Identifikationsmuster hervor. Anthropomorphe Übertragungsmuster berühren, wie das ewig Weibliche, der ewig weibliche Körper, des Beschützens (Pesce) – im Vergleich zum ewig hohlen weiblichen Nußknacker des Bedienens. Realismus macht greifbar, ist handlich, unmittelbar – darin liegt seine Gefahr. Die Tatsache jedoch, daß sich die realistische Form in jede Richtung, marketingtechnisch, warenästhetisch, massenpsychologisch, ausnutzen läßt, kann nicht gegen den Realismus sprechen (ebensowenig wie die funktionalistische Verflachung gegen den Funktionalismus spricht).

Formen, auch realistische, hatten magische Funktionen – der Löwe als Objektform übertrug die Kraft auf seinen Besitzer. Magische Funktionen verdünnten sich, reduzierten sich auf symbolische Funktionen. Der Löwe, der Löwenfuß der griechischen und römischen Antike z. B. war (abstraktes) Machtsymbol. Jede Zeit hat ihre Symbole, einerseits. So entsprach der Geißfuß des Rokoko einem konträren, zerbrechlichen, gläsernen, hochsensiblen Lebensgefühl seiner Zeit. Andererseits haben sich Symbole mehr als 2000 Jahre erhalten – gerade der Löwenfuß. Er findet sich, mit Unterbrechungen, bis ins 19. Jahrhundert, z. B. an elektrischen amerikanischen Bratpfannen, sogar bis heute, an italienischen Lampen von 1984 (Abb. Seite 88). Eine der Rollen realistischer Formen heute liegt in ihrem Symbolgehalt. Der Realismus hat die Chance, die Frage nach unseren Symbolen heute (abgesehen vom Konsumsymbolismus) mitzubeantworten. Darüberhinaus liegen Aufgaben und Möglichkeiten des Realismus darin, neue Formgefühle zu entwickeln, neue Formen aus dem Realismus abzuleiten, den Realismus für unsere Zeit auszutasten.

Die Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1985, setzt noch ein zögerndes Fragezeichen über das Ende des Funktionalismus. Die spätere Geschichtsschreibung wird hierzu intensiver Stellung nehmen können. In dem, was jedoch die junge, kurze Geschichte über die 70er Jahre sagen kann, zeigen sich bereits Schnittstellen, z. B. in den leeren Räumen (1969) von »Archizoom«, z. B. in den neutralen Containern (1968)

von Sottsass, z. B. in der Superoberfläche, dem objektfreien Leben (1972) von »Superstudio«. Neue Formen im Design sind nicht nur willkürliche, diffuse, amorphe, kurzfristige, bunte Modeblasen. Sie berühren offenbar eine Struktur – und es scheint eine Zäsur zu geben. Ein weiteres Indiz für den Neuanfang⁴ ist die Verwendung realistischer Formen.

Ende des Funktionalismus heißt nicht Ende funktionaler Formen. Ende des Funktionalismus heißt Ende seiner gestalterischen Ideologie und Beginn neuer gestalterischer Vorstellungen und Methoden, die noch auf dem Wege sind. Ende des Funktionalismus heißt, es ist nicht nur ein Stil möglich (der des Funktionalismus), sondern es sind wieder Stile möglich – Vielfalt, Formfreiheit, Realismus.