

Gora Jain

## Grenzgänge von Kunst und Design. Variationen und Reflexionen zum *Stuhl* als Motiv und Gestaltungsaufgabe

Möbel und Mode sind Gestaltungsaufgaben im Design, an denen sich Kulturgeschichte par excellence betreiben lässt. Ebenso sind für bestimmte Alltagsgegenstände unter motivgeschichtlichem Blickwinkel erweiterte Bedeutungs- und Reflexionsebenen in künstlerisch-bildnerischen Auseinandersetzungen zu erkennen. Nachfolgend entsteht am Beispiel des *Stuhls* eine Art Kunst- und Designbetrachtung als Objektgeschichte im Kleinen, die als eine erste Gedankenskizze ein äußerst komplexes Themenfeld umreißt, worin sich immer auch das spezifische Verhältnis von Kunst und Design abzeichnet. Der Wandel von Bedeutung und Funktion des Möbels sowie das Verhältnis von Betrachter respektive Benutzer zum Objekt bilden zentrale Aspekte der Überlegungen.<sup>1</sup>

### Das Verhältnis von Kunst und Design nach 1945

Wie bei jeder positiven Bezugnahme erwägt auch das Verhältnis von Kunst und Design eine sinnvolle Durchmischung von Distanz und Nähe. Die Entfernungen zwischen beiden Bereichen haben besonders in den letzten fünf Dekaden des 20. Jahrhunderts stetig abgenommen und bisweilen ein Feld der Ununterscheidbarkeit entstehen lassen, in dem Kunst und Design gegenseitig die Auflösung ihrer Kategorien befördern. So entwickelt sich im Laufe der 1960er Jahre eine intensive Verbindung, die sich auf einen direkten Austausch von ästhetischen Merkmalen in künstlerischer und gestalterischer Produktion bezieht.

Vor dem Hintergrund einer zunehmenden Funktionalismuskritik im Designbereich setzt sich für die Produkt- und Warenkultur in dieser Zeit ein phantasievolles Experimentieren mit Farben, Formen und neuen Materialien durch.<sup>2</sup> In zahlreichen gestalterischen Disziplinen wie Mode-, Möbel- und Produktdesign wird nach sinnlichen Qualitäten, formaler Mannigfaltigkeit und farblicher Extravaganz gesucht und dies z.T. im

engen Schulterschluss mit der Pop Art oder sogar unmittelbar auf sie bezogen.

In der Pop Art setzt sich nach zwei Dekaden der Vorherrschaft abstrakter Kunst die Nobilitierung der Alltagskultur mit der Verwendung alltäglicher Motive (vom Comic bis zur Werbewelt) und ebenfalls mit dem Einsatz neuer Materialien durch. Bewusst versuchen Kunstschaaffende populäre Kreise und eine immer breitere Rezipientenschaft mit Kunst zu erschließen. Die dafür gewählten Strategien erweitern sich in den 1970er Jahren dahingehend, dass sie nicht mehr nur Reproduktionen und Grafiken für die Breitenwirkung einsetzen, sondern verstärkt die für eine Massenverbreitung geschaffenen medialen Wege 'künstlerisch' ausschöpfen: Foto, Film, Video, Zeitschrift, Texte, Siebdruck, Multiples etc. Dies sorgt für eine Durchdringung und mithin für eine Auflösung der Kategorien von High- and Low-Art, von Ernster und Unterhaltender Kunst.<sup>3</sup>

Gründe für dieses Einander-wieder-Näherkommen der gestaltenden Künste werden zwanzig Jahre später u.a. von Manfred Schneckenburger benannt, dem Leiter der *documenta 8* von 1987, auf der erstmals künstlerische Positionen zusammen mit Ideen, Konzepten und Objekten von Architekten und Designern gezeigt wurden. "Die Kunst der späten 80er Jahre entfernt sich, richtiger, viele Künstler entfernen sich vom Autonomieanspruch der Kunst..." so Schneckenburger und fährt fort: "Das Objekt der späten 80er Jahre kann seinen Status jederzeit wechseln und zurück aufs Ladenregal...", und mit Bezug auf Michael Erlhoff folgert er noch: "Design dient per se einer Funktion, doch der gegenwärtige Trend ist gegen die reine Gebrauchslogik gekehrt. So deutlich die Kunst (etwa bei Armajani oder Scott) sich der Sozialität zuneigt, so deutlich neigt das radikale Design sich zum schönen Schein. Die Begegnung in der Mitte war vorprogrammiert – sie findet u.a. auch auf der *documenta* statt."<sup>4</sup> Hier treten nun ArchitektenInnen als künst-

lerische Formbildner auf, GestalterInnen setzen Möbel und Gegenstände ästhetisch und frei von funktionaler Gebundenheit in Szene und KünstlerInnen entwickeln Raum- und Ausstellungsinszenierungen, die vielseitig gestalterischen Inneneinrichtungen gleichen. Weniger scheint das Thema des Grenzüberschreitens von Bedeutung zu sein als vielmehr, die Verbindung von Kunst, Architektur und Design zu etwas Neuem, einem Dritten aufzuzeigen.

Nunmehr frei von Berührungsängsten zu gestalterischen Nachbardisziplinen entwerfen KünstlerInnen für Innen- und Außenräume Kleidung, Accessoires, Möbel, skulpturale Gegenstände und Objekte, die im Sinne der Appropriation Art eine Vorgehensweise der strategischen Aneignung von alltäglich-vertrauter und ebenso fremd-disziplinärer Bildlichkeit erkennen lassen. Sie fertigen architektonische Einbauten, Installationen und Environments im Kontext der Ambient Art, die eine Integration von Werk und Präsentation anstrebt und als eine ästhetische Praxis sowohl künstlerische als auch kuratorische und gestalterische Vorgehensweisen umfasst.<sup>5</sup> Sie (die KünstlerInnen) nehmen architektonische Interventionen im öffentlichen Raum vor, die über das Bewusstmachen von Alltagsräumen und -situationen hinausgehend gezielte Denkanstöße geben. Mit der Gestaltung oder Veränderung eines solchen Um-Raums, der Schaffung einer besonderen Atmosphäre oder eines bestimmten Milieus wird die Präsentation eines singulären Kunstwerks ersetzt oder erweitert. Es entsteht ein im Laufe der Jahrzehnte vielfältig transformiertes Relationsdreieck aus Werk, Kontext und Rezeption, in dem neben eine phänomenologische auch eine soziale, kollektive und zugleich aktive Involvierung der Betrachter tritt. Dabei werden die Betrachter häufig zu Benutzern, z.B. durch taktile Qualitäten des Kunstwerks, die Möglichkeit der Begehbarkeit eines Raumes oder einer Installation. Anstelle passiver Rezeptionsprozesse favorisieren die oftmals sehr aufwändig geschaffenen Situationen interaktive und kommunikative Strukturen.

Umgekehrt fertigen die 'funktionsbefreiten' DesignerInnen für Innen- und Außenräume Kleidung, Accessoires, Möbel, Gegenstände und Produkte unterschiedlicher Art, die sich in Ausführung und/oder Präsentation zum Teil deutlich von dem entfernen, was gemeinhin als Kategorien für Design gilt: Gestaltung,

Funktion, Handhabung, Gebrauchskontext, Material und Technik, Langlebigkeit, Umweltverträglichkeit u.v.m.

1987 nennt hierzu Michael Erlhoff vier Behauptungen, die eine deutliche Abgrenzung des Designs von der Kunst vorsehen: "Anders als Kunst muß sich Design – des eigenen Anspruchs wegen – an der gesellschaftlichen Realität seiner Prinzipien messen lassen... Design, das – anders als Kunst – der praktischen Begründung bedarf, findet diese vornehmlich in vier Behauptungen: gesellschaftlich zu sein, und funktional, und bedeutsam, und gegenständlich."<sup>6</sup> Drei der genannten Behauptungen lassen sich aber durchaus auch als künstlerische Kategorien fassen, i.e. gesellschaftlich, bedeutsam und auch, aber nicht zwingend, gegenständlich zu sein.

Erlhoffs Kategorien in Kombination gedacht mit Bernhard Bürdeks "Aufgabenstellungen", die das Design zu erfüllen habe, erweitern die funktionalen Aspekte und praktischen Funktionen des Designs in Bereiche hinein, die der Kunst nicht vorstehen, so nach Bürdek: "...technologische Fortschritte visualisieren, die Benutzung und Bedienung von Produkten (...) erleichtern oder gar erst ermöglichen, die Zusammenhänge von Produktion, Konsumtion und Wiederverwertung transparent machen, Dienstleistung befördern und kommunizieren, aber auch – wenn es energisch genug betrieben wird – Produkte, die unsinnig sind, verhindern helfen".<sup>7</sup>

Doch das Streben nach einem Design mit künstlerischem Anspruch oder gar Ausdruck zeigt sich in vielen zeitgenössischen Gestaltungspositionen, wo mit-hin ein Verlassen der zu erfüllenden Aufgabenstellungen möglich wird. Die in Design-Objekten aufscheinenden Prozesse des Zitierens, Exzerpierens, Präsentierens und Aufführens lassen sich nicht mehr nur als kulturelle Repräsentationsstrategien der Appropriation Art benennen, sondern bilden durch die vergleichbare Vorgehensweise der strategischen Aneignung von fremder Bildlichkeit durchaus auch einen neu zu denkenden Kontext eines künstlerischen 'Appropriation Design'.

Dem mag die bisweilen rezeptionsästhetische Tendenz, ein nicht dem banalen Nutzen unterworfenes Produkt höher zu bewerten als ein nutzbares – eben weil dies dann als künstlerische Kategorie gelten darf

– noch Vorschub leisten. Eine Konvergenz beider Disziplinen ließe sich demnach in der Disfunktionalität der Artefakte finden, die der Kunst per se, dem Design und der Architektur jedoch nur nachrangig zugestanden wird.

Künstlerisch gedacht kann sie der kritischen Reflexion auf das *Wie* des Lebens dienen, worin Lebensraum, Lebensformen, Gewohnheiten und Verhaltensweisen zur Disposition stehen, und dieses *Wie* als Arbeit an Bedeutung zu verstehen ist. Zugleich vermag der Gestalter den Zweck seiner Gebrauchsdinge durchaus im Auge zu behalten oder der Architekt auf die Benutzbarkeit seiner Bauten zu achten. Das 'künstlerische Denken' als verbindendes Element ermöglicht jedoch beiden, auch einmal bis an die Grenzen des Leitsatzes "Form follows function" zu gehen und diesen bisweilen sogar zugunsten einer 'entfunktionalisierten Ästhetik' umzukehren.<sup>8</sup>

Kommerziell gedacht – und hier nur als kleiner gedanklicher Exkurs angerissen – kann aber diese, aus dem Künstlerischen abgeleitete Disfunktionalität auch die Aufgabe einer Marketingstrategie übernehmen, um eine Steigerung der Bekanntheit und Aufwertung des Images zu erreichen und mit der neu erlangten Aufmerksamkeit mehr Produkte unter gleichem Namen verkaufen zu können; also eine Funktionalisierung der Disfunktionalität. Aus kritischer Sicht betrachtet schlägt sich dies in der Kunst durch überzogene, nahezu ausschließlich skandal- und eventheischende Werkpräsentationen und Künstler-Selbstinszenierungen durch, wie dies Jeff Koons' selbstgestalterische Maßnahmen ab etwa Mitte der 1980er Jahre oder Charles Saatchis erfolgreiche Vermarktung der *Young British Artists* vorführen. Im Design, der Mode und anderen gestalterischen Disziplinen kann ebenfalls eine aufmerksamkeitshesche, mit angeblich künstlerischem Anspruch versehene Präsentation von Produkten Bekanntheitsgrad und Erfolgsbilanz steigern. Dies wäre beispielsweise für die sogenannten Schockwerbungskampagnen mit Oliviero Toscanis großformatigen Fotografien (u.a. für Benetton) kritisch und disziplinenübergreifend zu diskutieren. Hierbei stellt sich die Frage nach der künstlerischen Interpretation des Designs an der Grenze zwischen Ökonomie und Autonomie.

### **Kultursoziologische Aspekte: Der Stuhl als künstlerisches Motiv und funktionaler Gegenstand**

Am Beispiel des Stuhls lässt sich eine Art Kunst- und Designbetrachtung als Objektgeschichte im Kleinen betreiben. Motivgeschichtlich ist der Stuhl in bildnerischen Darstellungen vom geschmückten Kult- und Herrscherobjekt (dem Thron) bis zum schmückenden Accessoire (z.B. im Interieur) mindestens seit der Zeit früher Hochkulturen (3.-2. Jht. v. Chr.) durch alle Jahrhunderte hindurch zu finden. Dies bietet eine breite Basis für eine kritische Reflexion auf das *Wie* des Lebens, indem das Sitzen und das Möbel selbst Aufschluss über Lebensformen und Gewohnheiten vergangener Epochen zu geben vermögen.

Darstellungen von Echnaton und seinem Nachfolger Tutanchamun zeigen die Herrscher thronend auf einem meistens erhöhten Stuhl, wofür es dann eines zusätzlichen Fußbänkchens zur Erhebung aus der ebenerdigen Sphäre bedarf. Auf dem Detail einer vergoldeten Holzarbeit von dem in seinem Grab gefundenen Thron (um 1330 v.Chr.) wird nach Ernst Gombrich das Königspaar in einem häuslichen Idyll gezeigt.<sup>9</sup> Die erhöhte Sitzposition lässt den König auf gleicher Kopfhöhe mit seiner vor ihm stehenden Frau sein. Wenngleich diese private Szene auch häusliche Machtstrukturen impliziert, gilt besonders im öffentlichen Zusammenhang dieses 'Höher (als notwendig) Sitzen' immer auch als Zeichen für eine Größe und Macht ausstrahlende gesellschaftliche Stellung. Symbolisch erhebt der Stuhl den Herrscher aus der Sphäre des am Boden hockenden Fußvolks, lässt ihn thronen über die umstehenden Personen und diese dadurch unterlegen sein. Überlegungen dieser Art und damit einhergehend auch zur gestalterischen Ausschmückung haben sicherlich schon damals Konstruktion und Ausführung einer 'Sitzhilfe' respektive eines Throns begleitet.

Derlei sozialgeschichtliche Beobachtungen lassen sich für alle nachfolgenden Jahrhunderte aufzeigen. In der griechischen Antike, und im Speziellen der archaischen Epoche um die Zeit des 7. und 6. Jahrhunderts v.Chr., sind zunehmend großplastische Statuen thronender Frauen zu entdecken. Das Sitzen der Frau selbst – wenn es sich nicht um eine Göttin handelt – wird dabei gesehen als wesensmäßiges Kennzeichen

des weiblichen Geschlechts. Es beschreibt im gesellschaftlichen Kontext die Herrin des Oikos in ihrer passiven Wesensart des Weiblichen und den Ausdruck ihrer vorwiegend sitzenden, häuslichen Tätigkeit. In- des legen die sogenannten Branchiden (massige Männergestalten auf wuchtigen Thronsesseln) das männliche Sitzen als herrscherliches Thronen nahe. Das Thronen, so leitet es Wolfram Martini aus der Vielfalt unterschiedlicher Darstellungsweisen für die archaische Plastik ab, ist kein generelles göttliches Vorrecht, sondern kann auch den höheren Rang unter Sitzenden allgemein oder eben geschlechtsspezifische Unterscheidungen kennzeichnen.<sup>10</sup>

Mit dem Aufkommen des Christentums werden das Thron-Motiv und die damit verbundene Symbolik aus der Antike übernommen.<sup>11</sup> Die seit etwa Mitte des 4. Jahrhunderts bekannte Darstellungsform der sitzenden Christusfigur als majestätischer Herrscher auf dem Thron und der im 5. Jahrhundert auftretenden Typus des autonomen Marienbildnisses mit der *Thronenden Madonna* sind häufig anzutreffende Motive. Die mittelalterlichen Thronsitze sind meistens reich verziert oder mit einem Baldachin versehen, womit ein würdevoller Präsentationsrahmen zur Abgrenzung der himmlischen von der irdischen Sphäre geschaffen ist. Zudem fehlt es im 15. und frühen 16. Jahrhundert nicht an Versuchen, Maria auf einem hohen Altaraufbau in das Paradies zu entrücken. Mehr noch als eine reiche Ausstattung gewinnt im Laufe der Zeit die Höhe der Sitzhilfe an Bedeutung, die sich durch einen stufenartigen Unterbau in Gemälden von Bellini über Tizian bis zu Rubens immer weiter in den Himmel zu schrauben scheint.

Der Aspekt des Repräsentierens zeigt sich ebenso in der, seit dem 17. Jahrhundert sich wachsender Beliebtheit erfreuenden Portraitmalerei mit sitzenden Ganz- oder Dreiviertelfigurenbildern. Letztlich dient diese Darstellungsweise dazu, die Machthaber der Welt zu verherrlichen sowie Prunk und Pracht von Päpsten zu erhöhen. Hierfür sei nur an das Portrait von *Papst Innozenz X.* erinnert, das Diego Velázquez um 1649/50 fertigte. "Papstbildnisse lassen der Farbauswahl wenig Spielraum", konstatierte hierzu einst Carl Justi.<sup>12</sup> Ein besonderer Schwerpunkt liegt auf der atmosphärischen Wirkung der kraftvollen Farben, die satte Purpurstoffe und den glänzenden Schimmer des

Materials beschreiben. Während der nah herangerückte Bildausschnitt und die sehr naturalistisch erfasste Physiognomie des Papstes beinahe menschliche Nähe herstellen, befördern die Schwere der Farbe und dargestellten Stofflichkeiten die repräsentative Atmosphäre. Der hohe Lehnstuhl setzt sich mit seinem hölzern-goldfarbenen Rahmen von dem schweren Vorhang-Rot ab und bietet dem Papst eine würdevolle Einrahmung, in der der Mensch und seine Funktion gleichermaßen umfasst werden.

Mit der sich im Laufe des 17. Jahrhunderts etablierenden Genremalerei erweitern sich Darstellungen des Sitzens bis in den Bereich des Alltäglichen hinein. Dabei kann das Möbel als Ausstattungsgegenstand weiterhin beschreibende, symbolische und inhaltliche Funktionen als 'Spiegel' der Sitten und Lebensformen einer Gesellschaft übernehmen.

Allein für die letzten zwei Jahrhunderte ließe sich eine umfassende Schilderung vornehmen, z.B. unter dem Aspekt der Evolution des Stuhls und seiner Formen im vielfältigen Beziehungsgeflecht mit den Entwicklungen in Architektur, Technik und Wissenschaft. Die sich ständig wandelnden Bedürfnisse und Interessen der Gesellschaft lassen ihn als ein, den Zeitgeist widerspiegelndes Objekt an Bedeutung gewinnen.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kommen in bildkünstlerischen Auseinandersetzungen weitere Bedeutungsebenen hinzu, die unter formal- und materialästhetischen Gesichtspunkten eine völlig neue Einbindung des alltäglichen Gegenstandes mit sich bringen.<sup>13</sup> In Picassos kleinformatiger kubistischer Collage *Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht* von 1912 scheint mit Bezug auf den populären *Bugholzstuhl Modell Nr. 14* aus der Thonet-Werkstatt ein Stück allseits präsenter außerkünstlerischer Realität in ein Bild integriert worden zu sein.<sup>14</sup> Marcel Duchamps *Fahrrad-Rad* von 1913, zugleich sein erstes *Readymade*, zeigt eine Kombination aus zwei Alltagsgegenständen.<sup>15</sup> Auf der Sitzfläche eines hölzernen, weiß lackierten Küchenhockers ist eine umgedrehte, schwarz lackierte Vorderradgabel mit einem Speichenrad montiert. Beide Gegenstände auf diese Weise ihrer ursprünglichen Funktion beraubt, werden in dieser montageartigen Symbiose durch Verfremdung als Kunstwerk, mithin Träger von (neuer) Bedeutung wahrnehmbar. Der Hocker wird zum Sockel für das Rad und damit zum

Sitzen untauglich. Das Rad lässt sich zwar noch drehen, aber dient nicht mehr dem Fahrradfahren. Mit der Aufhebung der ursprünglichen Funktionsbestimmungen von Sitzen und Fortbewegung lassen sich die Gegenstände nicht länger unter Utilitätsaspekten betrachten, sondern lenken auf eine eigene, neue Bedeutsamkeit.

### Künstlerisch-ästhetische Reflexionen zum Stuhl

Darstellungen, die den Stuhl als Gegenstand der Reflexion aufgreifen, lassen sich in zahlreichen Beispielen der 1960/70er Jahre anführen, in denen KünstlerInnen Stühle programmatisch einsetzen. Mal ist der Stuhl integraler Bestandteil eines Werks, wirft kunstimmanente oder konzeptuelle Fragen auf, mal ist er Sinnbild für eine soziohistorische Situation, entwirft Metaphern für soziale Systeme und Modelle für gesellschaftliches Handeln. In diesen Fällen wird der Stuhl als Gegenstand künstlerischer Reflexion – meistens zweckentfremdet – zugunsten einer außerbildlichen Dingbedeutung 'benutzt'. Allen Jones oder Franz West stellen aber auch 'Sitz-Skulpturen' her, die in ihrer eigentlichen Funktion eines Sitzmöbels benutzt werden können und es zum Teil sogar sollen, worauf am Ende noch eingegangen wird.

Robert Rauschenberg offenbart im Werk *Pilgrim* von 1960 den darin anschaulich nachvollziehbaren "Ausstieg aus dem Bild" (L. Gloszer) und manifestiert mit dem Stuhl den Übergang der 'alten' Malerei zur neuen, im Alltag wurzelnden Objektkunst. Joseph Beuys formuliert am *Stuhl mit Fett* von 1963 seine plastische Theorie und sein Konzept einer Wärmeplastik. In Robert Morris' Installation *Hearing* von 1972 erhält der Kupferstuhl symbolische Bedeutung für die Verhöre und die politische Verfolgung in der McCarthy-Ära. Andy Warhols Siebdruck-Serien des *Electric chair* ab 1963 greifen das monströs-kalte und unheilbringende Tötungs-Gerät zu einem Zeitpunkt als Motiv auf, an dem die moralische Frage der Todesstrafe intensiv diskutiert wird. Kontrovers bleibt hier, ob Warhol ausschließlich das populäre Motiv interessant fand oder auch eine Stellungnahme zur politischen Situation darin enthalten sein könnte. Walter de Maria bringt in *Pyramid Chair* von 1966 seine Idee vom Erhabenen in der Kunst zum Ausdruck, die jedoch im Angesicht des

Alltäglichen der Lebenswirklichkeit verpflichtet bleibt. Joseph Kosuth nimmt in *One and Three Chairs* von 1965 eine konzeptuelle Befragung des Verhältnisses von Begriff und Wirklichkeit am Gegenstand Stuhl vor, den er in seinen verschiedenen Erscheinungsformen untersucht: als reales Sitzmöbel, als Foto desselben und versprachlicht als lexikalischer Eintrag.<sup>16</sup>

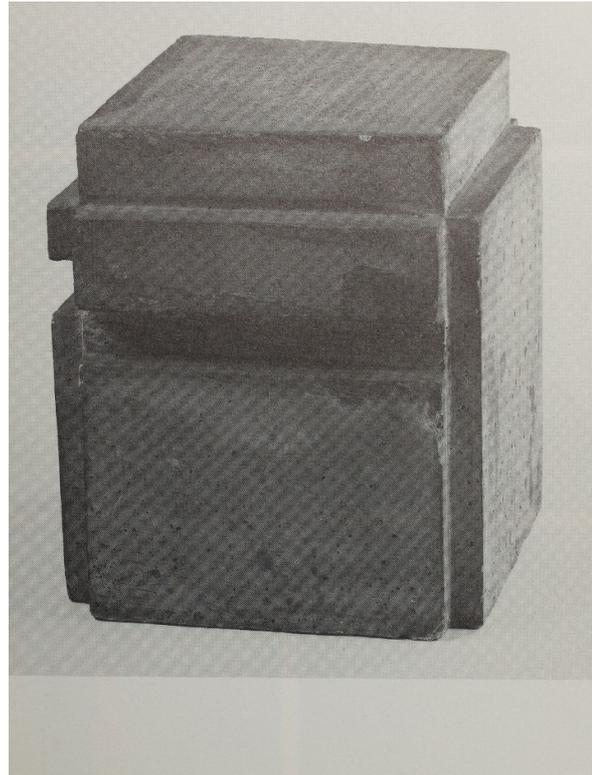


Abb. 1: Bruce Nauman: A Cast of space under My Chair, 1965-68, Beton, 44,5 x 39,1 x 37,1 cm, Otterlo: Kröller-Müller-Museum

Ein amerikanischer Künstler, der gleich mehrere Aspekte einbezieht, zunächst aber damit begann, den Gegenstand Stuhl auf seine skulpturalen Eigenschaften hin zu prüfen, ist der 1941 geborene Bruce Nauman. In *A Cast of space under My Chair* von 1965-68 arbeitet Nauman zum ersten Mal mit einem Stuhl. Auf den ersten Blick stellt sich die Skulptur als ein minimalistisches Objekt dar. Doch beschreibt der Titel bereits hinreichend, was getan wurde und was zu sehen ist: Es wurde "ein Abguss des Raumes unter meinem Stuhl" gemacht. Es wird auf einmal etwas sichtbar, was sonst nicht zu sehen ist. Es ist der Rest von etwas, ein negativer Raum. Mit einem Mal ist etwas wesentlich, das vom Objekt (dem Stuhl) aus gedacht, nur umrandet oder umbaut wird. Negativer Raum bedeu-

tet für Nauman, über die Unterseite oder Rückseite von Dingen nachzudenken, jenseits ihrer Materialität. Umgekehrt geben die an den Abgüssen verbleibenden Nahtstellen und Trennlinien wiederum Aufschluss über Struktur und Konstruktion des nun nicht zu sehenden Objekts, machen die Form des Stuhls zumindest für Beine und Sitzfläche gedanklich rekonstruierbar.

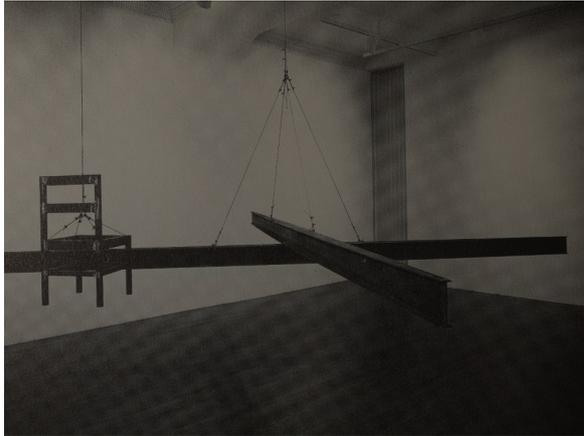


Abb. 2: Bruce Nauman: Musical chair, 1983, Stahl, 86,4 x 488 x 510 cm, Slg. Froehlich

Anfang der 1980er Jahre nimmt die Symbolkraft des Stuhles in Naumans Werken zu (z.B. in *Musical chair*, 1983 oder *America Triangle*, 1981) und erhält vielfältige politische Konnotationen: "...einen Stuhl foltern, ihn aufhängen, ihn festschnallen, in dieser Art", so beschreibt Nauman die Personifizierung des Gegenstandes. Der Stuhl wird eine Denk-Figur, ein Sinnbild für die fehlende materielle Präsenz des ihn benutzenden Menschen, die immer – bewusst oder unterbewusst – in eben diesem Kulturobjekt Stuhl mitgesehen wird. Ein von der Decke umgekehrt herabhängender Stuhl, ein festgebundener Stuhl, ein von schweren, spitzkantigen Stahlträgern barriereartig umgebener oder umschlossener Stuhl – sie alle verweigern sich dem Gebrauch, was zusätzlich noch durch die fehlende Sitzfläche angezeigt wird. Zudem kann durch ein Zusammenstoßen der in Augenhöhe platzierten Trägerteile mit dem Stuhl ein krachender Klang entstehen, der als Komponente im Titel *Musical chair* bereits enthalten ist.

Für die Wirkung einer aggressiven Gefährdung im Raum sorgen die Materialästhetik und die für ein Mobile eher untypische Schwere der Elemente. Alles

wirkt unmittelbar zusammen: die kalte Härte des Materials, die Schroffheit der Anlage, die Fremdheit und Unbenutzbarkeit eines eigentlich vertrauten Gegenstandes, der weithin hörbare und erschreckende Zusammenknall der Elemente sowie die in den Titeln enthaltenen, nicht selten politischen Anspielungen. Materialwirkung, Platzierung im Raum, Akustik und Sprache – all dies vermittelt eine physische Aggression, die zudem symbolisch funktioniert und auf die Psyche des Betrachters Einfluss nimmt. Die sich den Gegenständen und ihrer Erscheinungsweise vermittelnde physische Aggression macht Themen wie Gewalt, Unterdrückung, Folter und Tod gegenwärtig und übt aufgrund der bedrängenden physischen Präsenz nachhaltige Wirkung auf den Betrachter aus. Zur Symbolträchtigkeit des Alltagsgegenstandes äußert Nauman: "Der Stuhl wird zum Symbol für eine Figur – eine Art Ersatzfigur. Ein Stuhl ist ein Gebrauchsgegenstand, er ist funktional, er ist aber auch Symbol. Denken Sie nur an den elektrischen Stuhl oder den Stuhl, auf den die Polizei einen setzt, wenn man ins Verhör genommen wird. Es bleibt nun ganz der Vorstellungskraft überlassen, mit dieser Isolation umzugehen. So wird das Bild viel machtvoller, eindringlicher, wie ein Mord hinter der Bühne, der viel stärker wirken kann als ein Mord, der direkt vor einem passiert. Das Symbol ist viel mächtiger."<sup>17</sup> Bruce Nauman erprobt kritisch unterschiedliche Perspektiven und Haltungen zur Welt und spiegelt diesen Prozess in den Alltagsobjekten wider. Seine Werke sind Versuchsanordnungen für den eigenen Körper und die Psyche, und sie bieten vor allem für den Betrachter eine Möglichkeit der kritisch-reflektierenden Auseinandersetzung mit dem Alltäglichen.

Mit Blick auf einen anthropomorphen Ansatz führt Timm Ulrichs seine Überlegungen zum Stuhl noch weiter, wie dies das Beispiel *Zungenreden* von 1987 zeigt. In seinen Kunstmöbeln werden menschliche Eigenschaften auf die Gegenstände übertragen. Ulrichs untersucht die Beziehung von Mensch und Mobiliar und die mit den Gegenständen einhergehende Geordnetheit, mithin kulturelle Sozialisation des Menschen. Durch Verfremdung der Gegenstände baut er 'menschliche' Beziehungen zwischen ihnen auf. In Verbindung mit dem Titel *Zungenreden* versinnbildlicht Ulrichs ein Streitgespräch, in dem kein verbaler

Austausch stattfindet, sondern zwei 'unter Strom stehende' Stühle sich einander kampfeslustig gegenüberstehen. "Stühle haben", so Ulrichs, "mehr als die 'auf allen Vieren' stehenden Tische unlegbar anthropomorphe Struktur. Stühle sind immer auch latente Menschen-Bilder; die Tücke dieser Objekte spiegelt stets die Benutzer... Möbel können 'vermenschlichen', menschliche Züge verkörpern, und Menschen können Möbel-Eigenschaften annehmen, ja gleichsam 'vermöbeln'."<sup>18</sup> Letztlich bedeuten uns Titel und Ulrichs Sprachwitz aber immer auch eine humorvoll entlarvende Sicht auf die oft unhinterfragten Alltäglichkeiten.

### Funktional-ästhetische Variationen des Stuhls

Kommen wir von den künstlerisch-ästhetischen Stuhl-Reflexionen zu zwei unterschiedlichen Ansätzen funktional-ästhetischer Stuhl-Variationen. George Nelson hebt die Bedeutung des Möbels für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg hervor: "... der einstmals so bescheidene Stuhl hat sich – zumindest in unserer Zeit – zu einem durch und durch glanzvollen Gegenstand gemauert..."<sup>19</sup> Auch zuvor erfährt das Möbel im Design besondere Aufmerksamkeit, die einerseits in seiner kulturhistorischen Bedeutung und andererseits in seiner gestalterischen Herausforderung gründet. Für den Designer ist der Stuhl eine der Fingerübungen des Entwerfens, die ein umfassendes Basiswissen erfordert und vielfältige technische Fertigkeiten abverlangt. Dies ist möglicherweise vergleichbar mit dem Rock im Modedesign, dem Plakat oder Logo im Grafikdesign, der Reportage oder dem Portrait in der Fotografie oder gar der Etüde in der Musik. Als gutes Lernobjekt einerseits dient der Stuhl dazu, Eigenschaften am Objekt zu studieren (Bequemlichkeit, Aussehen, Kontext, Repräsentationszweck u.v.m.) und Grundprinzipien des Entwerfens zu erlernen. Als besondere gestalterische Herausforderung andererseits stellt er spezifische Anforderungen, gerade deswegen, weil er zunächst als eine überschaubare Aufgabe auftritt, dann aber doch sehr komplex im Kontext seiner vielfältigen Beziehungsgeflechte sein kann. Er lässt sich mit einfachen Mitteln und ebenso mit großem Aufwand herstellen, vor allem im Vergleich zu anderen Gegenständen, die per se mehr Konstruktion

und Technik in Anspruch nehmen. Er ermöglicht eine variable Ausarbeitung, dabei können viele Ansätze zu einem guten Ergebnis führen.

Der Stuhl ist als weit verbreiteter Gegenstand nahezu überall auf der Welt, im Speziellen in unseren Kulturkreisen sowohl im privaten und als auch im öffentlichen Raum anzutreffen. In allen Lebenssituationen tritt er in Erscheinung und sorgt damit auch für höhere Präsenz als z.B. der Tisch, denn meistens kommen pro Kopf quantitativ mehr Stühle als Tische in Privathaushalten und öffentlichen Einrichtungen vor. Zudem ist er historisch über Jahrtausende bildlich gut dokumentiert, seine Bedeutung und der Wandel im Nutzungszusammenhang sind nachvollziehbar.

Sicherlich reizvoll bleibt daher für den Designer die Herausforderung, einen Entwurf zu realisieren, der in diese mehrtausendjährige Geschichte einzugehen vermag.

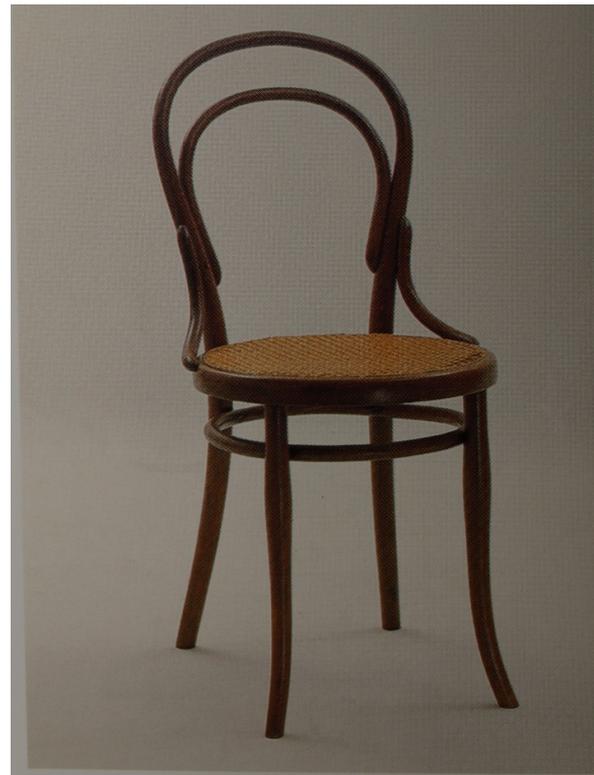


Abb. 3: Michael Thonet: Modell Nr. 14, 1859, Rahmen aus gebogener, laminiertes und massiver Buche, Sitzfläche aus Rohrgeflecht

Unweigerlich denkt man an die Erfolgsgeschichte des Bugholzstuhl *Modell Nr. 14* von 1859 aus der Thonet-Werkstatt, der bis heute an Popularität nicht verloren hat. Er ist das Ergebnis langjähriger Experimente mit

dem Bugholzverfahren in einer bewusst reduzierten Form, um damit dem in seiner Entstehungszeit erklärten Ziel der Massenproduktion näherzukommen.

Vielleicht ist es das, was Charles Eames mit seiner Äußerung beschreibt: "Das Design ist Ausdruck einer Absicht. Es kann (wenn es denn gut genug ist) später als Kunst bezeichnet werden."<sup>20</sup> Dass ein Design-Objekt (meistens postum) auch als künstlerisches Objekt gesehen wird, kann an seiner über die reine Funktion hinausgehenden Bedeutung gemessen werden. Als Spiegel einer Zeit reflektiert es auch gesellschaftliche Verhältnisse, denen im Zusammenklang von Form, Material und funktional-ästhetischer Vollkommenheit nachhaltig Ausdruck verliehen wird.

Aber noch ein Gedanke schwingt in dieser Äußerung mit: der Aspekt der Nachhaltigkeit, der durchaus als ein das Design und die Kunst betreffender Aspekt anzusehen ist. Es gilt für bedeutsame Kunstwerke, dass sie, wenngleich sie aus ihrem jeweilig aktuellen Zeitkontext heraus argumentieren, immer auch überzeitliche Gültigkeit besitzen. Es gilt für ein zeitlos gültiges und immer anwendbares Designobjekt, dass es sich trotz stets wandelnder Lebensbedingungen, Lebensstile und ständig neuer Modeerscheinungen zu behaupten weiß.

Im Design markieren bestimmte Persönlichkeiten und/oder einzelne Werke (die dann zu sogenannten Klassikern avancieren) jeweils eine Zeitphase, in der ihr Konzept als bahnbrechend angesehen wird. Sie leisten Pionierarbeit, z.B. in Bezug auf den Umgang mit neuen Materialien, die für den Alltag als Werkstoff zur Verfügung stehen. Mindestens zwei unterschiedliche gestalterische Ansätze lassen sich dabei aufzeigen. Der eine Ansatz ist an Funktionalität und vollendeter Formgebung interessiert und orientiert sich an Bürdeks eingangs skizzierten "Aufgabenstellungen", die das Design zu erfüllen habe. Der andere Ansatz 'sitzt zwischen den Stühlen' und ist durch einen eher freien Entwurf gekennzeichnet. Dieser setzt das Funktionale bisweilen außer Kraft. Hierbei kann die Disfunktionalität zum Konzept werden, und der Weg führt vom Sitz-Möbel zur Sitz-Skulptur.

Als Beispiel für vollendete Formfindung stehen Marcel Breuers Freischwinger-Modelle Nr. B 32, B 33 und B 64, die er zwischen 1926 und 1928 entwickelt. Schon zu Studienzeiten befasst sich Breuer am Bau-

haus mit den Spezifika der Sitzmöbelkonstruktion. Ab 1925 leitet er die Möbelwerkstatt am Bauhaus und bringt seine Stahlstühle und -sessel, die sogenannten *Breuer-Metallmöbel*, zu technischer und ästhetischer Perfektion.



Abb. 4: Marcel Breuer: Freischwinger-Modelle Nr. B 33 und B 64, 1926-28

Die Verwendung von Stahlrohr und das Herstellungsverfahren stellen eine völlige Erneuerung des traditionellen Sitzmöbels dar. Für B 33 und den etwas später entwickelten B 64 nutzt Breuer Stahlrohr, damit der Stuhl eine größere Elastizität erhält, dadurch im Sitzen ein Schwingen möglich macht und den Sitzkomfort erhöht. Weitere Überlegungen Breuers, die sich vor allem auch auf das Ästhetische seines Entwurfs beziehen, streben eine Reduktion des Möbelvolumens an, eine Form der Entmaterialisierung.

Dies dokumentiert Breuer in einer Fotomontage über eine fünfjährige Entwurfsphase von Stühlen, worin das letzte Bild ein Sitzen auf einer "elastischen Luftsäule" (Breuer) zeigt. Seine Überlegungen lassen ihn letztlich wie Bruce Nauman auch über den „Raum unter dem Stuhl“ nachdenken. Im Unterschied zu Nauman dient dies aber dazu, unter funktional-ästhetischen Gesichtspunkten das Gewicht des Möbels zu verringern, die Beweglichkeit des Stuhls zu erhöhen und ihn polyfunktional nutzbar zu machen.

Als ein besonderes ästhetisches Merkmal zeigt sich in den Freischwinger-Entwürfen die Aufhebung der optischen Trennung zwischen Unterbau und Sitzfläche durch die Verwendung eines durchgängig tragenden Rahmens: Das klassische Prinzip von Tragen und

Lasten wird ästhetisch demontiert und in eine fließende Linienform überführt.

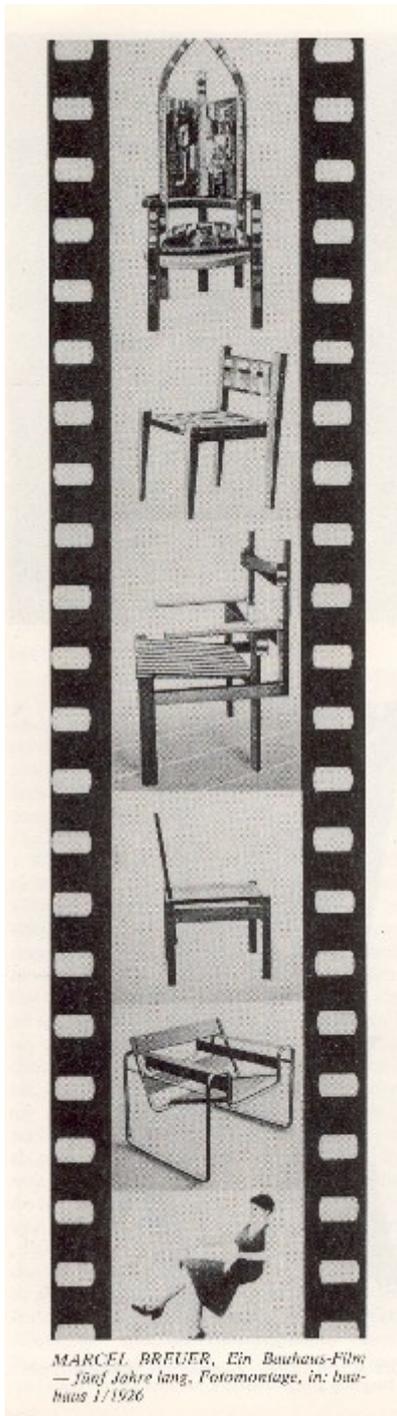


Abb. 5: Marcel Breuer: Ein Bauhaus-Film – fünf Jahre lang, Fotomontage

Gert Selle bezeichnet dieses Produkt unzweifelhaft als "eine symbolische Form der zweiten industriellen Revolution", worin "Vorformen dieser neuen Rationalität

des Produzierens und Gestaltens" aufscheinen.<sup>21</sup> Breuers Stahlrohrmöbel markieren bereits den Reifezustand des Ausdrucks industrieller Sachlichkeit und die fortschreitende Entwicklung funktionaler Prototypen für die industrielle Fertigung.

Es ließen sich zahlreiche weitere Meilensteine im Design anführen, z.B. für die 1950er Jahre mit Arne Jacobsen sowie mit Charles & Ray Eames.



Abb. 6: Arne Jacobsen: Modell Nr. 3107 (aus der Serie 7), 1955

Jacobsens *Serie 7* zählt zu den erfolgreichsten Stuhlprogrammen, die in Massenproduktion hergestellt werden. Für viele öffentliche Einrichtungen (z.B. für Hochschulen) gehört eine Jacobsen-Bestuhlung beinahe zum guten Ruf. Die Kombination von Stahlrohrgestell mit geformtem Schichtholz für die Sitzschale lassen einen leichten und (insbesondere in Hinter- und Aneinanderreihung) optisch sehr geordneten Eindruck entstehen.



Abb. 7: Charles & Ray Eames: Aluminium-Group, 1958

Der Einsatz neuer und geschickt kombinierter Materialien sei als eine Besonderheit in den Eames'schen-

Entwürfen benannt. In statisch optimierten Aluminiumprofilen ist der Bezug befestigt und frei verspannt als tragendes Element der Konstruktion mit einer gewissen flexiblen Körperanpassung. Dieser in seiner formalen Klarheit und Funktionalität auffallende Stuhl kommt auch heute noch besonders häufig in Büro- oder Tagungsräumen (z.B. im Bundestag) zum Einsatz. Funktionalität und vollendete Formgebung stehen hier neben moderner Materialverwendung als wesentliche Kennzeichen für den Gestaltungsansatz.

### 'Zwischen den Stühlen'

Der andere Ansatz ist durch einen eher freien Entwurf gekennzeichnet, der das Funktionale bisweilen außer Kraft setzt. Hierbei wird die Disfunktionalität also zum Konzept – der Weg führt vom Sitz-Möbel zur Sitz-Skulptur.<sup>22</sup>

Der Gedanke, dass ein Möbel zur Skulptur wird, wurde in der Ausstellung „Interieur Exterieur. Wohnen in der Kunst“ (2008/09 Kunstmuseum Wolfsburg) auch in Verbindung gebracht mit der Erfindung des Loft-Livings als neuer Lebensstil in den 1970er Jahren. In diesem Kontext kann einerseits der bereits anerkannte "Design-Klassiker" zum Kultobjekt und zugleich Ausstellungsstück werden, andererseits bietet die Weite eines solchen Raumes auch neuen konzeptionellen Möbel-Experimenten, die meistens nicht für eine serielle Fertigung vorgesehen sind, die Möglichkeit eines Existierens im Alltag.<sup>23</sup> Diese Kontexterweiterung lässt Designer mit Hilfe künstlerischer Strategien Stuhl-Objekte für die nicht-serielle Produktion entwerfen. Es sind Positionen, die 'zwischen den Stühlen sitzen', und mit ihren Sitz-Skulpturen den Diskurs zwischen Design und Kunst, zwischen Funktionalität und Disfunktionalität einmal mehr befördern.

Im Sinne des Duchamp'schen *Readymade* und mit Hilfe der Inspirationsquelle 'Großstadt/Alltag' wie in der Pop Art erschaffen beispielsweise die Campana-Brüder Sitz-Objekte, worin die Grenzen zwischen Design und Kunst aufgegeben werden. Sie lassen sich dabei vom turbulenten Leben auf den Straßen von São Paulo inspirieren. Ihre Stuhl-Objekte bestehen aus einer Kombination von gefundenen Dingen und Alltagsgegenständen, zugleich folgen sie in der Fertigung der handwerklichen Tradition ihres Heimatlandes Brasilien.

Letztlich wird eine Reflexion über das Design ange-regt, über die vielfältigen Aufgaben und Beziehungs-geflechte, die Leben und Alltag für das Design berei-ten und die gleichermaßen inspirierend und reflek-tierenden in den Gestaltungsprozess einfließen.



Abb. 8: Fernando und Humberto Campana: Cartoon Chair: Mickey, Minnie, Pluto, 2007, Edelstahlfüße u. verschiedene Materialien

Umgekehrt gibt es Positionen wie der schon erwähnte österreichische Künstler Franz West, der, ausgehend von künstlerischen Fragestellungen zu Körper und skulpturalen Transformationsprozessen, Sitz-Skulpturen schafft.



Abb. 9: Franz West: Kodustuhl, 1999, Eisen, Holz, Schaumstoff, Leinen, Baumwolle

Er nimmt für seine Werke aber auch das Funktionale in Anspruch und stellt letztlich damit die 'Aura' des Kunstwerks durch die Möglichkeit einer Benutzung desselben in Frage. Seine Stühle, Sofas oder Liegen sollen als auf den menschlichen Körper bezogene

Passtücke immer auch benutzt werden. Schon früh stellt er damit die Grenzen zwischen freier und angewandter Kunst in Frage oder hebt sie letztlich mit 'künstlerischer Freiheit' auf, wenn man seiner Äußerung dazu folgt: "Don Judd hat gesagt, ein Stuhl und ein Kunstwerk seien völlig verschiedene Dinge. In meinen Augen gibt es überhaupt keinen Unterschied. Wenn ich einen Stuhl mache, erkläre ich ihn zum Kunstwerk."<sup>24</sup>

Am Ende geht es bei einem Gegenstand wie dem Stuhl, der eine per se kulturell-interdisziplinäre Verankerung besitzt, sowohl im Design-Entwurf als auch im Einsatz als künstlerisches Mittel immer darum, Verknüpfungen herzustellen. Form, Funktion und Umgebung spielen für seine Entstehungs- und Einsatzmöglichkeiten eine wesentliche Rolle. Ebenso macht das Relationsdreieck aus Werk, Kontext und Rezeption den Stuhl zum Gegenstand einer Auseinandersetzung über kulturelle Lebensformen, Gewohnheiten und Verhaltensweisen. Als eine besondere Form der Kommunikation werden dadurch die Grenzgänge von künstlerischer und gestalterischer Tätigkeit befördert.

## Endnoten

- Hierfür allein bedürfte es einer umfangreichen kunst- und kulturgeschichtlichen Darstellung, die hier nur skizzenhaft erfolgt, die aber ein hochinteressantes Untersuchungsfeld für ein zukünftiges Forschungsvorhaben in sich birgt. Auch in der Benennung von Artefakten wird nur eine kleine exemplarische Auswahl erfolgen. Eine ausführliche Publikation mit dem Arbeitstitel "Der Stuhl als Motiv und Gestaltungsaufgabe in Kunst und Design" ist in Vorbereitung.
- Z.B. Kunststoff, der das Schichtholz als bevorzugtes Material ablöste und nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem beliebten Material wurde. Der patentrechtliche Schutz für Polyethylen erlosch Mitte der 1960er Jahre, dadurch sanken die Kosten für dieses Material. Die Entwicklung umschmelzbarer Thermoplaste, leicht zu verarbeitende Polyester sowie die spezifischen Eigenschaften von Kunststoffen (u.a. formbar zu sein und dem Verwendungszweck zu gehorchen) machten das Material auch als künstlerischen Werkstoff populär. Vgl. hierzu in: Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, M. Wagner u.a. (Hgg.), München 2002, S. 161 ff.
- Diese Entwicklung wird aber auch sehr von kommerziellen Interessen, Werbestrategien und Marketing-Konzepten geleitet, wie dies u.a. die Ausstellung „PopLife“ in der Hamburger Kunsthalle 2010 aufzuzeigen versuchte. Hierbei galt Andy Warhols Credo "Gute Geschäfte sind die beste Kunst" als Ausgangspunkt für eine Auseinandersetzung zwischen Kunst und Kommerz. Eine Vielzahl neuer (Werbe)Strategien wurden und werden bis heute von KünstlerInnen eingesetzt, um sich selbst und ihre Kunst vor allem auch mit Hilfe der Massenmedien für ein breites Publikum zu inszenieren. Umgekehrt wird den kommerziell orientierten Designern und Modelfotografen durch große Ausstellungen und Präsentationen in renommierten Kunstinstitutionen zu nicht selten überzogener künstlerischer Bedeutung verholfen.
- Schneckenburger, Manfred: documenta und Diskurs; in: Katalog der documenta 8 (Bd. 1/Aufsätze), Kassel 1987, S. 17-18.
- Siehe u.a. Stefan Römer: "Appropriation Art" und Christian Kravagna: "Ambient Art"; beide in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, H. Butin (Hg.), Köln 2002, S. 15 ff. und S. 8 ff.
- Erlhoff, Michael: kopfüber, zu Füßen. Prolog für Animateure; in: Katalog documenta 8 (Bd. 1/Aufsätze), Kassel 1987, S. 110.
- Bürdek, Bernhard E.: Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung, Basel <sup>3</sup>2005, S. 16. Für den letzten Teil von Bürdeks Aussage wäre es interessant zu wissen, welche Kategorien als "unsinnig" gelten, wobei sicherlich der Aspekt der 'Disfunktionalität', wie nachfolgend noch besprochen wird, eine Rolle spielt.
- Die häufig aus dem Zusammenhang entnommene Formulierung "form follows function" wird in der Rezeption auf den seit 1876 vor allem in Chicago als Architekt und Architekturschriftsteller tätigen Louis Henri Sullivan (1856-1924) zurückgeführt. Sein Guaranty-Hochhaus (Buffalo, 1895) zeigt, dass er den Satz "form follows function" verstanden habe wollte als eine Art künstlerisch gedachte Konzeption, die sich weder der Funktion noch der Konstruktion bedingungslos unterordnet. Dass es ihm also nicht nur um die praktische Funktion von Bauwerken ging, wird deutlich in seiner Charakterisierung seines Hochhausbaus: "Es muß die Kraft und die Macht der Höhe, die stolze Herrlichkeit des Übersichhinauswachsenden besitzen." Siehe hierzu im Lexikon der Kunst (Bd. VII), Leipzig 1994, S. 136.
- Siehe *Tutanchamun und seine Gemahlin*, um 1330 v.Chr., Detail einer vergoldeten Holzarbeit von dem in seinem Grab gefundenen Thron, Kairo: Ägyptisches Museum; auch in: Ernst Gombrich: Die Geschichte der Kunst, Berlin <sup>6</sup>2006, S. 68 f.
- Vgl. hierzu Wolfram Martini: Die archaische Plastik der Griechen, Darmstadt 1990, S. 190 ff.
- Vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, E. Kirschbaum (Hg.), Freiburg i.B. 1972/1994, S. 304 ff.
- Carl Justi: Diego Velazquez und sein Jahrhundert, München o.J. (nach der 2. Aufl. von 1903), S. 471. Siehe Diego Velázquez: *Papst Innozenz X.*, 1649-50, Öl/Lw., 140 x 120 cm, Rom: Galleria Doria Pamphili.
- Dieser Vorgang steht sicherlich auch in einem Begründungszusammenhang mit der Entwicklung des Designs. Heinz Hirdina skizziert diesen Zusammenhang aus Sicht der Designgeschichte wie folgt: "Während der 20er Jahre vollzieht sich ein Paradigmenwechsel von Kunst zu Gestaltung im Entwerfen, von Ausdruck zu praktischer Funktion in den Entwurfszielen, von Intuition zu wissenschaftlicher Analyse in den Entwurfsgrundlagen". Heinz Hirdina: Design; in: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 2, K. Barck u.a. (Hgg.), Stuttgart 2001, S. 44.
- Siehe Pablo Picasso: *Stillleben mit Rohrstuhlgeflecht*, 1912, Öl/Lw. mit Collageelementen (Wachstuch, Seil), 27 x 35 cm, Paris: Musée Picasso. Der Thonet-Stuhl gilt als eines der ersten und erfolgreichsten Industriemöbel sowie als Archetyp des modernen Möbeldesigns. Der schlichte Stuhl wurde ab 1859 und bis heute mit Stückzahl in Millionenhöhe hergestellt.
- Siehe Marcel Duchamp: *Fahrrad-Rad (Readymade)*, 1913 bzw. 1951 als dritte Replik nach dem 1913 verlorenen Original, verschiedene Materialien, H. 128,3 cm, New York: Museum of Modern Art.
- Diese Aufzählung ließe sich unendlich weiterführen, z.B. mit George Segal, Edward Kienholz und bis in die jüngere Zeit hinein mit "1001 Stühle" von Ai Weiwei auf der *documenta 12*, 2007. Dies wird an weiteren, ausführlich dargestellten Beispielen in der eingangs bereits erwähnten Publikation erfolgen, siehe Anm. 1.
- Bruce Nauman: Interviews 1967-1988, Ch. Hoffmann (Hg.), Amsterdam 1996, S. 166.
- Timm Ulrichs: Kunst-Möbel, zit. in: Timm Ulrichs macht mobil. Möbel-Skulpturen und -Installationen, Freiburg im Breisgau 1999, S. 35. Siehe Timm Ulrichs: *Zungenreden*, 1987, Stuhl-Paar aus dunkelgrau lackiertem Holz mit je vier Flackerlampen, Städtische Galerie Lüdenscheid.
- George Nelson; zit. in: 1001 chairs, C. u. P. Fiell (Hgg.), Köln 1997, S. 18. Schon Mitte der 1950er ließ sich der amerikanische Designer, Architekt und Designtheoretiker George Nelson von Formen des Alltags inspirieren, wie seine legendären Sitzmöbel *Coconut Chair* (1955), *Kangaroo* (1956) oder das *Marshmellow Sofa* (1956) zeigen. Letzteres nimmt in Farb- und Formensprache bereits spätere Ideen des Pop-Designs vorweg.
- Charles Eames (What is design, 1972), zit. in: Ausst.-Kat. UFO. Grenzgänge Kunst und Design, NRW-Forum und Wirtschaft Düsseldorf, 2009, S. 4/5.
- Gert Selle: Design – Geschichte in Deutschland. Produktkultur als Entwurf und Erfahrung, Köln 1987, S. 157. Siehe auch S. 177 ff. sowie S. 268 ff. zur Weiterführung des Stahlrohrsessel-Konzepts an der HfG Ulm (1953-68), die ihre Produktreihen und Systeme in noch verschärfter Weise dem fort-

- schreitenden Anspruch der Rationalisierungsbestrebungen in den 1950/60er Jahren anpasst.
22. Diese 'Freiheit des Entwurfs' kann aber auch als Gegenbewegung zu aktuell bestehenden Tendenzen auftreten, wie dies z.B. das *Anti- oder Radical Design* Ende der 1960er aus Italien kommend gegen die sogenannte Gute Form oder die Gruppe *Memphis* gegen die Weisung "form follows function" anstrebten. Mitglieder des *Radical Design* waren u.a. Ettore Sottsass, Alessandro Mendini, Andrea Branzi. Der Mailänder Gruppe *Memphis*, die sich Anfang der 1980er Jahre formierte, gehörten u.a. der sich nun gegen das *Radical Design* wendende bzw. sich darin als gescheitert erklärende Ettore Sottsass zusammen mit Barbara Radicce, Michele de Lucchi, Matteo Thun an. Siehe hierzu u.a. Bürdek (2005), S. 109 f. und 137 f. und Rainer Wick: Das Ende des Funktionalismus: am Beispiel des Möbeldesign; in: Kunstforum international: Zwischen Kunst und Design, Bd. 66, Oktober 1983, S. 26 ff.
  23. Vgl. Markus Brüderlin: Möbel will Skulptur werden. Loft-Living und Minimal Art. Die 1970er und 1980er Jahre; in: Ausst.-Kat. Interieur Exterieur. Wohnen in der Kunst, Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern 2008, S. 139. Brüderlin geht davon aus, dass sich in den 1970er Jahren die Beziehung zwischen Kunst und Wohnen durch die Erfindung des Loft-Livings als Lebensstil verstärkt. Das Bewohnen von großen Gewerbe- und Industrieflächen als Loft bietet für das Design das, was der White Cube für die Kunst bedeutete. Im mit Designermöbeln ausgestatteten Loft wird ein Wohnen in und mit der Kunst möglich.
  24. Franz West; zit. in: Kat. UFO. Grenzgänge Kunst und Design, NRW-Forum und Wirtschaft Düsseldorf, 2009, S. 28.

## Bibliographie (Auswahl)

- Ästhetische Grundbegriffe (7 Bde.), K. Barck u.a. (Hgg.), Stuttgart/Weimar 2001
- Brüderlein, Markus/Lütgens, Annelie (Hgg.): Interieur Exterieur. Wohnen in der Kunst. Von der Interieurmalerie der Romantik zum Wohn-design der Zukunft, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern 2008
- Bürdek, Bernhard E.: Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung, Basel 2005
- Butin, Hubertus (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002
- O'Doherty, Brian: In der weißen Zelle/Inside the White Cube, Berlin 1996
- Droste, Magdalena: bauhaus 1919-1933, Köln 2006
- Erlhoff, Michael: kopfüber, zu Füßen. Prolog für Animatere; in: Katalog documenta 8 (Bd. 1/Aufsätze), Kassel 1987, S. 107-114
- Fiell, Charlotte u. Peter (Hgg.): 1001 chairs, Köln 1997
- Gombrich, Ernst: Die Geschichte der Kunst, Berlin 2006
- Hirdina, Heinz: Design; in: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 2, K. Barck u.a. (Hgg.), Stuttgart/Weimar 2001, S. 41-63
- Justi, Carl: Diego Velazquez und sein Jahrhundert, München o.J. (nach der 2. Aufl. von 1903)
- Katalog: Timm Ulrichs macht mobil. Möbel-Skulpturen und -Installationen, Freiburg/i.Br. 1999
- Katalog: UFO. Grenzgänge Kunst und Design, NRW-Forum und Wirtschaft Düsseldorf, 2009
- Kraus, Karola (Hg.): Entre deux Actes, Ausst.-Kat. Baden-Baden, 2009
- Lexikon der christlichen Ikonographie (8 Bde.), E. Kirschbaum (Hg.), Freiburg/i.Br. 1972/1994
- Lexikon der Kunst (7 Bde.), H. Olbrich (Hg.), Leipzig 1994
- Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, M. Wagner u.a. (Hgg.), München 2002
- Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1995
- Martini, Wolfram: Die archaische Plastik der Griechen, Darmstadt 1990
- Nauman, Bruce: Interviews 1967-1988, Ch. Hoffmann (Hg.), Amsterdam 1996
- Polster, Bernd/Meyer, Olaf (Red.): Möbeldesign Deutschland: Die Klassiker, Köln 2005
- Schneckenburger, Manfred (Hg.): Katalog documenta 8 (Bd. 1/Aufsätze), Kassel 1987
- Schneider, Beat: Design – Eine Einführung. Entwurf im sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Kontext, Basel/Boston/Berlin 2009
- Selle, Gert: Design – Geschichte in Deutschland. Produktkultur als Entwurf und Erfahrung, Köln 1987
- Walker, John A.: Designgeschichte. Perspektiven einer wissenschaftlichen Disziplin, München 1992

Wick, Rainer: Das Ende des Funktionalismus: am Beispiel des Möbeldesign; in: Kunstforum international: Zwischen Kunst und Design, Bd. 66, Oktober 1983, S. 26-50

## Abbildungen

- Abb. 1: Bruce Nauman: A Cast of the Space under My Chair, 1965-68, Beton, 44,5 x 39,1 x 37,1 cm, Otterlo: Kröller-Müller-Museum
- Abb. 2: Bruce Nauman: Musical chair, 1983, Stahl, 86,4 x 488 x 510 cm, Slg. Froehlich
- Abb. 3: Michael Thonet: Bugholzstuhl Modell Nr. 14, 1859, Rahmen aus gebogener, laminiertes und massiver Buche, Sitzfläche aus Rohrgeflecht; in: Fiell, Charlotte u. Peter (Hgg.): 1001 chairs, Köln 1997, S. 46
- Abb. 4: Marcel Breuer: Freischwinger-Modelle Nr. B 32 und B 64, 1928, Rahmen aus gebogenem Stahlrohr, verchromt, Sitzfläche und Rückenlehne aus Rohrgeflecht in geformtem Holzrahmen, gebeizt; in: Fiell, Charlotte u. Peter (Hgg.): 1001 chairs, Köln 1997, S. 167
- Abb. 5: Marcel Breuer: Ein Bauhaus-Film – fünf Jahre lang, Fotomontage; in: bauhaus 1/1926, o.S.; in: Kunstforum international: Zwischen Kunst und Design, Bd. 66, Oktober 1983, S. 30
- Abb. 6: Arne Jacobsen: Modell Nr. 3107 (aus der Serie 7), 1955, Sitzschale aus geformtem Schichtholz mit Teakfurnier, Stuhlbeine aus Stahlrohr mit Gummikappen
- Abb. 7: Charles & Ray Eames: Aluminium-Group Modell Nr. EA 117 (?), 1958, Untergestell aus Aluminium, Sitzbespannung aus Leder oder Vinyl
- Abb. 8: Fernando und Humberto Campana: Cartoon Chair: Mickey, Minnie, Pluto, 2007, Edelstahlfüße, verschiedene Materialien, z.B. Stofftiere, Puppen, Filz-Teppich-Gummi, Acrylseil, London: Albion Gallery; in: Katalog: UFO. Grenzgänge Kunst und Design, NRW-Forum und Wirtschaft Düsseldorf, 2009, S. 60-61
- Abb. 9: Franz West: Kodustuhl, 1999, Eisen, Holz, Schaumstoff, Leinen, Baumwolle; in: Katalog: UFO. Grenzgänge Kunst und Design, NRW-Forum und Wirtschaft Düsseldorf, 2009, S. 120

## Zusammenfassung

Möbel und Mode sind Gestaltungsaufgaben im Design, an denen sich Kulturgeschichte par excellence betreiben lässt. Ebenso sind für bestimmte Alltagsgegenstände unter motivgeschichtlichem Blickwinkel erweiterte Bedeutungs- und Reflexionsebenen in künstlerisch-bildnerischen Auseinandersetzungen zu erkennen. Nachfolgend entsteht am Beispiel des *Stuhls* eine Art Kunst- und Designbetrachtung als Objektgeschichte im Kleinen, die als eine erste Gedankenskizze ein äußerst komplexes Themenfeld umreißt, worin sich immer auch das spezifische Verhältnis von Kunst und Design abzeichnet. Der Wandel von Bedeutung und Funktion des Möbels sowie das Verhältnis von Betrachter respektive Benutzer zum Objekt bilden zentrale Aspekte der Überlegungen.

## Autorin

Kunstwissenschaftlerin; tätig als Kuratorin, Autorin und Hochschullehrbeauftragte in Hamburg und Kiel; freie Mitarbeit an der Hamburger Kunsthalle sowie Vorstandsvorsitzende im "Forum für Nachlässe von Künstlerinnen und Künstlern".

Zahlreiche künstlerisch-wissenschaftliche Forschungsprojekte sowie Veröffentlichungen zur Kunst des 20./21. Jahrhunderts.

**Titel**

Gora Jain: Grenzgänge von Kunst und Design.

Variationen und Reflexionen zum *Stuhl* als Motiv und Gestaltungsaufgabe; in: kunsttexte.de,

Themenheft 1: Kunst und Design, Dies. (Hg.), 2010 (13 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de)