

pluralen Kunstbezüge und -aspekte und lockert die Sperrn eingefahrener Kunstauffassungen. Dieser Orientierungsrahmen macht das Werkstatt-Modell nicht nur ideenflüssiger und damit produktiv veränderbar, sondern wird auch eher der Mehrdimensionalität, Vieldeutigkeit und Komplexität eines weiten Gegenstandsverständnisses von Kunst und den selbstreflexiven, engagierten und dann hoch bewerteten individuellen und sozialen Zugangsweisen gerecht. Diese müssen immer wieder in neuen Situationen gesucht, aufgenommen, intensiviert und erweitert werden können. Die authentische Erfahrung hat hier ihren Ort, ihre Zeit, ihr Subjekt: Zukunftswerkstatt.

Sie stößt ein Leben mit der Aisthesis und ein Denken in der Ais-

thesis an; sie legt eine im Alltag oft verschüttete Kompetenz im ästhetischen Handeln frei; sie genügt der Doppelstruktur von interessierter Kunstwahrnehmung und Selbstreflexion; sie dient damit der Aufklärung menschlicher Bewegungen durch ein waches Dabeisein und Darinsein: Neugierde bestimmt dann das Leben – eine Neugierde, die auch immer die Neugierde gegenüber den eigenen Antworten mit einschließt...

Nur in der Überwindung eines (ein)engen(den) Bezugs zur Kunst, in der explorativen, auf Probleme der eigenen Lebenswelt gerichteten aktiven Auseinandersetzung mit Kunst kann Werkstatt-Erfahrung Modellfunktion für ästhetisches Denken und Handeln übernehmen, besitzt dieses Denken und Probe-Handeln Relevanz für

individuelle Lebensformen und werden umgekehrt ästhetische Phänomene zu Modellen ästhetischer Werkstatt-Erfahrung.

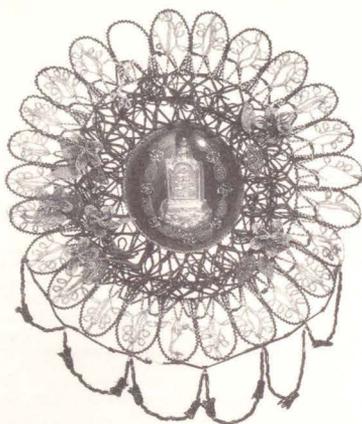
»Das ist kein Freibrief für Dilletanten«, schreibt W. Welsch in seinen »Perspektiven für das Design der Zukunft«, »sondern ein Aufruf zu professionellem Mut«. Und er zitiert Theodor W. Adorno: »Es komme darauf an, Dinge zu machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind.«

Rainer Goetz

3. Zukunft Werkstatt-Symposium des Deutschen Werkbundes in der Landesgewerbeanstalt (LGA), Gewerbemuseumsplatz 2, 8500 Nürnberg 10, Vortragssaal (Marmorsaal)
Samstag, 28.11.1992, 16.00 Uhr

Auch der Tod, die Sterberiten oder die Formen des Totengedenkens haben eine Geschichte. Während lange Zeithorizonte menschlichen Daseins hindurch die Vorstellungen über eine enge Wechselbeziehung zwischen den im Jenseits weilenden Abgeschiedenen und den Lebenden die Verbindung zu den Verstorbenen prägten, fand seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Fürsorge für den toten Verwandten, für die teure Freundin oder den dahingerafften Freund vor allem in der Ausgestaltung der Beisetzungsfeierlichkeiten und im Grabeskult ihren Ausdruck. Die Totenehrung, wie sie sich seit damals in ihren gegenständlichen Manifestationen bezeugt, dürfte in einem engen Wirkungszusammenhang mit anderen kulturellen Kennzeichen der Zeit, vor allem mit ihrem ausgesprochenen Repräsentationsbedürfnis wie mit ihrem immensen Hang zum Dekorativen, stehen. Dem aristokratischen oder großbürgerlichen Formenrepertoire der Wohnungen in der Epoche des künstlerischen Historismus entsprach der Aufwand an Dingen, in denen Wert und Würde des Verstorbenen anschaulich werden sollten, also an prunkvollen, mit ornamentierten Beschlägen verzierten Särgen, den mit vielfältigem Zierwerk versehenen Leichenwagen oder auch an der opulenten Ausstattung der Grabstelle. Nicht zuletzt aber erhielt der Blumenschmuck eine zunehmende Bedeutung. Man kann das an Bildquellen, etwa den Darstellungen mit den Aufbahrungen der bayerischen Monarchen, ablesen oder davon in schriftlichen Schilderungen erfahren. Gewiß

Ein Grabschmuck aus Draht und Glasperlen



Grabschmuck. Draht, Glasperlen
Windischbergdort, Lkr. Cham,
Oberpfalz, um 1910

hängt diese Vorliebe für die Blumen als Bilder des Wachstums und Vergehens irgendwie mit dem Naturkult des 19. Jahrhunderts zusammen, aber ebenso zeittypisch war es auch, daß künstliche Erzeugnisse das Natürliche imitierten oder ersetzten. Dafür bietet der in wesentlichen Teilen aus gebogenem Draht und Glasperlen gebildete Grabschmuck, der einst in Windischbergdort, Lkr. Cham in der Oberpfalz, verwendet wurde, ein Beispiel. Artefakte die-

ser Art, wie sie in Walldürn in Nordbaden, im benachbarten Hettlingen und in Příbram in Böhmen in großen Mengen hausindustriell entstanden, waren in den Jahrzehnten, in denen Importeure Stadt und Land noch nicht Tag um Tag, auch in den Spätherbst- und Wintermonaten, mit frischen Blumen versorgten, allein schon aufgrund ihrer Dauerhaftigkeit höchst nützlich, vor allem aber genügten sie den Tendenzen, die Toten mit aufwendigen Schaustücken zu ehren. Als das Drahtgebilde, wohl um 1910, zum ersten Male die Grabstätte schmückte, hatten sich indessen schon neue Anschauungen über die Ausstattung des Friedhofs entwickelt. In einer kleinen Studie über »Makartbouquet und Blumenstrauß« des Direktors der Hamburger Kunsthalle und in seiner Zeit höchst einflußreichen Kunsterziehers Alfred Lichtwark (1852–1914) war ganz allgemein in beredten Worten zugunsten der natürlichen, in der heimatischen Pflanzenwelt verwurzelten Blumen gesprochen worden und alsbald beschäftigten ähnliche Gedanken die Architekten, Landschaftsgärtner und Geistlichen, die sich den Reformen des Friedhofswesens widmeten. Wenn man angesichts der vielen Projekte zu einer an der »Heimatkunst« orientierten Ausgestaltung des Totenackers das Drahtgebilde betrachtet, wird allerdings einmal mehr deutlich, daß Auffassungen und Lehren der um eine ästhetische Erziehung bemühten Schriftsteller mit den Geschmacksvorstellungen breiterer Bevölkerungsschichten wenig konform gingen.

Bernward Deneke