

Ausstellung : die Neuorganisation des Sichtbaren

Autor(en): **Erni, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **67 (1980)**

Heft 4: **Technische und technologische Architektur**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-51454>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ausstellung

Die Neuorganisation des Sichtbaren

Industriekultur – Peter Behrens und die AEG, 1907–1914, heisst die Ausstellung, die Tilmann Buddensieg zusammen mit Gabriele Heidecker, Henning Rogge und Karin Wilhelm für das IDZ Berlin realisierte. Sie dokumentiert die Zusammenarbeit des «Industrie-Designers», Architekten und «Industrie-Grafikers» Behrens (1868–1940) mit der Allgemeinen Electricitäts-Gesellschaft im Übergang zur Moderne.

Der Besucher des Zürcher Kunstgewerbemuseums sah sich in erster Linie mit einer Vielzahl sinnlich attraktiver Gebrauchsgeräte konfrontiert, die erlebnismässig seine Streifzüge durch Brockenhaus und Flohmarkt verlängerten. Ein legitimer Zugang zur Vergangenheit. Sein Interesse verfiel sich aber (leider) im Reiz der AEG-Tischventilatoren, der elektrischen Teekessel, Wasserkessel und Kaffeemaschinen, der subtilen Grafik der Werbe- und Gedenkschriften – ohne dass dieses Interesse an den Residuen industrieller Produktion zur Herausforderung geworden wäre, aktuell produzierte Gebrauchsgeräte aus diesem frühen Zustand abzuleiten, vergleichend zu relativieren – und so neue Orientierung und neuen Bezug zum Hier und Jetzt zu finden. War es der Bau, die Konstruktion und das Konzept der Ausstellung, die diesen Schritt verhinderten? Vielleicht – das Zürcher Kunstgewerbemuseum war in den letzten Jahren mit der hauseigenen Ausstellungsgestaltung besser bedient als mit dem übernommenen System der Designer Gregotti und Cerri, das einer eher chaotischen Anordnung der Exponate Vorschub leistete.

Sicher, Tilmann Buddensiegs Versuch, das Verhältnis Behrens' zur AEG im Zeitraum 1907–1914 darzustellen, ist monografische Arbeit par excellence. Zeigt die radikale Beschränkung auf einen engen Zeitraum, auf ein striktes Verhältnis zwischen Entwerfer und Auftraggeber/Produzent einerseits die Chance, dem Interessierten ein nahezu lückenloses Bild dieser Symbiose zu geben, muss andererseits der enge und offenbar bewusst gewählte Blickwinkel der Bearbeiter zur Kritik stimulieren. Die mit Sorgfalt und Akribie zusammengestellten Artefakte, Fotografien und Dokumente lassen zwar

stellenweise einen Vergleich mit zeitgleichen Produkten konkurrierender Firmen zu – insgesamt ist aber Behrens' Werk in dieser Darstellung weder ins ideologische, politische und ökonomische Umfeld der Epoche eingebunden, noch in seiner Position zwischen Historismus und Moderne genügend deutlich situiert. Ausgeleuchtet (vor allem in der Ausstellung) ist einzig «das Sichtbare, das Behrens umorganisierte» – im dunkeln bleiben die immateriellen Voraussetzungen, die Folgeerscheinungen seiner Impulse.

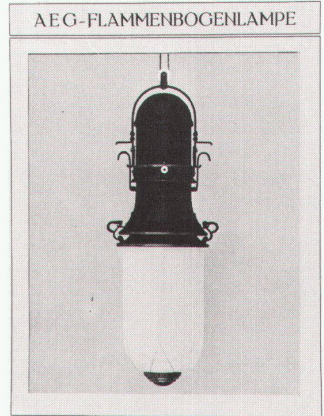
Die AEG beauftragte Behrens 1907 mit der Neugestaltung einiger Geräte. Buddensieg hält in seinem Katalogaufsatz fest, dass die Elektroindustrie damals begonnen habe, mit Glüh- und Bogenlampen, Motoren, Schalter und Druckknopfapparat den weiten Bereich des öffentlichen und privaten Lebens umzugestalten. Die internationale Konkurrenz sei derart angewachsen, dass sich die AEG nicht mehr allein auf ihren technologischen Vorsprung verliessen. Erkennbare Physiognomie des Produkts in Gestaltung und Firmenzeichen, «einheitliche Formung aller Produkte, ihrer Werbung und Verkaufsstellen» habe sich aufgedrängt, um in der Konkurrenz bestehen zu können. Die massenhafte Herstellung habe nach einem zusätzlichen Markt verlangt, der aber erst zu erschliessen gewesen sei. Buddensieg führt an, dass sich für die AEG neue Wege der «Überzeugungskraft» und der «Konsumweckung» aufdrängten, dass Behrens, der mit der Lösung dieser Probleme betraut war, Schritte unternahm, die zu einer völligen «Neuorganisation alles Sichtbaren» führte.

Sowohl dem Besucher der Ausstellung wie auch dem Leser des Katalogs bleiben aber die Ursachen eines beschriebenen Konkurrenzdrucks verborgen, die letzten Endes dieses innige Verhältnis zwischen Gestalter und Industrie provozierten. Er erfährt kaum etwas über die wirtschaftliche Konjunktur zwischen 1895 und 1913 – unterbrochen durch zwei Krisen (1903, 1908) –, die nicht nur in Deutschland die Industrieproduktion enorm steigerte. Anders als Frankreich oder England, begann Deutschland aber erst gegen Ende

des 19. Jahrhunderts mit seiner kolonialen Expansion. Zu kurz gekommen bei der territorialen Aufteilung – in der Tendenz fehlen koloniale Absatzgebiete –, ist es vermehrt dem Konkurrenzdruck auf dem Weltmarkt ausgesetzt und damit zur Exportoffensive gezwungen, in der dann Behrens, aber auch andere Protagonisten des DWB ihren Beitrag leisteten.

Muthesius ging 1914 «von der Überzeugung» aus, «dass es für Deutschland eine Lebensfrage ist, seine Produktion mehr und mehr zu veredeln», um «die Vorbedingungen für einen kunstindustriellen Export zu schaffen» – Behrens, der Praktiker, nahm diese Aufforderung ab 1907 in seiner Tätigkeit für die AEG vorweg. Behrens und Zeitgenossen geben der Ware ein unverwechselbares Gesicht, der Firma als Ganzes ein spezifisches Erscheinungsbild, das man heute IMAGE nennen würde. Und das scheint mir eine Novität dieser Jahre, die Buddensieg und Mitarbeiter kaum auf den Begriff bringen. Ausgespart bleibt Behrens' Einfluss auf den Werkbund und eine vermutete Linie zur Amsterdamsche School, die ähnliche lastende, organhafte und schwermütig-depressive Formen wählte, wie etwa Behrens bei seinem Teekessel. Ausgespart bleibt Berlin – Wien, aller et retour.

Die ins Denken der Epoche eingebundene Sozialreform wird im Schatten der klar definierten Ziele des expandierenden und nationalen Kapitals zu einem schwachen Reflex liberal-humanistischer Tradition. Wie andere Entwerfer, die sich im DWB organisierten, scheint Behrens den Konflikt produktiv zu überwinden. Behrens, in einem feudalen Modus ans Grosskapital gebunden – er erhielt ein immaterielles Lehnsgut auf Zeit und war zur Treue und zu Dienstleistung verpflichtet –, lag noch nicht im Clinch mit den sozialen Zielen seiner künstlerischen Arbeit. Er kann als prototypischer Vorläufer der institutionalisierten Waren-Ästhetik gelten, als einer, der erfinderrisch, produktionsgerecht, materialökonomisch, beinahe ohne Anleihe an Handwerk und vorindustrielles Gerät, das Sichtbare neu organisierte. Vielleicht lösten erst die politisch-ideologischen Entwicklungen zwischen 1932 und 1945 die liberal-humanistische Idee aus dem Erscheinungsbild, machten die Hülle zum beliebig verformbaren Träger nahezu beliebiger Botschaften. Wohl kein Zufall, dass Kunststoff, Plastik, eben



1

dann die traditionellen Materialien mit Erfolg ergänzte und verdrängte. Diese Entwicklung allein auf den «instrumentalisierten Künstler» zurückzuführen, auf das damalige Verwertungsinteresse des nationalen Kapitals, allein auf innerkapitalistische Prinzipien und Struktur – wie das etwa Wolfgang Haug in seinem ansonsten wertvollen Beitrag zur Warenästhetik tut –, wäre eine arge Vereinfachung. Ebenso wichtig scheint mir der Einfluss der neuen Produktivkräfte, die technologischen Neuerungen auf dem Gebiet des Elektro- und Verbrennungsmotors. Buddensieg beschreibt diese neuen Phänomene. Behrens habe hier einen neuen Zusammenhang zwischen Gerät und Energiequelle entdeckt, ein neues Problem, nämlich die optische Führung, die nicht-verbale Handlungsanweisung, durch zeichenhafte Organisation erforscht, unsichtbare Technik in Entscheide umgesetzt, wesentlich die Geräthülle von der Mechanik gelöst. Die Geräthülle – exemplarisch der Druckknopfapparat – Schutz des Benutzers vor den unsichtbaren Kräften elektrischer Geräte, Schutz der empfindlichen Geheimnisse des Apparateinnern vor unsorgfältigem Gebrauch –, sie erhält Autonomie und kann fürderhin, begründet aus der strikten technischen Anforderung, ihr Eigenleben führen, den sich rasch ändernden Wünschen und Phantasien potentieller Benutzer massgerecht auf den mythologischen Leib geschnitten werden.

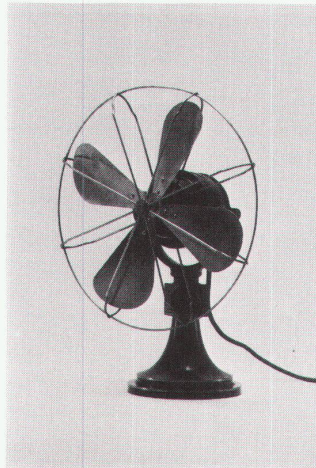
Implizit sind die wichtigsten Elemente dieses Aspekts im Katalogtext enthalten. Aufsummiert und dann verdichtet würden sie einen zentralen Beitrag zur Theorie und Geschichte des Artefakts darstellen. Dass der Besucher der Ausstellung

nichts von diesem Bewegungsgesetz zeitgenössischer Produktgestaltung erfährt, die historisch in Behrens' Tätigkeit für die AEG abstützt, scheint mir ein Mangel dieser Schau.

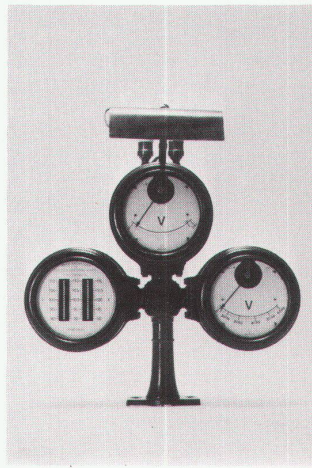
*

Leider fand auch Karin Wilhelms sorgfältige Analyse der allorts publizierten Turbinenhalle der AEG keinen Niederschlag in der Ausstellung. Fotografien und Darstellungen blieben dort in der Aura der Darstellungstechnik, in der Aura des zeitgenössischen Originals befangen. Karin Wilhelms sinnvolle Parzellierung des Gebäudes in Seitenfassade, Nebenhalle und Stirnfront erlaubt eine Analyse dieser Stahl-Glas-Architektur, deren vergangene und zukunftsbezogene Dimension dazu beitragen würde, Behrens als Industriearchitekten historisch zu situieren. Offenbar gehörte dies nicht zum Pensum, das sich die Bearbeiter gaben. Trotzdem: ich vermisste in der Ausstellung den exemplarischen Hinweis, der etwa Labrouste, Behrens, Gropius, Ginsburg und Piano und Rogers lose verknüpft. Wertvoll die Diskussion der Stirnfront, die durch den mächtigen Giebel und Pylonen beherrscht wird, die diesen Bau ins Sakrale rücken, ihm Monumentalität und Pathos verleihen, die der AEG zugute kommen, zugleich aber über Behrens' vorbehaltlose Verherrlichung und ästhetische Überhöhung der Arbeitssphäre Aufschluss geben. Adolf Behne nennt die Turbinenfabrik einen «zyklopischen Tempel», dessen grosse Gebärde an der Schaussseite nicht das geringste an der Lohnsklaverei des Arbeiters geändert habe. «Was an tiefer Erfassung der heutigen Arbeit in dieser Schaussseite liegen sollte, sind ja nur steinerne Redensarten, dem Grössenwahn des Unternehmers zu schmeicheln.» Soweit allerdings geht Karin Wilhelm nicht. Behnes Meinung blieb dem Leser vorenthalten, dieser erhielt ein allzu ausgewogenes, kaum relativiertes und letztlich unkritisches Bild des Baumeisters Behrens.

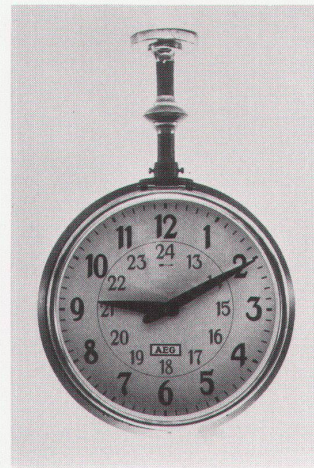
Dürfte es sich der wissenschaftlich Tätige erlauben, ab und zu der Phantasie ihren Lauf zu lassen, Urlaub zu nehmen vom akademischen Ritual, würde er Behrens' Betongiebel vielleicht als grosses Auge interpretieren, Überwachungs-, Kontroll- und Herrschaftsorgan, in dessen Pupille das Firmensignet der AEG gelegt ist. Dies gibt wohl einen



2



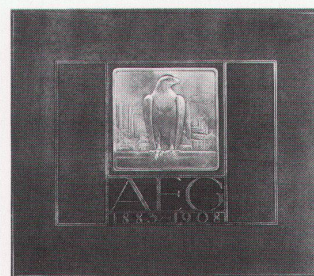
3



4



5



6

Sinn ab, verifizierbar nach den strengen Bräuchen positiven Wissenschaftens ist es nicht. Immerhin: die Interpretation, dass Behrens dem Herrschaftsanspruch des Grosskapitals auch symbolisch auf die Beine geholfen hat, wäre zu vereinbaren mit dem Deckblatt zur Festschrift, die 1908, zum 25jährigen Bestehen der AEG, erschien. Dieses zeigt einen Adler – man verzeihe mir die unsachliche und parteiische Exegese –, der auf dem Balkongeländer der Chefetage thront, hinter ihm die rauchenden Schlotte der Schlotbarone. Der Adler, schön und sparsam, diskret und subtil inszeniert, Hoheitszeichen, das Angriffs- und Beutelust feudalen Zuschnitts symbolisiert, er meint wohl in erster Linie den Reichsadler imperialistischer Provenienz, dann aber

auch das nationale und expandierende Kapital, das sich später, wie sein Gestalter, mit dem Nationalsozialismus arrangierte. – Behrens leitete nach 1936 die Architekturabteilung der Preussischen Akademie der Künste.

Peter Erni

- 1 Flammenbogenlampe, 1908
- 2 Tischventilator 1908
- 3 Schaltsäule 1908/9
- 4 Doppeluhr 1910
- 5 Nicht ausgeführter Entwurf der Turbinenhalle auf einer Skizze von Peter Behrens, 1908
- 6 AEG-Festschrift zum 25jährigen Bestehen, 1908