BOŘEK ŠÍPEK

DIE NÄHE DER FERNE
ARCHITEKTUR–DESIGN
VITRA DESIGN MUSEUM

Gudrun Scholz

Macht und Eros in den Möbelstücken von Bořek Šípek

... daß alles in Bewegung ist, daß sich alles ununterbrochen regt, daß in den Dingen, in den Formen des kalten Gegenstands ein SINN kreist wie Blut in den Adern.
Virilio, Der negative Horizont.

In eigener Sache

Wir Theoretiker werden gern als Hoflieferanten für Bedeutungen angesehen oder in Bezug auf das Design als die Forminterpretatoren. (Bořek sagt dann laxerweise, die Interpretation, das ist Euer Problem.)

Oder noch einmal angefangen. Mir geht es inzwischen wie einigen Designern, die die 100.000ste Frage zu der Bedeutung ihrer Produkte nicht mehr auf der Stelle, mit dem imaginären Lexikon beantworten können, wollen, mögen. Unser aller Situation: Die Diskursivität im Sinne Foucaults (das Sprechen darüber) hat in den heutigen Medien erheblich zugenommen. (Dabei gibt es nicht nur einen Verursacher.) Unsere Erwartungshaltung: Das Objekt bedarf der Interpretation. Und gerade dies steht gegen Bořeks Intention. Und gegen seine Gegenstände, die das Schweigen vorziehen. *Meine Objekte sollen nicht interpretatorisch partizipiert, sondern unmittelbar erfahren werden.* (Šípek, 1985) Andererseits liegen tiefe Ideen (die nur über Sprache gehen können, und Bořek weiß dies) in seinen Gegenständen. Ein Dilemma. Auch mein Dilemma.

Für den unbefangenen Leser ist dieser Abschnitt wenig einzusehen, unter anderem auch weil er die vielen fertigen Interpretationen (Konzepte oder das theoretische Wort sind Konstruktionen) gewohnt ist. Sie werden ihm von den Medien serviert oder den Marketingabteilungen der Firmen. Hier das Objekt, dort die Interpretation.

Ich bin hier aber zusätzlich motiviert, noch etwas in eigener Sache zu sagen, durch das Vorwort von Sottsass in dem Katalog zu seiner Ausstellung Rovine/Ruins. Sein Text kann allerdings völlig falsch verstanden werden. (Auch ich habe ihn erst sehr wörtlich genommen und war betroffen.) Sottsass schildertjedoch nicht nur sein persönliches Gefühl, sondern er zeigt eine Position, die mit dem verglichen werden kann, was in der Philosophie heute (à la Paul de Man oder Jacques Derrida) als Dekonstruktion bezeichnet wird. *Perhaps there is nothing else for me to do ... but to produce ruins, I mean designs dropped without explanation into the midst of millions of other designs the logic and binders and connections of which will never ever be known to me.* (Sottsass, 1992, o. S.) Das Bemerkenswerte ist, daß Ideen des Dekonstruktivismus hier von einem Designer formuliert werden. Ob resignierend oder nicht, hängt (das gehört ebenfalls zur Dekonstruktion) auch vom Leser ab.

Dekonstruktion ist die Gegenposition zu den fertigen Konzepten (oder den Konstruktionen), die unsere Kultur, unsere Philosophie, die Kunsthistoriker, Designtheoretiker, die auch unsere Architekten und Designer klassischerweise geliefert haben oder die sie zumindest in unserer Vorstellung geliefert haben. Und die sie auch immer noch liefern. Theoretische Dekonstruktion (wenn es z. B. heißt, es kann alles auch ganz anders interpretiert werden) ist kein Sich-Entziehen des Theoretikers. Denn die Situation betrifft beide – den Theoretiker und den Designer. Sie ist also keine rhetorische Koketterie.

Wenn man viel weiter geht, lassen sich hinter dem westlichen Fluxusdenken eines Sottsass, eines Derrida oder auch eines Virilio tiefe buddhistische Weisheiten finden. Daß jedes Konzept Einbildung, Illusion ist, nicht wirklich existiert. Oder daß alles in Bewegung und Veränderung ist. Die Frage ist nur, wie wir mit solchen tiefen Lebensweisheiten umgehen oder, westlich ausgedrückt, wie wir mit der Dekonstruktion umgehen oder besser mit der Spanne von Konstruktion und Dekonstruktion. Denn Konzepte sind Einbildungen. Und dennoch brauchen wir sie, um auf unseren Entwicklungsstufen weiterzukommen. (Da liegt das dekonstruktivistische Dilemma.)

Neboy, 1987
Gläser
Murano Glas
H 28, Ø 20 cm
Sawaya & Moroni

Mein Text (es ist zu ahnen) liefert keine interpretatorischen Fertiggerichte. Andererseits möchte ich durch Sprache oder besser durch Sprechen eine größere Nähe zu den Gegenständen erzeugen. (Das ist, noch einmal, das Dilemma vom Anfang.)

Erotik

Das Thema Macht und Eros ist ein wesentliches Thema bei Bořek (vielleicht sein wichtigstes), sowohl in seiner Architektur als auch in seinen Gegenständen. Ich beschreibe sie hier an seinen Möbelstücken als Beispiel. Ich meine aber, das Thema gilt für all seine Gegenstände, auch für das Glas.

Im Thema Macht und Eros liegt ein (das ist offensichtlich) entscheidender Unterschied zum historischen Funktionalismus. (Ein deutscher Text wird sich natürlich mit der Gretchenfrage beschäftigen, welcher Art Bořeks Funktionalismus ist. Auch wenn Begriff und Idee fürchterlich überstrapaziert sind. Allerdings, um das Rätsel wenigstens teilweise schon zu lösen, Bořek sieht sich selbst noch als Funktionalist.)

Macht und Eros haben eine konkrete Ebene und eine für Bořek wesentlich abstrakte Ebene. Ich fange mit der konkreten an und gebe 2 Beispiele. (Ich denke, der konkrete Eros, den ich Erotik nenne, muß dabei nicht extra definiert werden.)

Direkte erotische Anspielungen liegen in Bořeks wunderschöner Hommage an Panton (1990) *(S. 41)* Die Vitra Edition hatte dazu 12 Designer und Architekten aufgefordert. Bořek gestaltet eine erotische Beziehung. Brautschleier und goldene Farbe geben das Thema vor. Klassischerweise trägt der Mann die Frau. Und so könnte es auch hier sein. Auf alle Fälle, Šípek trägt Panton. Und, das Neue trägt das Alte. Aber auch, das Neue verbindet sich mit dem Alten. (Hochzeit.) Bei zweien (oder in einer Beziehung) stellt sich immer wieder die Frage, wer der stärkere oder auch wer der aktivere ist. Was ich als Zuschauer sagen kann, ist, daß es eine liebevolle Beziehung zu sein scheint zwischen 2 gegensätzlichen und 2 gleichgesinnten – Funktionalisten. Wobei keiner ihren weiteren gemeinsamen Weg kennt, auch Bořek nicht.

Auch der frühe Bambi-Stuhl (1983) *(S. 37)*, mit direkten biografischen Bezügen (zu seiner jetzigen Frau, die Tänzerin und Bewegerin ist), ist ein erotischer Stuhl. Das liest (oder sieht) man allerdings nur, wenn man die Erzählungen dazu kennt. (Die Frage stellt sich immer wieder, ob die Gegenstände durch Geschichten oder durch das, was wir heute aseptisch als Informationen bezeichnen, deutlicher werden. Beides geht immer über Sprache.) Der Bambi-Stuhl enthält u. a. Assoziationen (das muß man wissen, daß sieht man nicht) an die erotisch und ästhetisch breitbeinig sitzenden Tänzerinnen, wie sie Degas oder Toulouse-Lautrec gemalt haben. *(S. 36)*

Das Auge des Designers, auch des Designhistorikers entdeckt anderes, außerhalb der Erotik. Sätze für die Designgeschichte (einige Kommentatoren sind sehr euphorisch): Der Bambi-Stuhl ist ein wichtiger Stuhl mit einem neuen Ansatz in der Rückenlehne. Die Lehne, der Stoff, gibt Materie vor, hat aber keine praktische Funktion und hat (das ist das entscheidende) keine Anbindung mehr an die Sitzfläche. Ein Grund für seine mögliche Rolle in der Designgeschichte: Die Rückenlehne entmaterialisiert die klassische Stuhlikone (zu der auch noch der Freischwinger oder der Panton-Stuhl zählen).

Machtsymbolik

Auch das Thema Macht hat eine konkrete Ebene in Bořeks Gegenständen. (Machtsymbolik läßt sich übrigens unter den Gegenständen am durchgängigsten an der Geschichte des Stuhls zeigen.)

Inzwischen gibt es bei Bořek einige Möbelstücke mit historischen (oder besser mit symbolischen) Assoziationen (ob beabsichtigt oder nicht). Sie waren mit Macht verbunden und drük-

Urushi-Arai Nr. 1, 1990

Schale

Holz, gedrechselt und lackiert

H 50, B 25 cm

Alterego

ken immer noch Macht aus. So erinnert mich das Polstermöbel Sni (Entwurf 1987, die Aufgabe bestand darin, leichte Salonmöbel für Driade zu entwerfen) z. B. an die Recamiere des Empire (Merkmal: asymmetrische Seitenlehne), die ihrerseits aus der Veilleuse des Rokoko entwickelt worden ist. *(S. 38)*

Ein wichtiger symbolischer Teil der Recamiere hat sich unwiderruflich verändert. Autoren, Voltaire z. B., haben vergleichbare Möbelstücke, die Chaiselongue oder das Canapée, als Ausdruck von Freizügigkeit (in Bezug auf die Frauenrolle) gesehen. Dies ist zeitgebundene Symbolik. Die heutige Begriffsungenauigkeit für Sni (Sofa? Liege?) zeigt außerdem, daß sein Gebrauch eher in eine vergangene Zeit gehört. Das ist die eine, historische Seite.

Die andere Seite: Bořeks Liege mit Analogien eines ehemals herrschaftlichen Gegenstands hat Assoziationen, die tiefer gehen, heute noch wirken. Und ich denke, diese Symbolik ist selbst heute nicht variabel geworden. Bořek dagegen spricht sich gegen symbolische Formen aus. (Sein Satz dazu: *Formen können alles bedeuten.* (Šípek, 1992).

Um das deutlich zu sagen: Bořek übernimmt keine historischen Formen oder Dekore, sondern gestaltet eigene Formen, die aber im Zusammenhang eines Gegenstands oder als einzelne Elemente immer noch symbolisch sind. Ich gehe allerdings davon aus, daß der Gegenstand als Symbol oder Zeichen zu einer der elementaren Rollen der Gegenstände gehört, heute noch, immer noch. Das, was sich z. B. hinter unserem Statussymbol verbirgt (das für heutige Machtsymbolik steht) ist keine kapitalistische Erfindung des 19. Jahrhunderts. Sondern eine alte Rolle, vermutlich eine der fundamentalen Rollen der Gegenstände, die auch in unserer demokratischen Gesellschaft (die weiterhin hierarchisch geordnet ist) immer noch vorhanden ist. Die grundlegende symbolische Rolle (das Bedürfnis des Menschen, seinen sozialen Stand anzuzeigen, zu zeigen, wo er steht) ist in den Gegenständen vermutlich immer vorhanden gewesen. Und so könnte sich der Status als überzeitliche Rolle der Gegenstände herausstellen (ob archetypisch, wäre noch zu untersuchen), mit jeweiligem Zeitdekor.

Bořek hat inzwischen eine beträchtliche Anzahl von Stühlen entworfen, wenigstens 14. Einige davon sind thronähnlich, d. h. mit einer Machtsymbolik ausgestattet. Sedni z. B. *(S. 39)* Daß es sich dabei um einen Sessel handelt, ist nicht entscheidend. Stuhl und Sessel sind stuhlgeschichtlich nicht getrennt. Sessel bezeichnet (seit dem Alten Reich Ägyptens, 2640–2130 v. u. Z.) einen speziellen Stuhl, den mit Armlehnen, der historisch an der Spitze der Stuhl-Hierarchie steht. Noch im französischen Barock waren Sessel (fauteuils) am Hof dem Potentaten oder dem hohen Adel vorbehalten. Andererseits saß der Adel in jener Zeit auch durchaus noch auf dem Boden, auf carreaux (Sitzkissen). (Die Tatsache, daß der Adel im Umgang mit unseren Gegenständen von uns gar nicht so weit entfernt ist, bzw. elementare Gebrauchsweisen unserer Gegenstände auf den Adel zurückgehen, so beim Besteck oder Taschentuch, hat Elias in seinem *Prozeß der Zivilisation* ausführlich nachgewiesen.)

Sedni ist noch machtsymbolisch. Wir müssen uns in den Möbeln oder Stühlen (und so werden sie selten gezeigt, das war auch klassische Sachfotografie) immer auch den Menschen vorstellen, wie er darin sitzt, auch bei Sedni. Seine auffällig hohe und ausladende Rückenlehne oder die ungewöhnlichen ornamentierten Seitenlehnen von Lenora (Entwurf 1991) *(S. 21)*, beide Elemente stehen nicht nur in so bezeichneten hohen Kulturen (nachweisbar seit Ägypten), sondern auch bei Naturvölkern für Macht. So saß z.B. der nordamerikanische Indianerstamm der Creek zwar auf dem Boden. Seine Throne bestanden aber, als Symbol für den Häuptling oder den Ältestenrat, aus hohen Rücken- und Seitenlehnen. Der Thron (dies noch als Erklärung) ist in der

Pitti, 1991
Bett
Holz
H 200, B 200 cm
Studio Šípek

Geschichte weniger ein (konkretes) ikonografisches Symbol, sondern vorwiegend ein Symbol der Funktion. Er dient dazu herauszuheben, den Besitzer von allen zu unterscheiden. Und darin ist er vielfältig in der Form und im Dekor. Und dennoch läßt sich durch die Geschichte, also überzeitlich (ob archetypisch ist ebenfals noch offen) ein Repertoire von Elementen, auch Formelementen, feststellen, die als Machtsymbole beim Stuhl bzw. beim Thron eingesetzt worden sind (und auf die wir als solche auch reagieren).

Noch ein Beispiel. Klerikale Machtsymbolik assoziiere ich schnell beim Stuhl oder Sessel Pro J.P. (Entwurf 1990) *(S. 72)* Darauf angesprochen lacht Bořek. Du meinst einen Beichtstuhl? Seine Erklärung dazu liegt nicht weit: Pro J.P. ist seine Hommage an den jugoslawischen Architekten Josef Plečnik (der einen Beichtstuhl entworfen hat). Die Erklärung für die Nutzung: Pro J.P. ist ein Stuhl/Sessel, entworfen für den halböffentlichen Raum eines Wartezimmers. Bořek beschreibt die Form des Wartemöbel so: Man soll sich darin wohlfühlen, sich zurückziehen können. Er betont in seinen Entwurfsideen immer wieder das Taktile seiner Formen (oder Gegenstände).

Beide Erklärungen zur Form, meine zum Sehen von außen und Bořeks zum Umgehen mit dem Gegenstand (das Sich-darin-Fühlen) erzählen auf Ihre Weise etwas vom Gegenstand.

Es geht nicht nur um die Form

Auch bei Bořek geht es nicht nur um die Form, die optische oder die taktile. Wir kommen seinen Gegenständen auch näher, wenn wir uns mit den Rollen seiner Gegenstände beschäftigen. Auch Macht und Eros sind hier nicht nur im konkreten oder ikonografischen Sinn gemeint, sondern das Thema, Bořeks Thema von Macht und Eros, berührt sich mit grundlegenden (kulturellen) Rollen unserer Gegenstände. Seine Vorstellungen dazu, das sind die tieferen Ideen zu seinen Gegenständen, die ich am Anfang angedeutet habe.

Bořek entwirft, so beschreibt er, immer Beziehungen zwischen Mensch und Gegenstand. Dies ist auch ein Funktionalismus, aber ein anderer als der, der für objektive und objektivierbare Funktionen entwirft. Bořek hat ihn einmal als individuellen Funktionalismus bezeichnet. *(Ich suche nach einem Funktionalismus, der individuell erlebbar ist.* (Šípek, 1985)

Bořeks Position zugrunde liegt nicht nur ein anderer Inhalt, aber ein anderes Denken. Ich kann hier nur 3, 4 Ideen wiedergeben. Es liegt jedoch ein Problem darin, daß sich die Ideen leicht schreiben (auch sagen) lassen, daß sie aber einem anderen Denken angehören (das auch die anfangs erwähnten Konstruktionen hat und kaum übersetzbar ist).

Design ist dem Menschen nicht analytisch untergeordnet, sondern synthetisch ebenwertig. (Šípek, 1992) Dies ist kein afunktionalistischer Designmodesatz. Sondern dahinter liegen Zitate eines für uns vergangenen Denkens, das im wilden oder mythischen Denken, wie es Lévi-Strauss beschreibt, und im vorsokratischen Denken (Xenophon) seine Vorbilder hat. Beide Autoren haben Bořek in den Ideen zu seiner Gestaltung beeinflußt.

Lévi-Strauss liefert uns in seiner Mythologica unter dem Abschnitt der Moral der Mythen (die er sogar bis in unsere Renaissance feststellt) eine Gelegenheit, über unser Verhältnis zu unseren Gegenständen nachzudenken (auch über unser funktionalistisches Primärmodell). Die Beziehung zwischen Mensch und Gegenstand liegt eben nicht, das wird deutlich, eindeutig fest. Das bedeutet bei Lévi-Strauss und bei Bořek, nicht nur Beziehungen der Gegenstände zuzulassen, die in der dienenden Rolle oder der abrufbaren Instrumentalität liegen. Es bedeutet weiter, die Gegenstände nicht nur in Abhängigkeit vom Menschen, von uns zu sehen, sondern die Beziehung einfach umzukehren, eine gleichwertige Selbständigkeit der Gegenstände zu denken. Es kommt bei uns vor, nicht aber als positive Rolle.

Skoro Nic, 1987
Obstschale
Murano Glas
H 30 cm
Sawaya & Moroni

Unsere Antworten sind Abhängigkeitsdeklarationen à la Warenfetisch oder Sexualfetisch. Höchstens Künstler haben eine solche Selbständigkeit der Gegenstände formuliert, gegen unseren Rationalismus, Klee z.B. *(Die Gegenstände nehmen mich wahr.* Virilio, S. 9)

Eine gleichwertige Beziehung zwischen Mensch und Gegenstand zu denken und zu realisieren (und so will es auch Bořek) hat aber weitreichende Konsequenzen. Denn die Beziehung zu den Gegenständen bezieht sich nicht nur auf das Design, sondern auf den Menschen selbst. Der Mensch (das gehört auch zum nicht-rationalen, mythischen Denken) steht dann nicht mehr im Mittelpunkt (der Welt und des Design). Er ist ein Teil (des Kosmos, der Natur etc.).

Bořek hat für seine Gegenstände von Anfang an einen Grundbegriff verwendet, der nicht im konkreten politischen oder psychologischen Sinn gemeint ist: Macht. Sie hat antike Wurzeln. Bořek: *Die Macht der Dinge ist stärker als jede intellektuelle Interpretation.* (Šípek, 1986)

Xenophon verwendet Macht und Eros als die beiden Säulen seiner Beschreibung des Schönen. Beide Begriffe gehen in seiner Ästhetik als existentielle Lebensenergien (oder als ihre Personifikation, in jedem Fall als positive Kräfte) eine Verbindung ein. Die antike Macht und den antiken Eros haben wir essentiell verändert (oder unser Rationalismus hat sie reduziert). Ich gehe nur auf die Eigenschaften der Macht ein.

Macht hat bei Xenophon noch 2 oder die beiden Bedeutungen. Sie wird bei ihm nicht nur (im Sinne des Habens, des Besitzes oder im Sinne der Abstraktion) als das Erste oder das Herrschende oder das Beherrschende gesehen. Sondern Macht wird als das Wirkende (als Sein) gesehen, als positive Kraft, die nicht gegen den Menschen geht, die ihn nicht (warenästhetisch z. B.) verführt oder ihn in die Irre leitet, aber die ihm (im kosmischen Weltbild) auf seinem Weg begleitet, die ihn auch führt. (Grassl, S. 70).

Es fällt uns schwer, mit dem mythischen Machtbegriff umzugehen. Dies setzt ein entscheidendes Vertrauen in unsere Lebenskräfte (Macht und Eros) voraus. Wir verlassen uns stattdessen lieber auf unser Freiheitsdenken (Rationalismus) oder unsere Lebenskampfthese.

Bořeks Vorstellung von der Macht der Gegenstände ist im Sinn der wirkenden Macht, nicht der beherrschenden Macht gemeint. Er spricht auch von Unmittelbarkeit (wie Macht oder Eros existentiell zu verstehen). Noch einmal, das hat aber, wenn es nicht ebenso eine intellektuelle Position bleiben will, etwas mit dem Leben zu tun, nicht nur mit den Gegenständen, dem Design.

Funktion ist ein Ankleiden

Ich möchte meine Ideen mit etwas beenden, was die mythische Position als philosophische Position bei Bořek noch konkretisiert. Bořek hat Geschichten immer geliebt. Und Geschichten sind nicht nur Erfindungen, sondern Geschichten bedeuten Leben. Nicht nur im Barock, Neobarock, auch in dieser Vorliebe liegt seine Herkunft als Tscheche. Bořek ist ein Geschichtenerzähler. *Die Funktion ist der Anfang, nicht das Ziel.* (Šípek, 1992). Er benutzt dazu eine Kleidermetapher: *Funktion ist ein Ankleiden.* (Šípek, 1992). Funktionen werden nicht nur abgeleitet, aber erzählt und vor allem weitererzählt. Sie erweitern sich in die Phantasie von Geschichten, stories, fairy tales, in denen (praktische) Funktionen ihre Rollen spielen.

Literatur:
N. Elias, Über den Prozeß der Zivilisation, 2 Bde., Frankfurt 1976.
E. Grassl, Die Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1980.
C. Lévi-Strauss, Mythologica III. Der Ursprung der Tischsitten, Frankfurt 1976.
G. Scholz, Das Symbol als Machtsymbol. Die Geschichte des Stuhls, 1992, nicht veröffentlicht.

B. Šípek, Interview Hannover 1/1985, nicht veröffentlicht. ders., Vorankündigung zu Fish and Chips. Experimente Designprojekte, Stuttgart 1986. ders., Interview Mailand 4/1992, nicht veröffentlicht. ders., Stijl Vormt Functie, Katalog des Stedelijk Museum Amsterdam, 1991.
E. Sottsass, Rovine/Ruins, Design Gallery Milano, 1992.
P. Virilio, Der negative Horizont, München 1989.

Savini, 1991

Essig und Öl

Böhmisches Kristallglas, Messing

L 36, Ø 8; L 34, Ø 10 cm

Driade

Henry Toulouse-Lautrec, 1896
La clownesse assise
Lithographie
H 52,7, B 40,5 cm

Bambi, 1983
Stuhl
Holz, Metall, Messing, Seide
H 82, B 114, T 52 cm
Studio Šípek