

fen (und dem neuen Interesse an ihr), Serres' Buch aber verlangt Leser, die sich mit einer Machete durch eine Renaissance bewegen, die wie ein wüstes Land daliegt, bevölkert von Ungeheu-

ern und weiblichen Wesen, die einen das Fürchten lehren. Das mag eine »fröhliche Wissenschaft« sein, mir sind ihr Humor und ihr Nutzen entgangen.

Roland H. Wiegenstein

Ein Stuhl! Ein Stuhl! Ein Königreich für einen Stuhl!

Einen Ohrensessel habe ich, der ist ein gut fünfzig Jahre altes Ungetüm, mit verblichemem rosa Samt bezogen, nicht mehr zu entstauben und zu entmiefen, wegen seinem Gewicht und seiner Sperrigkeit ein Schrecken bei jedem Umzug. Das Ding hat allerdings einen unschätzbaren Vorteil: man sitzt bequem darin, es nimmt den Körper an und auf, es verrutscht nicht und fällt nicht um: es hat Substantialität. Beim Ansehen und Lesen der beiden Bücher über Stühle von Schuldt¹ und Frank Russell² wurde mir das plumpe Stück obendrein geradezu zum Paradigma für die Vergeblichkeit der meisten Design-Künste. Man kennt das: da reden einem Gestalter und Werbung mit vereinten Kräften ein, dies Möbel oder jener Gebrauchsgegenstand sei formschön, materialgerecht und sein Zuschnitt überdies das Ergebnis jahrelanger Forschungen zum Problem körpergemäßer Formgebung. Und dann kauft man das Angepriesene und verflucht bald die Unbequemlichkeit oder das Aussehen oder beides – oder man kauft es nicht, stellt sich einen gleichgültigen Stuhl in die Küche oder schleppt sich ein dem oben beschriebenen ähnliches Trumm vom Trödler nach Hause. Die angeblich so hundertprozentig funktionsgerechten Designs kol-

lidieren aber nicht nur im Praktischen oft mit unseren Bedürfnissen, sondern diese selbst sind nicht nur von der »Körperformgerechtigkeit« bestimmt, sind vielmehr Moden, Launen, sich wandelndem Geschmack und nicht zuletzt auch dem Bedürfnis nach Widerspruch gegen gerade verflossene oder gerade herrschende Einrichtungs- und Gebrauchsideale unterworfen. Was weiß denn ein Designer von der Funktion, von der Totalität der Funktionen eines Gegenstandes in meinem Haushalt und meinem psychischen Haushalt, was weiß er von meiner Gleichgültigkeit gegenüber Gegenständen oder meinem (dann plötzlich wieder:) Bedürfnis, mich mittels eines Gegenstandes auszudrücken, zu schützen, mich zu disziplinieren, mich gehenzulassen – indem ich etwa in einem Sessel nicht sitze, sondern mich auch lümmeln und fläzen will?

Sieht man Russells Buch mit Entwürfen und Bildern von Stühlen aus den Jahren zwischen 1850 und 1950 an, so müßte einen eigentlich Melancholie anfallen ob der gestalterischen Verwirrung rund um diesen Gegenstand zur Befriedigung des simplen Bedürfnisses Sitzen. Die Summe der Bilder von Stühlen, die doch das Produkt ernsthaften Nachdenkens über eine Aufgabe waren,

¹ Schuldt, Jan van Geest, Otokar Mačel, *Stühle aus Stahl. Metallmöbel 1925–1940*. Köln: Verlag Buchhandlung Walther König 1980.

² Frank Russell, *Stuhl und Stil 1850–1950. Die Entwicklung des Sitzmöbels in Beispielen bedeutender Gestalter*. Stuttgart: DVA 1980.

demonstriert, daß jeder Entwurf eingebunden war in eine viel umfassendere Vorstellung von einer ganzen Umgebung, in der auch ein Stuhl erst sinnvoll sein konnte und sollte. Schulds Essay, eigentlich nur das industriegeschichtliche Vorwort zu der Materialsammlung von van Geest und Mačel zur Geschichte des Stahlrohrstuhls, macht das gerade in der Beschränkung auf die Stahlrohrstühle aus der Zeit zwischen ungefähr 1925 und 1940 noch deutlicher. Denn was da von Designern und Architekten, von Leuten aus der De Stijl-Bewegung und dem Bauhaus meist, entworfen und gebaut und begründet wurde, war gerade der Versuch einer Aufhebung von Stil-Idealen, der Versuch der Aufkündigung der Anlehnung von Möbelentwürfen an Kunst und Kunstgewerbe. Ab 1886 fertigte Mannesmann nahtlose Stahlrohre, die kalt formbar waren, und diese materiale Möglichkeit erlaubte es, das ganze Gestänge eines Stuhles aus einem ununterbrochenen Teil herzustellen: Schweißen, Nieten, Schrauben war unnötig geworden, man brauchte nur für die Sitzfläche und die Rückenlehne noch Leder oder Leinen zu spannen, und fertig war der im besten Fall nur sechs Kilo schwere Stuhl von geringster Raumverdrängung und völliger Transparenz; chromblitzend stand er da, die Apotheose der Funktionalität, extremstes Ergebnis der Suche des Designers nach dem »Stuhl an sich«, wie Michael Andritzky in seinem Aufsatz *Anmerkungen zum Qualitätsbegriff* im überaus reichhaltigen Katalog zu der Darmstädter und Düsseldorfer Ausstellung z. B. *Stühle* (Gießen: Anabas 1982) liebevoll-spöttisch formuliert.

Daß allerdings erst ab 1924/25 Stüttingen und Breuer und Mart Stam solche Stahlrohrstühle und Stahlrohrsessel bauten, deutet darauf hin, daß es eines bestimmten geistigen Klimas, einer gesellschaftspolitischen Konstellation bedurfte, um die technische Möglichkeit

auch zu nutzen: Die Ideologie der Ideologielosigkeit, die (Neue) Sachlichkeit eines Denkens (angeblich) nur von den Materialqualitäten und den angestrebten Funktionen her entband die neuen Entwürfe – ähnlich wie die strahlende und kahle Schönheit von Gegenständen erst von der Photographie Renger-Patzschs zum Beispiel entdeckt wurde, obwohl ein Großteil der aufgenommenen Gegenstände und die nötigen photographischen Techniken schon früher zur Verfügung gestanden hätten.

Schuld macht zu Recht darauf aufmerksam, daß die Urheber der neuen Gestaltungen alle zwischen 1875 und etwa 1900 geboren wurden, daß sie also ihre Kindheit in Wohnungen mit Plüsch und Pomp verlebt hatten und nun in ihren Designs gegen die düstere, fassadäre, opake Welt der Väter rebellierten, indem sie Funktionalität und Transparenz zum obersten Ziel erhoben: Die »Ideologiefreiheit« hatte selbst wieder ihre historischen Voraussetzungen, die sie in die Nähe des Surrealismus rücken, in die Nähe von Büchern wie van de Veldes *Vollkommener Ehe* und in die Nähe der Psychoanalyse. Max Ernsts *La femme 100 têtes*, schrieb André Breton 1929, werde zum um so wichtigeren Bilderbuch, »je mehr man erkennt, daß jeder Salon am Grunde eines Sees liegt und es verdient, daß man seine Schuppenlichter herausstellt, seine Astralvergoldung, seine Tang-Tänze, seinen Boden aus Schlamm und das Gefunkel der Toiletten«. Max Ernsts Bilderwelt benennt Breton hier als Aufnahmen und Metaphern aus dem Wohnungs- und Seelen-Interieur der Vätergeneration, das die Surrealisten in Bildern zarten Chocs nachkonstruieren und zur ironischen Imagerie verwandeln, und gegen diese undurchsichtige Welt aus Draperie, Rüschen und falscher Substantialität treten auch die Stahlrohrideologen mit ihren Stühlen an: ihre Möbel sollen vom frischen Wind der Sachlichkeit durchlüftet sein (wie die Ehe bei van

de Velde und die Seele in der Psychoanalyse).

Betten aus Metallstäben hatte es im neunzehnten Jahrhundert nur in Krankenhäusern und Gefängnissen gegeben, die Stahlrohrstühle und -sessel im zwanzigsten Jahrhundert dann aber auch fast nur in Büros und öffentlichen Institutionen, von Kantinen bis zu Akademien. Funktionalität als Prinzip ist sozusagen nur ein Teil der Wahrheit eines Gegenstandes, »Zweckgerechtigkeit und Materialtreue« sind nur *ein* Parameter, denn was immer uns auf diesem Gebiet angeboten wird, unterliegt noch anderen Bewertungen, weil die Funktionsbestimmung meist zu eng und zu glatt ausfällt – so glatt wie die Rundungen der verchromten Stahlrohre, an denen Blick und Griff ableiten und deren in den zwanziger Jahren von den Entwerfern entdeckte und gepriesene »federnde Eigenschaften«, die Stuhlkonstruktionen ohne Hinterbeine und zugleich ohne absolute Starre erlaubten, zum Beispiel den simplen Nachteil hatten, daß man auf einem in sich federnden Stuhl gerade nervöser wird, zu wippen beginnt, weil der Stuhl den Körper eben nicht ruhig aufnimmt. (Eine subtile technische Pointe der ganzen Sache ist, nebenbei bemerkt, daß bei den Stahlrohrstühlen die vom Material her einfachste und konsequenteste Lösung einen Mangel hatte, der nur durch Durchbrechung des Prinzips absoluter Ökonomie und Transparenz zu beheben war – die Andeutung muß genügen, im Detail wäre das nur durch eine Zeichnung darzustellen, man sehe es bei Schuldt nach.) Zwei Zitate mögen noch einmal schlagend den ideologischen Charakter der Propaganda für die pure Funktionalität der Stahlrohrwürfe belegen: »METALL spielt beim Möbelstück die gleiche Rolle wie Beton in der Architektur. ES IST REVOLUTIONÄR.« Ich hab's geahnt, kann man zu diesem Zitat aus einem Aufsatz von Charlotte Perriand (einer Mitarbeiterin des Stahl-

rohr-Entwerfers Le Corbusier) in der Zeitschrift *The Studio* aus dem Jahr 1929 nur sagen; gerade weil die Stühle angeblich so absolut zweckmäßig und ökonomisch wie Beton sind, nehmen wir sie nur schwer an: sie stellen ihre Funktionalität ganz aufdringlich aus. Und fast erheiternd ist eine Stelle aus einem Inserat für Stahlrohrmöbel von 1928; da werden die dünnen Leinen- oder Ledersitzflächen, die in die Stahlrohrstühle eingehängt sind, mit dem Argument angepriesen, die üblichen alten Sessel seien doch abzulehnen und überholt wegen ihrer »Unhandlichkeit und unhygienischen Beschaffenheit«. Da merkt man, daß Keimfreiheit das Ideal ist, demzufolge wir am besten unsere Leiblichkeit umbauen müßten: der Körper und seine Sitzfläche sind in der Tat per se unhygienisch! Ähnlich war wohl auch das Verständnis der Psychoanalyse in ihren Populärformen in den zwanziger Jahren: sie wurde wie ein Mittel zum Wegblasen von Seelenmief und Verlogenheit verstanden – danach konnte man dann wohl auch über die Triebe usw. sachlich und entspannt reden. Daß man Klarheit allerdings auch in plüschiger Umgebung erreichen und leben kann, dafür ist die Wohnungseinrichtung und nicht zuletzt die mythische deckenverhangene Analysanden-Couch des Professor Freud in Wien, wie wir sie aus Photobänden der letzten Jahre kennen, ein Beweis und nicht zuletzt eine Art Bildchen ins Stammbuch all derer, die sich zu einfachen Vorstellungen vom Zusammenhang zwischen Wohn-Environment und Seelenleben seines Besitzers machen. In Umkehrung des Wortes von Karl Kraus, der von der Stadt, in der er wohne, ganz sachlich »Asphalt, Straßenspülung, Haustorschlüssel, Luftheizung, Warmwasserleitung« verlangt und hinzufügt: »Gemütlich bin ich selber«, möchte man sagen: Ich brauche einen unförmigen, unhygienischen, platzfressenden Polstersessel. Sachlich bin ich selber.

Schuldts Essay ist die Frucht einer Haltung, die etwa lautet: Von Stahlrohrstühlen verstehe ich nichts, also schreibe ich einen Aufsatz darüber, und am Ende werde ich was davon verstehen. Man merkt, daß er nicht nur ein ausgezeichnete Kunsthistoriker ist: sein Essay kann neben manche Kapitel in Siegfried Giedions Buch *Mechanization Takes Command* von 1948 gestellt werden (das übrigens demnächst endlich in deutscher Sprache erscheinen wird). Nach seiner Abhandlung über die Stahlrohrstühle wünschen wir uns von ihm jetzt eine Kulturgeschichte des Fahrrads, das ja auch was mit Stahlrohrkonstruktionen zu tun hat und dem Literaten Schuldts Gelegenheit zu schönsten Exkursen über das Fahrrad in der Literatur von Alfred Jarry über Samuel Beckett bis Arno Schmidt eröffnen würde. Vielleicht schlosse solch eine Kulturgeschichte mit einem ähnlich poetischen Sachttext wie sein Stahl-

rohrstuhl-Essay: »Der Apfel. Der Apfel enthält keine linearen Teile, darin unterscheidet er sich von dem Stahlrohrstuhl. Dieser ist ein Gebilde aus hohlen Rohren, die offene, leere Volumina in die Luft zeichnen. Zwischen ihnen bildet die Bespannung dünne Flächen. Der Apfel verfügt über keinerlei bespannte Flächen, weil er keine Luft enthält. Der Rohrstuhl versperrt – nicht für das Auge, aber für den Gehenden – ein großes Volumen mit einem Minimum an Materialität (er muß diesen Raum versperren, weil sonst der Sitzende auf den Boden fiel). Der Apfel ist geballte Stofflichkeit, alles lagert sich um den Kern. Der Stuhl steht im Haus, der Apfel hat innen ein Gehäuse. Diese Bauweise ist zweckmäßig, weil sie es dem Esser erspart, von Biß zu Biß größere Wege zu gehen. Deshalb läßt der Apfel sich verzehren, während man im Rohrstuhl sitzt.«

Jörg Drews

»Du findest des Sinn«

Zur Poetik des Anagramms

»Der Priester oder Deuter wirft die mit Runenkritzungen versehenen Buchenstäbe auf ein weißes Tuch, greift mit erdabgewandtem Gesicht oder geistesabwesender Miene einen Runenstab heraus, die sogenannte *Nota*, die den Ton angibt und den Vortrag regiert, dann erst beginnt seine eigentliche Arbeit: das Gefundene durch passende Erfindungen zu ergänzen: stabende Wörter, die den bruchstückhaften Götterbescheid in eine sinnvoll-ohrenfällige Ordnung überführen. Wir sehen mithin, wie sich am Anfang einer Kultur – es ist nun einmal die unsre – die Wahrsage-

kunst und das Dichterhandwerk in einer Person und ihrer Profession vereinigen und wie sich das Zufallsprodukt (das dem Menschen Zufallene) mit dem poetischen Einfall zum bedeutungsvollen Amalgam verbindet.« – Wenn Peter Rühmkorf¹ mit Rückgriff auf die altgermanische Wahrsagekunst, welche zugleich Dichterhandwerk gewesen sei, eine zeitgemäße Poetologie des Alltagslebens entwirft und von dorthier »die sinnliche Ordnung der Welt«, wie sie durch die Sprache vermittelt »Gleichklang, Gleichmaß und Symmetrie«, also etwa durch Assonanz oder Resonanz,

¹ Peter Rühmkorf, *agar agar – zaurzaurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklagsnerven*. Reinbek: Rowohlt 1981.