Möbel mit Eigenschaften

Anmerkungen zu ausgewählten Designausstellungen

Klaus Spechtenhauser

Anhand des tschechischen Kubismus ist im Rahmen der ersten Phase des Forschungsprojekts Prototyp aufgezeigt worden, was für eigenwillige Möbelkreationen bei einer produktiven Interaktion zwischen den Bereichen Kunst, Architektur und Design entstehen können. Die wuchtigen Sitzmöbel, Schränke, Schreibtische, Vitrinen und Kommoden mit ihrer dramatischplastischen Gestalt bildeten eine programmatische Antithese zu den aufkommenden zweckrationalen Anforderungen an zeitgemässe Möbel. Trotzdem wurden sie in aufgeschlossenen Kreisen durchaus geschätzt. Gerade weil sie mehr sein wollten als blosse Sitzgelegenheiten oder Schränke – im Sinn von Gebrauchsgegenständen mit Warencharakter –, wurden sie von einem führenden Theoretiker der damaligen Zeit sogar als «theoretische Möbel» bezeichnet.

Zwar mochten die kubistischen Möbelstücke auch einzeln beeindrucken, die tatsächliche Bedeutung, die ihnen im Rahmen der umfassenden Gestaltungstheorien der Kubisten beigemessen wurde, scheint jedoch noch eindringlicher in Form einer Ausstellungsinstallation von mehreren Möbelobjekten, kubistischen Bildern und kubistischem Kunsthandwerk zum Ausdruck zu kommen. Solch eine Situation ergab sich an der Ausstellung des Deutschen Werkbunds in Köln 1914, an der den Prager Kunstwerkstätten innerhalb der österreichischen Sektion ein separater Raum zur Verfügung gestellt worden war.



Abb. 1, Kubisten in Köln, Von den Prager Kunstwerkstätten eingerichteter Raum im Österreichischen Pavillon, Werkbundausstellung, Köln, 1914.

In der Folge sollen einige Ausstellungsinstallationen aus historischen Avantgardekreisen sowie eine aktuelle Position, bei denen Möbel-Design-Stücke eine wesentliche Rolle spielen, genauer untersucht werden.

Le Corbusiers Pavillon de L'Esprit Nouveau

Le Corbusiers Aktivitäten als Möbeldesigner und Inneneinrichter werden gemeinhin über das Stahlrohrmobiliar, das Ende der 1920er Jahre in Zusammenarbeit mit Charlotte Perriand und Pierre Jeanneret entstand, wahrgenommen. Längst sind diese Stücke zu allgegenwärtigen Klassikern geworden, die als «Warenikonen» die «privaten Wohnwelten eines designorientierten Wirtschaftsbürgertums» vergolden, ebenso wie sie in Bankenlobbys, Theaterfoyers und Business-Lounges zum bevorzugten Einrichtungskanon gehören.¹ Die umfassende Tätigkeit Le Corbusiers als Möbeldesigner wird in naher Zukunft eine entsprechende Würdigung erfahren; was möglicherweise auch die erwähnten Klassiker in ein neues Licht rückt. Uns interessiert hier iener Fall, bei dem Le Corbusier Möbel-, Design- und andere Stücke als Ensemble zusammenführt und in Form von Ausstellungen der Öffentlichkeit präsentiert.² Besonders ergiebig scheint dabei die Ausstellungsinstallation im Pavillon de L'Esprit Nouveau an der Pariser Kunstgewerbeausstellung von 1925 zu sein. Mateo Kries hat gerade diese programmatische Ausstellungsinstallation Le Corbusiers vor dem Hintergrund heutiger Designausstellungen, die «auf Komplexität statt Reduktion, auf Kontextualisierung statt auf Isolierung» setzen, als wegweisend gewürdigt.³ In diesem Sinn hätte Le Corbusiers Pavillon de L'Esprit Nouveau «mehr mit der Bildhaftigkeit und Sinnlichkeit früher Wunderkammern» zu tun als

Tatsächlich ging es Le Corbusier um alles andere als eine Ausstellung im herkömmlichen Sinn. Allenfalls war es ein «musée de ce jour», eine Präsentation von Objekten der Gegenwart, die Le Corbusier gegenüber klassischen Ausstellungs- und Museumsmodellen propagierte.⁴ Bereits die Architektur des Pavillons stand – zusammen mit dem Sowjetischen Pavillon von Konstantin Mel'nikov – in programmatischer Distanz zur Art Déco-Oppulenz der übrigen Ausstellungsbauten und Interieurs. Es handelte sich um eine komplett eingerichtete Musterwohneinheit der 1921/22 entwickelten *Immeuble-Villas*, ergänzt durch einen Anbau, in dem Le Corbusiers neueste städtebauliche Vision, der *Plan Voisin* für Paris, ausgestellt war.

mit dem «reduktionistischen Ausstellungsideal der europäischen Avantgarde».



Abb. 3 Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Pavillon de L'Esprit Nouveau, Paris, 1925

Die Einrichtung der Wohneinheit war in erster Linie eine dreidimensionale Inszenierung jenes Programms einer allumfassenden Kulturreform, wie sie Le Corbusier und Amédée Ozenfant zuvor auf den Seiten der Zeitschrift L'Esprit Nouveau entwickelt hatten.⁵ Sie bezog ihren Nährboden in der Vorstellung eines neuen ästhetischen Einklangs von Industrie, Kunst und Alltag. Die im Pavillon gezeigten Möbelstücke - schon bald sollte bei Le Corbusier der Begriff «équipement» die Bezeichnung «mobilier» ersetzen – waren wesentlich von der Suche nach einem gültigen «Standard» bestimmt. Von Le Corbusier selbst entworfen waren einfache Tische mit Holzblatt und Metallgestell sowie die «casiers standard», kubische Kastenmöbel, die sich unterschiedlich kombinieren liessen und in den folgenden Jahren immer weiter verfeinert wurde. Als Sitzmöbel wählte Le Corbusier industriell gefertigte Serienprodukte, die «ihre formale Perfektion durch vielfache Neuschöpfung und ihre Legitimation durch den Gebrauch über lange Zeit erworben hatten.» Diese «objets-types» sind hier einfache Thonet-Sessel und Lederfauteuils, die in Paris in Anlehnung an entsprechende Vorbilder der englischen Firma Maple hergestellt wurden. Im gleichen Kontext sind die beiden «divans-lits» zu betrachten, die auf der Galerie standen und ebenfalls vom Hersteller der Maple-Fauteuils stammten. An Kunstwerken viel die Wahl auf puristische Ölbilder von Amédée Ozenfant, Fernand Léger und Le Corbusier selbst sowie eine Skulptur von Jacques Lipchitz, die auf der Brüstung der Galerie positioniert war. Zur weiteren Ausstattung zählten ein Flugzeugmodell, dass wie ein Bild an der Wand unter der Galerie befestigt war, ein Schmetterlingskasten und eine Weltkugel auf einem Stahlgestell. In den Casiers standard galt es zudem, verschiedene Glaswaren, Schamotte-Artikel und andere «objets trouvés»zu entdecken. Und auch Folklore-Objekte waren vertreten; vor allem in Form von Berber-Teppichen, in denen Le Corbusier die Verbindung von «echter» Folklore mit geometrischer Disziplin schätzte. Letztlich durfte in dieser spezifischen Möbel-, Bild- und Objektwelt auch nicht das bisherige Medium ihrer Verbreitung fehlen: Auf dem Tisch lagen adrett angeordnet Hefte der Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* – die adäquate Lektüre für den imaginären Bewohner dieser neuartigen Wohnwelt. Wie Mateo Kries zurecht betont hat, könnte es sich dabei um Le Corbusier selbst handeln. Und tatsächlich wohnte er Zeit seines Lebens in einer Art «musée imaginaire» – um den von André Malraux 1947 eingeführten Begriff zu verwenden – und umgab sich mit seiner «collection particulaire», einer ständig wachsenden Sammlung aus der ganzen Welt zusammengetragener Fundstücke und Folkloreobjekte.

Gerade die Inneneinrichtung des Pavillon de L'Esprit Nouveau hatte bei der damaligen Provokation des Publikums keinen geringen Anteil. Einerseits erteilte die Installation dem «klassischen» Kunstgewerbe, wie es die Ausstellungsräume der Pariser Schau von 1925 dominierte, eine klare Absage. Andererseits war sie die inszenierte Antithese zur «kompletten Einrichtung», wie sie damals von Warenhäusern und Einrichtern propagiert wurde. Im Pavillon de L'Esprit Nouveau ging es demgegenüber nicht um eine neue Möbelgruppe, eine fein konfektionierte Vorhangkollektion oder ein besonders geschmackvoll ausgeführtes Beistelltischchen. Vielmehr wurde hier ein völlig neuer Lebensentwurf präsentiert und mittels der ausgewählten Möbelstücke, Kunstwerke und Alltagsobjekte aus unterschiedlichen Kontexten und Herstellungsprozessen visualisiert. Gerade aus heutiger Perspektive wirkt die Ausstellungsinstallation im Pavillon de L'Esprit Nouveau so frisch und anregend, weil sie Möbelstücke nicht isoliert aufs Podests stellt, sondern sie im Kontext mit Kunstwerken und anderen Objekten zeigt.

Wohnausstellung im Parkhaus Zossen

Das Parkhaus Zossen an der Basler St. Alban-Anlage (Otto H. Senn mit Rudolf Mock, 1935–1938) zählt zu den herausragenden Wohnbauten der modernen Bewegung in der Schweiz. Es umfasst grosszügige Etagen- und Duplexwohnungen für gehobene Ansprüche.

Kurz nach Eröffnung der ersten Bauetappe wurden von Otto H. Senn und dem Architekten Peter His im September 1935 zwei Wohnungen eingerichtet und kurzzeitig als Ausstellung zugänglich gemacht.⁷ S. Jehle vom Wohnbedarf Basel lud dazu folgendermassen ein: «Sie werden dort komplette Appartments sehen, mit modernen und antiken Möbeln ausgestattet, und bald überzeugt sein, wie harmonisch sich «modern» und «antik» vereinen lässt.»

Tatsächlich sollte bei der Veranstaltung die Kombination von antiken Stücken mit modernen Möbeln als besonderer Reiz präsentiert werden.



Abb. 3 - Etagenwohnung Parkhaus Zossen, 1935

Zwar waren schon zu Beginn der 1930er Jahre solche Gegenüberstellungen versucht worden, nun aber geschah dies auch mit einem besonderen ökonomischen Hintergrund: Moderne Möbel wurden sozusagen als ideale Ergänzung zu qualitätvollen «Antiquitäten» angepriesen und auf das Postulat einer programmatischen Neueinrichtung der Wohnung mit ausschliesslich modernen Objekten bewusst verzichtet.

In den beiden Wohnungen im Parkhaus Zossen wurden alte und neue Möbel auf unterschiedliche Art kombiniert. Während in der Duplexwohnung eine Trennung von alten und modernen Bereichen bestand, war die Einrichtung der Etagenwohnung interessanter: Hier wurden im Wohnbereich alte und neue Möbel kombiniert: ein antiker Sekretär mit dazugehörigem Stuhl, ein (zeitloser) Flügel, ein Haefeli-Sofa in Holz, eine Aalto-Sitzgruppe, eine Breuer-Aluminiumliege in der Loggia. Auffällig waren auch die Kunstwerke: An den Wänden hing in beiden Wohnungen gegenständliche Kunst; auf abstrakte Werke wurde bewusst verzichtet.

Es war vor allem in der Etagenwohnung gelungen, eine komfortable Einrichtung zu inszenieren. Alt und Neu standen im Dialog und wurden als dynamisches Ensemble verstanden, dass je nach Wunsch der Bewohner um weitere Stücke ergänzt werden sollte. Den Protagonisten ging es ganz offensichtlich nicht mehr darum, die Welt der Wohnungseinrichtung von Grund auf zu revolutionieren; der Massregler war nunmehr der Qualitätsbegriff. Derart musste weder auf Altes noch auf Neues verzichtet werden.

Einmal abgesehen davon, dass bei der Veranstaltung im Parkhaus Zossen auch die kommerziellen Interessen der beiden Möbellieferanten ein Rolle spielten, scheint die Ausstellung auch heute noch in mehrfacher Weise zu interessieren. Zum einen wird hier für eine undogmatische und vorurteilsfreie Haltung gegenüber Möbelobjekten aus unterschiedlichen Stilepochen plädiert und die Kombination dieser Einzelstücke zu aussagekräftigen Einrichtungen begrüsst. Richtschnur für die Wahl der Möbel ist einzig ihre Qualität. Zum andern öffnet solch ein Konzept all jene Bedeutungsebenen eines Möbelstücks, die über Kategorien wie Funktionalität, Bequemlichkeit, Materialwahl oder gestalterische Qualität hinausgehen. In den Vordergrund treten etwa die Geschichte eines Möbelstücks, der Zeitpunkt seines Ankaufs, die persönliche Beziehung, die der Benutzer zu ihm aufgebaut hat. Die Sammlung solcher Möbelstücke widerspiegelt letztlich die Biografie ihres Besitzers. Was vordergründig etwas sentimental klingen mag, bezeichnet aber genau jene Faktoren, die in der heutigen Zeit der materiellen Übersättigung, der digitalen Simulationen und billigen Reproduktionen erneut an Bedeutung gewinnen: Authentizität, Originalität, Beständigkeit.

Die Gute Form

Die ab 1949 veranstalteten Ausstellungen und das ab 1952 verliehene Label «Die Gute Form» sind unmittelbares Resultat der nach dem Zweiten Weltkrieg in der Schweiz geführten Diskussionen über die Gestaltung von zweckhaften und ästhetisch überzeugenden Alltagsgegenständen.8 Organisator war jeweils der Schweizerische Werkbund (SWB), eigentlicher Initiant allerdings Max Bill. Wie vielen seiner Kollegen ging es Bill darum, einen Ausweg aus den gegenwärtigen Trends in Produktion und Geschmack zu finden: Zum einen war da der Heimatstil, der sich während der Kriegsjahre weiter verfestigen konnte, zum andern fand der modische Stromlinienstil aus den USA immer mehr Anhänger. Beide Strömungen stiessen beim Werkbund auf wenig Gegenliebe. Die Gute Form sollte jedoch alles andere als ein blosses Wiederaufleben der funktionalistischen Gestaltungsmaximen der Zwischenkriegszeit sein. Vielmehr ging es Bill um eine Verbindung von Typisierung und Standardisierung mit der Vorstellung des künstlerischen Entwurfs. Industrieproduktion und Handwerk sollten zu einer Art neuen Synthese zusammengeführt werden, der individuelle Autorenentwurf mit der industriellen Serienproduktion neuerlich vereinbar werden. Bezeichnend ist für Bills damaligen Ansatz, dass er verschiedene Alltagsgegenstände in ihrer Gestaltung mit Werken der zeitgleichen künstlerischen Produktion – insbesondere der Plastik – in Beziehung setzt. Über die Visualisierung formaler Analogien – insbesondere in Bills Publikation Form von 1952 – sollten damit ähnliche konzeptuelle Ansätze hergeleitet werden. Auf eine weitere Analogie verwiesen Naturaufnahmen, nämlich auf diejenige zwischen «gestalteter Produktform und gewachsener Naturform» (Stanislaus von Moos). Vor diesem Hintergrund erstaunt es dann auch nicht, dass die damals von Max Bill entworfenen Möbel aus Holz gefertigt waren; sie hatten mit dem funktionalistischen Stahlrohrmobiliar aus der Zwischenkriegszeit nur mehr wenig gemeinsam, standen aber auch in programmatischer Distanz zu den voluminösen Möbelstücken

des Heimatstils. Der Seitenblick auf die aktuelle künstlerische Produktion, kombiniert mit der Inspiration an Formen der Natur, führte hier zu einer fruchtbaren Erweiterung des bisherigen funktionalistischen Gestaltungskanons.

Besonders eindringlich führte die erste, 1949 an der Mustermesse Basel veranstaltete Ausstellung *Die Gute Form* dieses Programm vor Augen.



Abb. 4 - MUBA-Installation 1949

Bills Ansichten waren zuvor beim SWB auf breite Resonanz gestossen, woraufhin er mit der Präsentation seines Programms im Rahmen einer Ausstellung beauftragt wurde. Den Raum, der ganz in Weiss gehalten war, bespielte Bill mit 80 raumhohen, miteinander verbundenen Rahmen aus Holzlatten, die er als «organische» Schlaufe anordnete. Auf den einzelnen Rahmen war jeweils ein Paneel angebracht, auf dem mit Fotos und kurzen Texten Beispiele für «gute» Formen dargestellt wurden. Derart entstand eine zusammenhängende Bild- und Textschiene. Einige ausgewählte Designstücke, die auf niedrigen Podesten standen, ergänzten die Installation. Die mäanderartige Anordnung der Paneele bildete vier Raumbereiche, die unterschiedlichen Themen gewidmet waren: Formen aus Natur, Wissenschaft, Kunst und Technologie; aus Städtebau und Architektur; aus Inneneinrichtung und Design; aus dem Transportwesen und weiteren Bereichen.

Zwar mag die Gute Form im Rückblick genau jener Idee eines ethisch-moralischen, eine bessere Zukunft verheissenden Wertsystems entsprechen, das auf der Applikation «guten» Geschmacks auf alle Gegenstände des täglichen Lebens basierte, die frühe, von Max Bill geprägte Phase der Guten Form hatte jedoch für die Weiterentwicklung des Designs durchaus eine nachwirkende Bedeutung. So wird Form als eigenständige und zentrale Komponente in der Gestaltung sozusagen rehabilitiert: «Schönheit aus Funktion und als Funktion», so der Titel von Bills zentralem Aufsatz von 1949. Hier klingt durchaus das Bewusstsein von Schönheit als subjektiver Angelegenheit an, wenn Bill Schönheit überall dort zu beobachten weiss, wo «die gestalterischen Kräfte in der Lage sind, die Formidee mit den praktischen Aufgaben harmonisch zu verbinden.» Sicher hatte gerade die erste Schau von 1949 an der Mustermesse Basel einen explizit didaktischen Charakter; den Besucherinnen und Besuchern sollte gewissermassen der gute Geschmack vorgeführt werden. Einfach, sachlich, klar, irgendwie auch politisch korrekt waren die Gegenstände, die hier auf Fotos und als Objekte präsentiert wurden; durchaus aber auch elegant und einem gewissen Zeitgeist entsprechend.

Man kann das Programm von Max Bill letztlich vor dem Hintergrund einer angestrebten Kontextualisierung von Design sehen. Bills Argumentation basierte auf der Analogie von «guten» Formen im Design zur künstlerischen Produktion und zu Formen in der Natur. Gute Gestaltung legitimiert sich sozusagen in einem erweiterten Kontext; wobei die Grundlage solcher Rückversicherungen allerdings eine ästhetische blieb. Spätestens als der Soziologe Lucius Burckhardt 1962 Schriftleiter des Verbandsorgans *Werk* wurde, sollte sich dies ändern. Nunmehr ging es nicht mehr um «gute» Formen, sondern um den verantwortungsbewussten Umgang mit Gestaltung im Rahmen übergeordneten Interessen und Prioritäten. Damit wurde aber auch das Ende einer normativen Design-Ästhetik eingeläutet und immer mehr auch der Boden für gestalterische Exotik und Exzentrik geebnet.

Vitra

Beschäftigen wir uns heute mit dem Thema des Ausstellens von Möbeln, so muss sicher das Vitra Design Museum an einer der ersten Stellen genannt werden. Betrieben wird es vom Unternehmen Vitra, einem global handelnden Konzern mit strategisch günstigem Sitz in Weil am Rhein. Vitra produziert nicht nur Möbel und Designobjekte, sondern verfügt auch über eine bedeutende Möbelsammlung und verwaltet Archive von bedeutenden Designern wie Ray und Charles Eames oder Verner Panton. Mit der Eröffnung des von Frank O. Gehry entworfene Vitra Design Museums begann 1989 eine umfangreiche Ausstellungstätigkeit, die bis zum heutigen Zeitpunkt hinsichtlich qualitativer Konstanz wohl seinesgleichen sucht. Grundlage für die Ausstellungen sind meist Stücke aus der eigenen Sammlung.

Als das Vitra Museum eröffnet wurde, gehörte es zu den ersten eigentlichen Designmuseen. Die meisten unter ihnen waren damals in Analogie zu den Kunstausstellungen der Idee des White Cube verpflichtet: Es bräuchte einen möglichst neutralen Rahmen, um die Bedeutung der Design-Stücke zur Geltung zu bringen und um sie dadurch von Präsentationsszenarien, wie sie an Messen oder in Verkaufslokalen üblich sind, abzugrenzen: «Da standen sie dann, Stahlrohrmöbel, Nachkriegsklassiker, Memphis-Entwürfe auf weissen Sockeln, stumme Zeugen verstaubter Dauerausstellungen in Designsammlungen.» Design wurde also als Disziplin betrachtet, die weitgehend eigenen Gesetzen gehorchte und sich insbesondere mit der Formung von Klassikern beschäftigte. Auch Vitra scheint dieser Tendenz vorerst verfallen zu sein: Ganz zu Anfang war da die Ausstellung *Meisterstücke*, bei der die bereits zum damaligen Zeitpunkt anerkannten Ikonen des modernen Möbeldesigns auf Sockel gestellt, nobilitiert, heroisiert und letztlich musealisiert wurden.

Abb. 5 - Vitra-Masterpieces



Es versteht sich von selbst, dass eine Grossteil dieser Stücke zur Produktpalette von Vitra gehörten; Ausstellung und Showroom gingen somit ineinander über. Gleichzeitig trug Vitra – einmal abgesehen von der generellen Sensibilisierung für modernes Möbeldesign in breiten Kreisen – nicht zuletzt auch mit seiner Publikationstätigkeit und medialen Präsenz ganz wesentlich zur Etablierung einer fast schon als Kanon zu bezeichnenden Reihe von sogenannten Klassikern bei. Diese sollen schnelllebige Trends und Moden links liegen lassen, indem sie Zeitlosigkeit mit Aktualität verbinden. Und Vitra die Möglichkeit bieten, dem Individualismus der potenziellen Käuferschaft zu entsprechen. Einst revolutionäre Entwürfe sind also längst zu Klassikern geworden, wobei «das zutiefst historische Phänomen «Avantgardismus» [...] in Zeitlosigkeit umgemünzt [wurde].»¹¹ In letzter Konsequenz können sie zu einer beliebig einsetzbaren «Warenikone» werden, die nicht einmal mehr auf dem Cover der Modezeitschrift Vogue als Sitzgelegenheit für Kate Moss für Aufsehen sorget. Immerhin scheint sich demgegenüber die Belegschaft des Vitra Design Museums noch durchaus im klaren zu sein, auf was für Stücken sie sitzt.



Abb. 6 - Die Belegschaft des Vitra Design Museum auf ausgesuchten Designklassikern

Allerdings sollen die kommerziellen Interessen von Vitra nicht verteufelt werden. Ohne sie gäbe es weder den Vitra Campus mit Gebäuden namhafter zeitgenössischer Architekten noch die Design-Ausstellungen, deren Konzeptionen sich mittlerweile grundlegend geändert haben. Zum einen wird Möbel-Design wenn immer möglich im Spannungsfeld seiner komplexen Beziehungen zu anderen Disziplinen und Bereichen dargestellt: zur Kunst und zu anderen gestalterischen Sparten, zur Gesellschaft, zu technischen Entwicklungen, zur Zeitgeschichte, zu ökologischen Fragestellungen. Zum anderen wird es in thematische oder monografisch angelegte Ausstellungen integriert und wird zum Teil einer dichten Botschaft - etwa bei der Schau Le Corbusier. The Art of Architecture oder bei Rudolf Steiner. Die Alchemie des Alltags. Zu einer zusätzlichen Präzisierung der Ausstellungen hat die Fertigstellung des VitraHauses von Herzog & De Meuron 2009 beigetragen. Der bau, der auch den Vitra Shop, ein Café und eine Werkstatt aufnimmt, ist im Prinzip ein riesiger Showroom, in dem die Erzeugnisse von Vitra dem Publikum präsentiert werden. Auch hier sind die Stücke meist zu Musterinterieurs gruppiert – sozusagen als Serviervorschlag für den in Designfragen versierten, möglicherweise aber noch etwas unsicheren Käufer. Hier wird ihm von fachgerechter Hand vorgeführt, welche Möbel und Accessoires zueinander passen. Der Besucher bzw. Käufer merkt freilich erst nach einiger Zeit, dass er sich in einem Möbelhaus befindet. Wo er die schönen Stücke auch ausprobieren und probesitzen kann und wo er einen Design-Möbel-Klassiker erwerben kann, den er gerade erst in der aktuellen Ausstellung nebenan bewundert hat.

Design im Kontext

Der Blick auf einige Möbel-Design-Ausstellungen des 20. Jahrhunderts und die Praxis eines aktuellen Design-Museums hat gezeigt, dass erst die Integration von Design in einen erweiterten

Kontext dessen Bedeutung erkennen lässt. Dabei spielt es gar nicht so eine Rolle, ob es sich nun um eine rein konzeptuelle Installation von Design-Objekten handelt oder eine eher kommerziell ausgerichtete Ausstellung von Design-Möbeln. Gerade wenn wir Design einen Werkcharakter attestieren, 12 wenn wir davon ausgehen, dass etwa Möbel nicht nur funktional und gestalterisch überzeugen wollen, sondern auch widerständig sein wollen, Fragen aufwerfen, Kommentare abgeben oder Botschaften vermitteln können, dann kommt dies stets besser zum Tragen, wenn sie Teil eines grösseren Ganzen sind. Ausstellungen, die mehr zeigen als isolierte Design-Objekte, führen zu einer Intensivierung der intendierten Botschaft. Sie liefern einen Mehrwert, indem sie zur Beschäftigung mit vorerst gar nicht gestellten Fragen, Geschichten und Sinnzusammenhängen auffordern – ein Umstand, der wohl gerade auch jenen Design-Produzenten ein Anliegen ist, deren «Werke» im Rahmen der ersten Projektphase von Prototyp untersucht worden sind.



Abb. 7 - Gamper, 100 Chairs in 100 Days, 2007

Gerda Breuer, «Vom Bauhausklassiker zur Warenikone», in: Regina Bitter (Hrsg.), *Bauhausstil. Zwischen International Style und Lifestyle*, Berlin: Jovis, S. 224–231.

[·] Vgl.: Le Corbusier expose, Ausstellungskatalog, Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, Milano: Silvana Editoriale, 2011.

Vgl.: Mateo Kries, «Wunderkammern der Moderne. Designausstellungen von Le Corbusier bis Jasper Morrison», in: Jörg Huber, Burkhard Meltzer, Heike Munder, Tido von Oppeln (Hrsg.), *It's Not a Garden Table. Kunst und Design im erweiterten Feld*, Zürich: JRP Ringer, 2011, S. 42–64.

Vgl.: Le Corbusier, «Autres icônes – les musées», in: L'Esprit Nouveau, Nr. 20, 1924, unpag.

Vgl.: Arthur Rüegg, «Der Pavillon de l'Esprit Nouveau als Musée imaginaire», in: Stanislaus von Moos (Hrsg.), *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier und die Industrie 1920–1925*, Ausstellungskatalog, Zürich: Museum für Gestaltung Zürich [etc.], Berlin: Ernst & Sohn, 1987, S. 134–151.

[·] Ibid., S. 137.

Vgl.: Friederike Mehlau-Wiebking, Arthur Rüegg, Ruggero Tropeano, Schweizer Typenmöbel 1925–1935. Sigfried Giedion und die Wohnbedarf AG, Zürich: gta Verlag, 1989, S. 50–53.

[·] Vgl.: Stanislaus von Moos, Industrieästhetik, Disentis: Desertina, 1992, S. 258ff.

Max Bill, «Schönheit aus Funktion und als Funktion», in: Werk 36, 1949, S. 272–282.

Kries, «Wunderkammern der Moderne», op. cit., S. 42.

Zur Kommerzialisierung von modernem Möbeldesign vgl. die kritischen Anmerkungen von Gerda Breuer: «Vom Bauhausklassiker zur Warenikone», op. cit.

Vgl.: Tido von Oppeln, «Für einen Werkbegriff im Design», in: Jörg Huber, Burkhard Meltzer, Heike Munder, Tido von Oppeln (Hrsg.), *It's Not a Garden Table. Kunst und Design im erweiterten Feld*, Zürich: JRP Ringer, 2011, S. 16–34.

Klaus Spechtenhauser, Möbel mit Eigenschaften, Anmerkungen zu ausgewählten Designausstellungen, publiziert auf < http://prototyp.zhdk.ch/?page_id=6557 > im Rahmen des Forschungsprojekts Prototyp, 2012

Abbildungen:

Abb. 1

Von den Prager Kunstwerkstätten eingerichteter Raum im Österreichischen Pavillon, Werkbundausstellung, Köln, 1914. Möbel, Kronleuchter und Tischlampen nach Entwürfen von Josef Gočár, Wanddekor von František Kysela. Archiv des Autors

Abb. 2

Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Pavillon de L'Esprit Nouveau, Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925.

© 2012 Pro Litteris, Zürich / Fondation Le Corbusier, Paris

Abb. 3

Otto H. Senn mit Rudolf Mock, Parkhaus Zossen, Basel, 1935–1938. Etagenwohnung mit modernen Möbeln aus dem Wohnbedarf-Sortiment und antiken Stücken anlässlich der Wohnausstellung 1935. gta Archiv, ETH Zürich

Abb. 4

Ausstellung *Die Gute Form*, Mustermesse Basel, 1949. Gestaltung Max Bill. Archiv des Autors

Abb. 5

Ausstellung 100 Masterpieces aus der Sammlung des Vitra Design Museums, Weil am Rhein, 1995/96. Archiv Vitra Design Museum

Abb. 6

Die Belegschaft des Vitra Design Museum auf ausgesuchten Designklassikern. In der Mitte mit Bart und Brille Alexander von Vegesack, 1989–2010 Direktor des Museums. Archiv Vitra Design Museum

Abb. 7

Martino Gamper, 100 Chairs in 100 Days, London, 2007. www.gampermartino.com