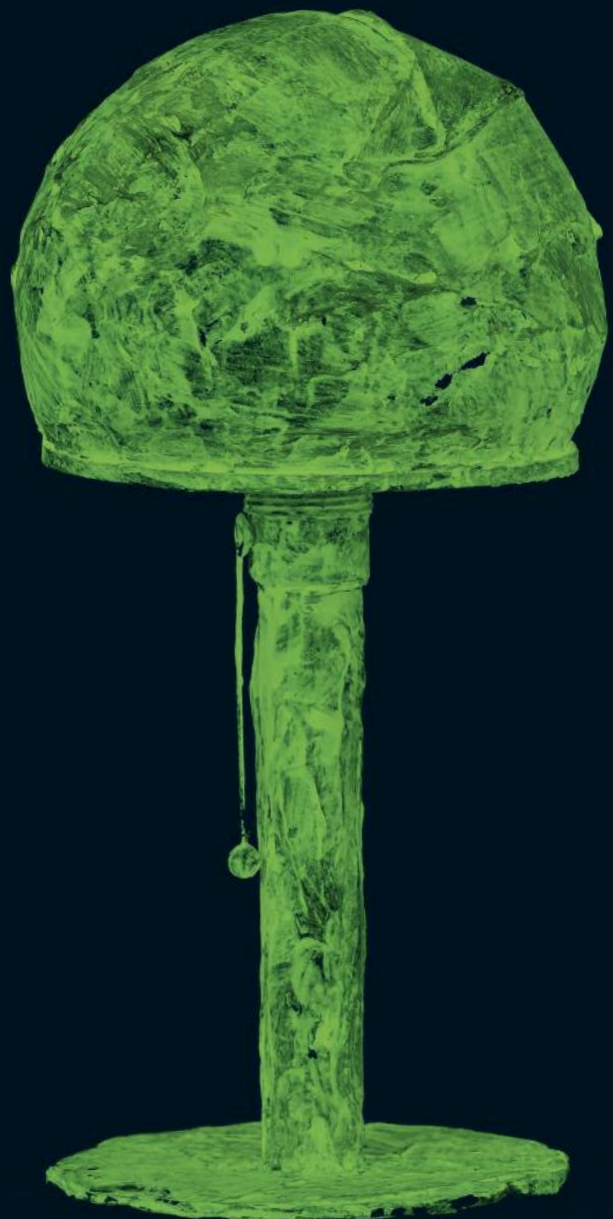


Leuchte!
Designikone
im Licht
der Kunst



Leuchte!
Designikone
im Licht
der Kunst

Lamp!
A Design Icon
in the Light
of Art

Inhalt
Contents

4	Dank
5	Acknowledgements Walter Schnepel
6	Vorwort
7	Foreword Peter Frieze
16	Die Bauhaus-Leuchte: „Ein Objekt plus y“
17	The Bauhaus Lamp: ‘An Object Plus Y’ Julia Bulk
30	Enlightened people prefer Wagenfeld!
31	Enlightened people prefer Wagenfeld! Ingo Clauß
44	Katalog
44	Catalogue

Dank

Walter Schnepel

Für das Zustandekommen dieser Ausstellung und des Kataloges danke ich dem Direktor Peter Frie-se und dem Kurator Ingo Clauß vom Weserburg Museum für moderne Kunst sowie Frau Dr. Julia Bulk, Direktorin des Wagenfeld-Hauses, für die hervorragenden Katalogbeiträge, dem technischen Team der Weserburg für den Aufbau und besonders Hartmut Brückner und Heiko Aping vom Büro BrücknerAping für die einfalls-reiche und gelungene Gestaltung des Kataloges. Mein Dank gilt auch Wolfgang Hainke, Paul Renner und Brigitte und Udo Seinsoth, die mir in vielen Fällen die Kontakte zu den Künstlern ermöglicht und wertvolle Anregungen gegeben haben.

Ohne die Künstlerinnen und Künstler, die die ausgestellten Arbeiten geschaffen haben, und ohne den Leuchten-Entwurf von Wilhelm Wagenfeld wäre die Ausstellung nicht möglich. Deshalb bedanke ich mich besonders herzlich bei diesen.

Acknowledge-ments

Walter Schnepel

I thank Director Peter Frie-se for the realisation of this exhibition and the catalogue, the exhibition’s curator Ingo Clauß – from the Weserburg Museum für moderne Kunst – as well as Dr Julia Bulk – Director of the Wagenfeld-Haus – for their outstanding contributions to the catalogue, the technical team at the Weserburg for installing the exhibition and espe-cially Hartmut Brückner and Heiko Aping from BrücknerAping for their inventive and successful catalogue design. I also extend my thanks to Wolfgang Hainke, Paul Renner and Brigitte and Udo Seinsoth, who have enabled me to contact many of the artists and have provided valuable impulses.

Without the artists who created the exhibited works and without the lamp design by Wilhelm Wagenfeld this exhibition would not have been possible. I would therefore like to thank them especially warmly.

Vorwort

Peter Frieze

Maria und Walter Schnepel sind der Weserburg seit 2002 als Sammler und Freunde in besonderer Weise verbunden. Das in Bremen und Budapest lebende Sammlerpaar hat durch den konzentrierten Blick auf bestimmte Phänomene, Entwicklungen und Schwerpunkte künstlerischer Produktion eine unverwechselbare Sammlung von Gegenwartskunst zusammengetragen. Man könnte es wie ein Motto in drei Wörtern zusammenfassen: „Fluxus und Freunde“.¹ Und man trifft damit in der Tat den sehr beweglichen Focus der einzigartigen Sammlung. Was die beiden Sammler an der Fluxusbewegung und ihrem Umfeld nach wie vor interessiert, ist eine dieser Kunst innewohnende Dynamik, die Infragestellung bisher gültiger Vorstellungen von Kunst, ihr experimenteller, bisweilen anarchischer Zug und der Wille zur Veränderung und Grenzüberschreitung. Wenn also bei den meisten Kunstwerken der Sammlung derartige Kriterien gelten, wirft dies nicht nur auf die Kunst ein rechtes Licht, sondern auch auf die beiden leidenschaftlichen Sammler. „Fluxus in all seinen bewusst chaotischen und unsystematischen Ausformungen in allen damals denkbaren Medien, verweigerte sich von Beginn an jeder Form von Dauerhaftigkeit. Fluxuskünstler agierten von vornherein antimuseal.“, bemerkte

bereits Thomas Deecke, Gründungsdirektor der Weserburg, vollkommen zutreffend im Vorwort zur ersten Ausstellung aus den Beständen der Schnepelschen Sammlung.² Man könnte heute sogar ohne zu übertreiben sagen, dass eine fluxus-typische, der Kunst innewohnende Dynamik und Offenheit, das sprichwörtlich Fließende und Experimentelle, das gesamte Sammlungsprofil und auch die Haltung des Ehepaars gegenüber der Kunst auszeichnet. Ohne Zweifel ist das in der Sammlung der „Maria und Walter Schnepel Kulturstiftung“ zusammengefasste Konvolut an Gegenwartskunst von international herausragender Bedeutung. Schwerpunkte sind neben den besagten Werken der Fluxus-Bewegung weitere ausgesuchte künstlerische Positionen, die den Avantgardebewegungen der 1960er Jahre nahe stehen. Die Sammlung umfasst über 2000 Arbeiten von namhaften Künstlerinnen und Künstlern wie Arman, Joseph Beuys, George Brecht, Robert Filliou, Richard Hamilton, Yoko Ono, Dieter Roth, Takako Saito, Ben Vautier und vielen anderen. Und seit 2002 ist diese Sammlung mit bedeutenden

Foreword

Peter Frieze

As collectors and friends, Maria and Walter Schnepel have had a special bond with the Weserburg since 2002. Through their focused eye for specific phenomena, developments and areas of concentration in the creation of art, this couple living in Bremen and Budapest has gathered together a highly distinctive collection of contemporary art. It could be summed up like a motto, in three words: ‘Fluxus and friends’.¹ And this does, in fact, accurately describe this unique collection’s very versatile focus. The aspect of the Fluxus movement that has always interested these two collectors is the dynamic inherent to this art: its questioning of previously accepted ideas about art, its experimental and sometimes anarchical tendency and its will to change and to cross boundaries. If criteria of this kind thus apply to most of the collection’s artworks, this casts not only the art in a proper light but also the two passionate collectors. In the foreword for the first exhibition of works from the Schnepels’ collection, Thomas Deecke – founding director of the Weserburg – already notes with complete accuracy: ‘Fluxus, in all of the deliberately chaotic and unsystematic forms it took on in every media that was conceivable at that time, resisted every form of permanence from the very beginning. Fluxus artists

were actively anti-museal from the outset.’² Today, it could even be said without exaggeration that the entire collection profile and also the couple’s attitude towards art are characterised by a dynamism and openness inherent to art and typical of Fluxus, its proverbially flowing and experimental nature. Without a doubt, the body of contemporary art gathered together in the collection of the ‘Maria und Walter Schnepel Kulturstiftung’ is of internationally outstanding significance. Along with the already mentioned works of the Fluxus movement, its areas of concentration include other selected artistic positions closely related to the avant-garde movements of the 1960s. The collection comprises over 2000 works by well-known artists, such as Arman, Joseph Beuys, George Brecht, Robert Filliou, Richard Hamilton, Yoko Ono, Dieter Roth, Takako Saito, Ben Vautier and many others. And since 2002 this collection has been continuously represented at the Weserburg by important loans of individual works, temporary presentations and exhibitions. In this way the Weserburg, Bremen’s collectors’ museum for contemporary art, realises its mission

Daniel Spoerri im Gespräch
mit Walter Schnepel
und Udo Seinsoth
Foto: Carsten Hotzan 1995

Daniel Spoerri in conversation
with Walter Schnepel
and Udo Seinsoth
Photo: Carsten Hotzan 1995



Einzeleihgaben, wechselnden Präsentationen und Ausstellungen kontinuierlich in der Weserburg vertreten. Die Weserburg, Bremens Sammlermuseum für Gegenwartskunst, wird damit ihrem Auftrag und letztlich auch ihrem Alleinstellungsmerkmal innerhalb der Bremer Museumslandschaft gerecht, ungewöhnliche, spannende Privatsammlungen, die mit ihnen verbundenen Konzepte, Profile und Besonderheiten in gemeinsam mit den Sammlern vorbereiteten Ausstellungen vorzustellen und zu erörtern. Man kann es nicht anders sagen: Maria und Walter Schnepel gehören zu den herausragenden Sammlern, die es uns möglich machen, einen differenzierten und

kritischen Blick auf die Gegenwart durch die Kunst hindurch zu erhalten und in sorgfältig geplanten Ausstellungen einem größeren Publikum zu vermitteln. Dies ist und bleibt in der Tat eine Kernaufgabe der Weserburg.³

Worum aber geht es konkret in dieser Ausstellung? Wie Titel und Untertitel bereits verraten: um eine weltweit bekannte Designikone, um die Bauhausleuchte WA24 von Wilhelm Wagenfeld. Aber diese prominente, formschöne Tischleuchte steht hier nicht als gelungenes Designprodukt und Statussymbol zur Debatte, sondern als ausgewiesener Gegenstand künstlerischen Interesses. 25 Künstlerinnen und Künstler haben auf Anregung von Walter Schnepel das bekannte Designprodukt zur Grundlage

verschiedener künstlerischer Überarbeitungen, Ergänzungen, Verfremdungen, Erweiterungen und Uminterpretationen genutzt. Mit anderen Worten: Wagenfelds berühmte Designikone war nicht nur Ausgangspunkt und Inspirationsquelle, sondern das konkrete Ziel mannigfacher künstlerischer Operationen. Und das sollte man wortwörtlich nehmen: Die Künstlerinnen und Künstler wurden angeregt, die Leuchte auf ihre Weise weiterzudenken, sie nach Belieben zu kommentieren, zu überarbeiten, umzuinterpretieren, zu verfremden oder in etwas vollkommen Anderes zu verwandeln. Sie wurden ausdrücklich aufgefordert, der wunderbaren Lampe auch physisch-materiell zu Leibe zu rücken, nach Bedarf auch in brachialer Weise ihre seit fast einem Jahrhundert so vollkommen und makellos erscheinende Gesamtform zu (zer-)stören. Dass dies nicht nur eine Goodwill-Veranstaltung würde, sondern zugleich Risiken (und vielleicht noch unbekannte Nebenwirkungen) beinhalten könnte, war allen Beteiligten klar. Doch der Wunsch, dieses Wagnis einzugehen, etwas

and ultimately also the unique position that makes it stand out within Bremen's museum landscape: presenting and examining unusual, intriguing private collections and the concepts, profiles and distinctive qualities associated with them in exhibitions prepared together with the collectors. There is no other way to put it: Maria and Walter Schnepel are among those outstanding collectors who enable us to gain a nuanced and critical perspective on the present through and beyond art and to convey this to a larger audience in carefully planned exhibitions. And in fact, this has always been the core task of the Weserburg.³

But what is this exhibition about in concrete terms? As is already indicated by the title and subtitle, it is about a design icon known around the world: the Bauhaus Lamp WA24, by Wilhelm Wagenfeld. But here this prominent, beautifully formed table lamp is put up for discussion not as a successful design product and status symbol but as an object of demonstrable artistic interest. At the suggestion of Walter Schnepel, twenty-five artists have utilised the well-known design

Brigitte Seinsoth, Alison Knowles, Walter Schnepel, Udo Seinsoth, Maria Schnepel
Foto: Carsten Hotzan 1994/95

Brigitte Seinsoth, Alison Knowles, Walter Schnepel, Udo Seinsoth, Maria Schnepel
Photo: Carsten Hotzan 1994/95



product as the basis for various artistic revisions, additions, alienations, expansions and reinterpretations. In other words, Wagenfeld's famous design icon was not a point of departure and source of inspiration but the concrete target of diverse artistic operations. And that is to be taken literally: the artists were encouraged to elaborate upon the lamp in their own way, to comment upon it as they saw fit, to revise, reinterpret or alienate it or to turn it into something else entirely. They were also expressly told to show no restraint towards the lamp in physical and material terms and, if necessary, to brutally disrupt or destroy its overall form, which has appeared so perfect and flawless for almost a century. The fact that this would not remain limited to a friendly affair,

but could also lead to risks (and perhaps unknown side effects, as well), was clear to everyone involved. Nonetheless, the wish to undertake this venture, to try something whose result no one was able to imagine at the beginning, was so substantial that it worked. The artists involved took up their task in very diverse ways: as a rule, they were very happy to do so, because Maria and Walter Schnepel had maintained a friendly relationship and a regular exchange of ideas with them for many years. An odd give and take finally emerged from what we will call this 'basis of trust'. Walter

zu versuchen, dessen Resultat man sich anfangs noch nicht vorstellen konnte, war so tragend, dass es funktionierte. Auf verschiedenste Art und Weise übernahmen die involvierten Künstlerinnen und Künstler ihre Aufgabe: Sie taten es in der Regel sehr gern, denn mit den meisten von Ihnen pflegten Maria und Walter Schnepel seit vielen Jahren freundschaftlichen Kontakt und regelmäßigen Gedankenaustausch. Auf dieser, nennen wir sie, „Vertrauensbasis“ kam es schließlich zu einem merkwürdigen Hin und Her. Walter Schnepel lieferte die fabrikneue makellose Leuchte, das seit vielen Jahren unangefochten anerkannte Designprodukt – und die Künstlerinnen und Künstler lieferten nach einiger Zeit etwas anderes zurück: ein Kunstwerk.

Es geht bei dieser Ausstellung also keineswegs um eine aufs Neue zu untersuchende Nähe oder gar Deckungsgleichheit von Kunst und Design, auch nicht um die Erarbeitung einer Rangordnung zwischen beiden Bereichen, sondern um die Eröffnung und Erörterung eines Experimentierfeldes, das für manche Kunstfreunde, deren Auffassung vom „Rein-Schöpferisch-Innovativen“ bestimmt wird, gar nicht existiert

und das den ebenso reinen Design-Apologeten eher wie eine Kontamination und (Zer-)Störung des in der WA 24 bereits vollendet und klar definierten Gleichgewichts von Design und Funktion anmuten dürfte. Denn die Künstler nehmen, indem sie ganz bewusst bestehende Regeln unterlaufen, sowohl die Integrität der äußeren Form, als auch die ursprünglich intendierte Funktion voll ins Visier. Was am Ende dabei herausgekommen ist, dürfte weder mit den Erwartungen der einen, noch denen der anderen Seite konform gehen. Es ist eben Kunst, die über die Maximen des Produktdesigns hinauszudenken beginnt, sie zum Bestandteil ihrer ästhetischen Operationen macht und dabei bewusst Grenzen und Tabus überschreitet.

Die Ausstellung *Leuchte – Design-ikone im Licht der Kunst* möchte in der Tat über die verbreitete Verbindung von Schönheit und Zweckdienlichkeit des berühmten Designprodukts hinausgehen und wagt es, verschiedene noch immer existierende „Reinheitsgebote“ zu unterlaufen. Doch geht es nicht darum, die Grenzen zwischen Kunst und Design schlichtweg aufzuheben, oder sie (noch sträflicher!) zu verunklären und zu verwischen. Es geht in dieser Ausstellung darum, mit den Mitteln der Kunst ein herausragendes

Designprodukt auf eine andere, traditionsgemäß eher der Kunst vorbehaltene Reflexionsebene ästhetischer Betrachtung zu heben. Doch soll die Lampe dabei nicht, in vermeintlicher Duchamp-Nachfolge, zum Kunstwerk (à la Readymade) erklärt werden, sondern sie soll als Impulsgeber und Basis künstlerischer Arbeit dienen. Wie so etwas vonstattengeht, entscheiden in unserem Falle weder die Sammler, noch der Kurator, sondern allein die eingeladenen Künstlerinnen und Künstler. Letztere machen es mit Hilfe der Kunst, einer Kunst, die sich wie anfangs erwähnt, nicht an feste ästhetische Formen und Normen hält, sondern deren Werte und Bewertungen ständig „im Fluss“ sind. Praktisch geschieht dies hier mit Hilfe gezielter Eingriffe, Überarbeitungen und Umwidmungen, durch ein Eindringen in die bislang unangetastete Sphäre einer berühmten, geradezu vollendeten Designikone.

Was aber machen die Künstlerinnen und Künstler konkret – oder anders gefragt: was machen sie gleichzeitig nicht? Um mit Letzterem anzufangen: Keiner der hier

Paul Renner
Foto: Carsten Hotzan 1995

Paul Renner
Photo: Carsten Hotzan 1995



Schnepel delivered the flawless new lamps (the design product that has been undisputedly acknowledged for many years) straight from the factory, and the artists delivered something else after a while: an artwork.

This exhibition is thus in no way about the renewed analysis of a proximity, let alone an effective identity, between art and design, nor is it about the establishment of an order of rank between these two areas. Instead, it is about the opening up and examination of an experimental field that – for some friends of the arts, whose understanding is defined by the ‘purely-creative-innovative’ – does not exist at all and that the apologists of pure design are equally likely

to see as a contamination, disruption and destruction of the balance between design and function already perfected and clearly defined in the WA 24. By entirely deliberately undermining existing rules, the artists unmistakably set their sights on both the integrity of the outer form and the originally intended function. The final result is unlikely to conform to the expectations of either side. It is, after all, art that begins to think beyond the maxims of product design, to make them into an element of its aesthetic operations and, in doing so, to deliberately transgress boundaries and taboos.

The exhibition ‘Leuchte – Design-ikone im Licht der Kunst’ does, in fact, seek to go beyond the famous design product’s widespread association with beauty

and utility and ventures to undermine various ‘dictates of purity’ which still continue to exist today. However, it is not about simply removing the boundaries between art and design or (even more unforgivably!) obscuring and blurring them. This exhibition is about using the means available to art to elevate an extraordinary design product to another level of contemplation in terms of aesthetic consideration – a level traditionally reserved largely for art. In the process, however, the lamp is not to be declared a work of art (ostensibly in the tradition of Duchamp, à la ready-made), but is to serve to provide impulses and as the basis for artists’ work. In our case, the question of how something like this is to come about is decided neither by the collectors nor by the curator, but solely by the invited artists. These create their work with the help of art, an art that – as mentioned at the outset – does not adhere to fixed aesthetic forms and norms, but whose values and evaluations are instead constantly ‘in flux’. Practically speaking, this happens here with the help of purposive interventions, revisions and adaptations, by penetrating into the previously inviolate sphere of a famous, directly perfect design icon.

gezeigten Ein- und Übergriffe auf die Wagenfeldleuchte, so radikal, so subversiv, so ironisch und kritisch er auch sein mag, vermag den Mythos der Wunderlampe zu zerstören. Das wäre auch nie die Absicht der Künstler gewesen, nie das Ziel eines solchen Unterfangens, sondern ein komplettes Missverständnis, also keine Kunst. Alle Künstlerinnen und Künstler waren sich bewusst, dass sie dem Produkt, um das es geht, durch ihre Arbeit lediglich eine zusätzliche (also künstlerische) Sinn-ebene hinzufügten. Man könnte es auf den Punkt bringen: Neben der von Wilhelm Wagenfeld weiland angestrebten zeitlosen Qualität, seinem erklärten Bestreben, Brauchbares mit Schö- nem zu verbinden, erhalten die derart bearbeiteten WA24-Leuchten ein zusätzliches Spektrum an symbolischen Bedeutungen. Sie werden faktisch überformt, geradezu umgewidmet und bleiben doch im Kern das, wofür sie einst ersonnen und hergestellt worden sind.

Schauen wir uns die Leuchte im Sinne eines Gedankenexperiments noch einmal pur an: Sie sieht nicht nur schön aus, sondern sie scheint zugleich etwas zu verkörpern, das im Zeitalter sich anbahnender industrieller Produktion als Ideal Geltung beansprucht. Obwohl wir inzwischen wissen, dass die Leuchte WA24 vorwiegend in Handarbeit und Einzelanfertigung – bis hin zum Löten gewisser Feinheiten hergestellt worden ist, verkörpert sie doch für die meisten von uns die ästhetische Erfüllung eines Traumes: Dass nämlich schöne und funktionale Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs, darunter auch Möbel, Essgeschirr, unsere Häuser und die gesamte Welt, in der wir leben, durch avancierte industrielle Fertigungsprozesse rationeller, perfekter, günstiger und am Ende gar „demokratischer“ gestaltet werden könnten. Dieser Traum wurde am Anfang des letzten Jahrhunderts nicht nur von den russischen Konstruktivisten, von der Bewegung de Stijl und von Walter Gropius als Vordenker des Bauhauses geträumt, sondern er taucht noch scheinbar ungebrochen im Denken Donald Judds, einem Hauptvertreter der Minimal Art in den 1960er Jahren auf, der hoffte, dass einst Maschinen in der Lage sein werden, Kunst herzustellen.⁴ Schönheit und Serialität als Utopie einer Industriegesell-

schaft. Die Wagenfeldleuchte scheint also prima Vista etwas zu sein, das sie faktisch nicht ist: Wir könnten uns darauf einigen, dass diese Lampe (frei nach Ernst Bloch) etwas zum Vor-Schein bringt, das sich so wie es die Protagonisten der konstruktivistischen Avantgarden einst erhofften, dann doch nicht entwickelte. Dass die WA24 noch heute wie das vorweggenommene Echo einer dann doch nicht stattgefundenen seriellen Produktion klingt, wissen vor allem auch die Künstlerinnen und Künstler, die sie zum Thema, Gegenstand und Austragungsort ihrer Arbeit machen.

Wie also gehen sie am Ende vor: Die Künstlerinnen und Künstler reagieren auf die geschmeidige Glätte und Perfektion des wunderbaren Objekts in der Regel eher widerborstig, sie ironisieren, individualisieren und stören die hier aufscheinende Gleichheit und vermeintlich serielle Perfektion. Sie revidieren die gepriesene „Funktion“ des als Gebrauchsgegenstand konzipierten Objekts, machen sie zur Fragestellung ihrer ästhetischen Strategien. Sie entzaubern gar den Mythos des Gleichen, Gleichförmigen und

But what have the artists done in concrete terms or, put differently: what do they simultaneously not do? To begin with the latter: as radical, subversive, ironic and critical as they may be, none of the interventions or assaults on the Wagenfeld lamp presented here are able to destroy the myth of the magic lamp. That would also never have been the artists' intention, never the goal of an undertaking of this kind; instead, it would be a complete misunderstanding, that is, not art. All of the artists were aware that, through their work, they can only add an extra (that is, artistic) level of meaning to the product being dealt with. To put it concisely we could say that, alongside the timeless quality that Wagenfeld once strove for – his professed intention of uniting the practical with the beautiful – the WA24 lamps handled in this way are invested with an additional spectrum of symbolic meanings. They are, in fact, assimilated and directly adapted, but in their essence they nonetheless remain that for which they were once conceived and manufactured.

In the sense of a thought experiment, let us once again look at the lamp in its purity: not only does it look beautiful, it also seems to embody something that asserts its status as an ideal in the age of an emergent industrial production. Although we now know that the WA24 lamp was manufactured largely by hand and one at a time – down to the soldering of certain details – for most of us, it nonetheless embodies the aesthetic fulfilment of a dream, namely: that beautiful and functional objects for everyday use, including furniture, dishes, our houses and the entire world in which we live, could be provided with a more rational, more perfect, more economical and ultimately even more 'democratic' form through industrial production processes. This dream was dreamed not just at the beginning of the last century, by the Russian Constructivists, the members of the movement de Stijl and by Walter Gropius, as intellectual precursors of the Bauhaus. On the contrary, it also emerges – seemingly intact – in the thought of Donald Judd, one of the main protagonists of the Minimal Art of the 1960s, who hoped that some day machines would be in a position to create art.⁴ Beauty and seriality formed the utopia of an industrial society. The Wagenfeld lamp thus

seems to be the initial glimpse of something that it actually is not: freely paraphrasing Ernst Bloch, we can agree that this lamp evokes the pre-appearance of something that then ultimately never developed in the form once hoped for by the protagonists of the Constructivist avant-gardes. It is particularly the artists who have made the WA24 the theme, the subject matter and site of their work who also know that, even today, it still resonates like the echoing precursor of a serial production that then never took place after all.

How then, do they proceed in the end? As a rule, the artists react rather antagonistically to the supple smoothness and perfection of the wonderful object: they ironise, individualise and disrupt the uniformity and ostensibly serial perfection that appears there. They reassess the much-praised 'function' of the object conceived for a utilitarian purpose, and they make it into the question asked by their aesthetic strategies. They even demystify the myth of the homogeneous, identically shaped and perfect, by introducing (each in his

Perfekten, indem sie (jeder und jede auf seine/ihre Weise) Individualität, Verschiedenheit und das Imperfekte ins Spiel bringen. Wenn es Wagenfeld darum ging, zeitlose Qualität zu schaffen, geht es beispielsweise Dieter Roth bei seiner Überarbeitung darum, mithilfe von Ironie und antimuseumaler, ja grotesker Verfremdung gerade diese Tugenden und Ewigkeitswerte massiv infrage zu stellen. Und gerade er wusste, dass er damit als Künstler eine Paradoxie nach der anderen kreierte – schließlich landeten die meisten Roth-Objekte früher oder später doch noch im Museum, um Kuratoren und genervte Restauratoren mit ihrer Instandhaltung nachhaltig zu beschäftigen. Doch besagter Dieter Roth und seine Kolleginnen und Kollegen diskreditieren trotz Ironisierung und permanenter Infragestellung niemals das Objekt und Thema ihrer künstlerischen Eingriffe als solches. Sie heben es stattdessen (wie gesagt) auf eine andere, ästhetische Reflexionsstufe, (auch Ironie stellt so gesehen eine Form der Reflexion und Hommage dar) machen es zum Thema einer Ausstellung in der Weserburg.

Dank gebührt allen, die zum Gelingen dieses Projektes beigetragen haben, vor allem dem Sammlerpaar Maria und Walter Schnepel. Sie haben mit ihrer Initiative und ihrem Enthusiasmus die Ausstellung möglich gemacht. Walter Schnepel und Carsten Hotzan als Geschäftsführer der Firma Tecnolumen GmbH & Co KG haben für die Finanzierung des Kataloges gesorgt. Ingo Clauß, der zusammen mit Walter Schnepel diese Ausstellung konzipiert hat und der einen sehr lesenswerten Essay zu diesem Katalog beige-steuert hat, Julia Bulk der Kollegin vom Wilhelm Wagenfeld Haus für ihren sehr erhellenden Artikel, der ebenfalls hier abgedruckt ist. Natürlich dem technischen Team der Weserburg und allen im Hause, die mitgeholfen haben, die Ausstellung auf den Weg zu bringen und zu vollenden. Dank gebührt auch dem Büro BrücknerAping, dem wir die Gestaltung des vorliegenden Kataloges zu verdanken haben. Danken möchte ich für die großzügige Unterstützung der Bremer Landesbank, die in den zurückliegenden Jahren viele Ausstellungsprojekte der Weserburg ermöglicht hat.

Last but not least dem Senator für Kultur der Freien Hansestadt Bremen für seine institutionelle Förderung des Sammlermuseums,

sowie den Museumsfreunden Weserburg für ihre nachhaltige und nicht nachlassende Unterstützung aller Ausstellungsprojekte der letzten Jahre.

¹ So auch der Titel der ersten Ausstellung, die in enger Zusammenarbeit mit Maria und Walter Schnepel 2002 in der Weserburg realisiert wurde: *Fluxus und Freunde*. S. Anm. 2. Es folgten 2006: *Dieter Roth*, 2010: *Chronische Fluxitis* und zuletzt 2012: *Ray Johnson I like funny stories*.
² Thomas Deecke, Vorwort in: *Fluxus und Freunde: Die Sammlung Maria und Walter Schnepel*, hrsg von Neues Museum Weserburg Bremen, Bremen 2002, S. 9
³ An dieser Stelle muss die Ausstellung *Die Kunst und das schöne Ding* von und mit Jean Nouvel Erwähnung finden, die sich den Grenzbereichen und Übergängen von Kunst und Design widmete: Diese Ausstellung fand 1995/96 in enger Kooperation mit dem Design Zentrum Bremen und der Messe Bremen statt und gehört bis heute zu den erfolgreichsten Ausstellungsereignissen in der Geschichte des Sammlermuseums.
⁴ Donald Judd, *Spezifische Objekte*, in: Gregor Stemmrich (Hrsg.) *Minimal Art, eine Kritische Anthologie*, Dresden 1995, S.70. Erstveröffentlichung: *Specific Objects*, in: *Arts Yearbook*, 8, 1965, S. 74–82

or her own way) individuality, difference and imperfection into the equation. If Wagenfeld was concerned with creating a timeless quality, the reworking of the object by Dieter Roth – for example – is concerned with using irony and an anti-museumal, actually grotesque alienation to radically question precisely these virtues and timeless values. And he, of all people, knew that he was creating one paradox after the other in this way: after all, most of Roth’s objects ultimately end up in a museum sooner or later, where they keep curators and annoyed conservators busy working on their long-term conservation. Nonetheless, Dieter Roth and his colleagues never discredit the actual object and theme of their artistic interventions, in spite of their irony and constant questioning. Instead, as already stated, they elevate it to another, to an aesthetic level of reflection (looked at in this way, irony also represents a form of reflection and homage) and they make it the theme of an exhibition at the Weserburg.

Everyone who has contributed to the success of this project, particularly the collectors Maria and Walter Schnepel, deserves thanks. With their initiative and their enthusiasm, they have made the exhibition possible. Walter Schnepel and Carsten Hotzan, as managing directors of the company Tecnolumen GmbH & Co KG, have taken care of the catalogue’s financing. Ingo Clauß developed the concept for this exhibition together with Walter Schnepel and has contributed an essay to this catalogue that warrants reading; Julia Bulk, our colleague at the Wilhelm Wagenfeld Haus has written a very illuminating article, which is also printed here. Naturally, we would also like to thank the technical team at the Weserburg and everyone at the museum who has helped to get this exhibition underway and to complete it. Thanks are also due to the office of BrücknerAping, to whom we owe the design of the present catalogue. I would also like to thank the Bremer Landesbank for their generous support, which has enabled us to realise many exhibition projects over the years. Last but not least, we thank Bremen’s Senator of Cultural Affairs for his institutional funding for the collectors’ museum – as well as the Museumsfreunde Weserburg (Friends of the Weserburg) for their sustained and unwavering

support of all the exhibition projects of recent years.

¹ This was also the title of a 2002 exhibition, the first to be realised at the Weserburg in close cooperation with Maria and Walter Schnepel: ‘Fluxus und Freunde/Fluxus and Friends’, see note 2. ‘Dieter Roth’ followed in 2006, ‘Chronische Fluxitis’ in 2010 and, most recently, ‘Ray Johnson: I Like Funny Stories’ in 2012.
² Thomas Deecke, ‘Preface’, in *Fluxus und Freunde/Fluxus and Friends: Die Sammlung Maria und Walter Schnepel*, ed. by Neues Museum Weserburg Bremen (Bremen, 2002), p. 10.
³ At this point it is necessary to mention the exhibition ‘Die Kunst und das schöne Ding’ (Art and the beautiful thing) – by and with Jean Nouvel – which was devoted to the border zones and transitional spaces of art and design: the exhibition took place in 1995/96, in close cooperation with the Design Zentrum Bremen and the Messe Bremen, and today it still remains one of the most successful exhibition events in the history of the collectors’ museum.
⁴ Donald Judd, ‘Specific Objects’, *Arts Yearbook*, 8 (1965), pp. 74–82.

Die Bauhaus- Leuchte: „Ein Objekt plus y“

Julia Bulk

Wenn ich abends mit dem Fahrrad von der Wilhelm Wagenfeld Stiftung nach Hause fahre, dann komme ich an vielen Fenstern vorbei, hinter denen Wagenfeld-Leuchten ihr weiches Licht verbreiten. Die Zahl variiert – je nach dem, welchen Weg ich nehme und wer gerade zu Hause ist. Mein „Leuchten-Rekord“ liegt bei 18 Exemplaren. Auf einer Strecke von ca. drei Kilometer wohnen also mindestens 18 Personen in der Innenstadt von Bremen, die sich entschieden haben, mit einer vor über 90 Jahren entworfenen Leuchte zu leben.¹ Das ist ein erstaunlicher Befund. Natürlich ist es eine formvollendete Leuchte, die nicht blendet und vielfältig eingesetzt werden kann. Vielleicht ist die Verbreitung auch einer lokalen Verbundenheit mit dem Gestalter zu verdanken, der 1900 in Bremen geboren wurde. Aber sind das ausreichende Erklärungen für die andauernde Faszination für diese Leuchte?

Objekt und Kunstwerk

1964 besucht der amerikanische Kunstkritiker Arthur C. Danto eine Aufsehen erregende Ausstellungseröffnung in der Stable Gallery in New York. Andy Warhol hatte im Galerieraum über 100 bedruckte Sperrholzkisten übereinandergestapelt, die wie handelsübliche Produktverpackungen in einem Supermarkt aussahen. Dabei macht Danto eine interessante Beobachtung. Er bemerkt, dass ein gewöhnlicher Gegenstand, wie er uns täglich begegnet (zum Beispiel eine Pappschachtel mit Topfreinigern der Marke Brillo), innerhalb einer Galerie als Kunstwerk wahrgenommen wird.² Wenn ich vor dem Supermarktregal stehe und auf die Packung mit Topfreinigern schaue, erwäge ich vielleicht, diese Reiniger zu kaufen. Gibt es noch preiswertere Putzmittel? Wird der Brillo-Schwamm aus Stahlwolle auch gut reinigen? Der Brillo-Karton ist also eine Produktverpackung, die mich dazu anregt, praktische Fragen zu erwägen. Stehe ich dagegen in einer Galerie und schaue auf die von Warhol nachgebauten „Brillo Boxes“, ändert sich mein Verhältnis zum Objekt. Ich denke nicht mehr über Putzschwämme nach, sondern über die Frage, warum diese Nachahmungen von alltäglichen Kartons in einer Galerie stehen.

The Bauhaus Lamp: ‘An Object Plus Y’

Julia Bulk

When I ride my bike home from the Wilhelm Wagenfeld Stiftung in the evening, I pass by many windows with Wagenfeld Lamps spreading their soft light behind them. The number varies, depending on which route I take and who is home at the moment. My ‘lamp record’ is eighteen. Thus, along a stretch of around three kilometres, there are at least eighteen people in the city centre of Bremen who have decided to live with a lamp designed over ninety years ago.¹ That is an astonishing finding. Of course it is a perfectly formed lamp, which produces no glare and is capable of being utilised in diverse ways. Perhaps this prevalence is also due to a local attachment to the designer, who was born in Bremen in 1900. But are these reasons sufficient to explain the lasting fascination with this lamp?

Object and Artwork

In 1964 the American art critic Arthur C. Danto attended a sensational exhibition opening at the Stable Gallery in New York. In the gallery, Andy Warhol had stacked up over 100 printed plywood boxes that looked like ordinary commercial product packaging in a supermarket. Danto made an interesting observation in this context. He noted that, within a gallery, an ordinary object of the kind we encounter every day (for example, a cardboard box containing Brillo-brand scouring pads) is perceived as an artwork.² If I stand in front of a supermarket shelf and look at a package of scouring pads, I might considering buying these pads. Are there other cleaning products that offer a better value? Will the Brillo pad made of steel wool also clean well? The Brillo box is thus a product package that prompts me to consider practical questions. By contrast, if I stand in a gallery and look at the *Brillo Boxes* reconstructed by Warhol, this alters my relationship to the object. I no longer think about scouring pads, but about the question of why these imitations of ordinary cardboard boxes are standing in a gallery. Danto uses a neologism to explain this concept of the difference between ‘mere real things’ and works of art.³

Danto erklärt diesen Unterschied zwischen „rein realen Dingen“³ und Kunstwerken mit einem im Deutschen etwas sperrigen Begriff. Alltäglichen „Dingen als Klasse fehlt die Bezogenheit [aboutness; das Über], gerade weil sie Dinge sind“. Im Gegensatz dazu steht das Kunstwerk, das „typischerweise über etwas“⁴ ist. Mit anderen Worten: ein Kunstwerk ist ein „materielles Objekt plus y.“⁵ Der Karton mit Topfreiniger ist ein „materielles Objekt“ – sonst nichts. Die von Warhol angefertigte Schachtel ist dagegen die „Darstellung“⁶ einer Produktverpackung und reflektiert damit die Bedeutung, die dieser Karton für die US-amerikanische Gesellschaft der 1960er Jahre hatte. Diese Auseinandersetzung mit der Rolle des Kunstwerks in der Gesellschaft und die neue Konsumkultur ist das von Danto als zusätzliches Merkmal für Kunstwerke ausgemachte „y“.

Wie lässt sich die 1924 von Wilhelm Wagenfeld entworfene Leuchte in diese Begrifflichkeiten einordnen? Zunächst ist sie, wie die Brillo-Produktverpackung, ein „materielles Objekt“, das im alltäglichen Leben gebraucht wird. Doch lässt sie sich auch mit den handgefertigten „Brillo-Boxes“ von Wahrhol

vergleichen? Ist die Wagenfeld-Leuchte „über etwas“? zur Beantwortung dieser Frage lohnt es sich, in die Vergangenheit zu schauen. Es fällt auf, dass sich schon früh eine überpersönliche Bezeichnung für die Leuchte etabliert hat. Bereits 1928 taucht sie erstmals als „Bauhaus-Lampe“ in der Literatur auf.⁷ Die Wortkombination aus dem Gattungsnamen „Lampe“ und dem als Attribut hinzugestellten Eigennamen „Bauhaus“ wirkt wie eine klassische Herkunftsbezeichnung eines Produktes und stellt die Leuchte damit demonstrativ in einen bestimmten Kontext. Im Folgenden soll nachgezeichnet werden, warum gerade die von Wilhelm Wagenfeld entworfene Leuchte als ein so charakteristisches Produkt der einflussreichen Kunstschule gilt, dass sie ihren Namen trägt und auf zahlreichen frühen Fotos⁸ als Bekenntnis zur Moderne auftaucht.

Gestaltung für eine bessere Welt

Wie viele reformerische Kräfte zu Anfang des 20. Jahrhunderts wollten auch die Lehrenden am Staatlichen Bauhaus in Weimar die materielle Umwelt gestalten und damit Einfluss auf die Gesellschaft nehmen. Man wollte keine „Salonkunst“ ohne Bezug zur Realität schaffen, sondern „gemeinsam“ an dem inzwischen vielzitierten „neuen Bau der Zukunft“⁹

arbeiten. Dafür war man bereit, sich von der Tradition zu lösen und einen neuen Anfang zu wagen. Der Direktor Walter Gropius spricht die Studierenden des Bauhauses als „Vorläufer und ersten Werkzeuge eines [...] neuen Weltgedankens“¹⁰ an und auch sein Bauhaus-Manifest von 1919 folgt dem klassischen Muster der Avantgarde und stellt der bürgerlichen Kunstvorstellung die Aufhebung der Kunst in eine veränderte Lebenspraxis entgegen.¹¹ Der junge Wilhelm Wagenfeld hat diesen Bruch mit der Vergangenheit radikal vollzogen. Bevor er im Oktober 1923 nach Weimar ging, verschenkte er seine bis dahin entstandenen freien Arbeiten und vernichtete sogar Radierplatten und Druckstöcke, um „frei zu sein vom Gewesenen, um frei zu sein für das Neue.“¹² Mit der ersten Bauhaus-Ausstellung im September 1923 stellte sich die Hochschule erstmals der interessierten Öffentlichkeit vor. Im eigens dafür gebauten Musterhaus „Haus Am Horn“ wurde deutlich, wie umfassend der Gestaltungswille war. Nicht nur die Architektur, auch die Möbel, Textilien, Gefäße und andere Einrichtungsgegenstände wurden von den Bauhaus-Werkstätten konzipiert. Die Ausstellung zeigte damit eine neue

Ordinary ‘things, as a class, lack aboutness just because they are things’. By contrast the artwork is ‘typically about something’.⁴ In other words: an artwork is a ‘material object plus y’.⁵ The cardboard box with scouring pads is a ‘material object’ – and nothing more. The container produced by Warhol, on the other hand, is the ‘facsimile’ of a product’s packaging and thus reflects upon the significance of this cardboard box for the American society of the 1960s.⁶ This occupation with the role of the artwork in society and the new consumerist culture is the ‘y’ that Danto recognised as the additional characteristic of artworks.

How is the lamp that Wagenfeld designed in 1924 to be classified within this terminological framework? First of all, like the Brillo packaging, it is a ‘material object’ that is used in ordinary life. But can it really also be compared with the handmade *Brillo Boxes* by Warhol? Is the Wagenfeld Lamp ‘about something’? To answer this question, it is worthwhile to take a look into the past. It is notable that a suprapersonal name for the

lamp had already become established early on. It appeared as the ‘Bauhaus Lamp’ for the first time as early as 1928, in the secondary literature.⁷ The word combination of the genre name ‘lamp’ and the individual name ‘Bauhaus’, which is added to it as an attribute, seems like a classic identification of the origin of a product, and in this way it demonstratively places the lamp in a specific context. In what follows, we will trace the reasons why it is precisely the lamp designed by Wagenfeld which has been considered a product so characteristic of the influential art school that it bears its name and appears as an affirmation of modernism in a great number of early photos.⁸

Design for a Better World

Like many reformist forces in the early twentieth century, the teachers at the Staatliches Bauhaus in Weimar also wanted to shape the material environment of the world and to influence society in this way. They did not want ‘salon art’ with no connection to reality, but to work ‘together’ on the later oft-cited ‘new structure of the future’.⁹ In order to do so they were prepared to break with tradition and to risk a new beginning. Director Walter Gropius addressed the students of the Bauhaus as ‘precursors and first instruments

of [...] a new, universal idea’,¹⁰ and his Bauhaus manifesto of 1919 also followed the classic model of the avant-garde, countering the bourgeois concept of art with the abolishment of art in the context of a reformed way of life.¹¹ The young Wagenfeld realised this break with the past in a radical manner. Before he went to Weimar in October of 1923, he gave away all of the works of fine art that he had made up to that time and even destroyed his etching plates and printing blocks to ‘be free from what was, to be free for the new’.¹² With the first Bauhaus exhibition, in September of 1923, the school introduced itself to interested members of the public for the first time. In the model home ‘Haus Am Horn’, which was built specifically for this purpose, it became clear how comprehensive this will to create form was. In the Bauhaus workshops concepts were developed not just for architecture but also for furniture, textiles, containers and other furnishings. The exhibition thus presented a new phase in the art school’s orientation. Great attention was now devoted to the applied arts and the practical commercial potential of the designs. There were also financial

Phase in der Ausrichtung der Kunstschule. Großes Augenmerk wurde nun auf die angewandten Künste und die praktische Verwertbarkeit der Entwürfe gelegt. Auch aus finanziellen Gründen hoffte man, möglichst bald ausgereifte Produkte vorweisen zu können. Doch obwohl beispielsweise an den Entwürfen für die verschiedenen Leuchten im Versuchshaus bereits drei Bauhäusler beteiligt waren,¹³ stellt Gropius nach dem Besuch der Leipziger Frühjahrsmesse 1924 etwas ernüchtert fest: „Mit Beleuchtungskörpern sind wir noch weit zurück“. Erneut mahnt er die Lehrenden in den Werkstätten, dass man eine bessere „Einstellung zu reproduzierbaren Produkten und deren wirtschaftliche[n] Voraussetzungen bekommen“¹⁴ müsse. Es passt also zu dieser Neuorientierung, dass der Formmeister László Moholy-Nagy seinem Schüler Wilhelm Wagenfeld bald vorschlägt, sich mit dem Thema Leuchten zu befassen.¹⁵

Wir können hier zentrale Merkmale der modernen Bewegung ausmachen, die großen Einfluss auf den Entwurf der Leuchte hatten. Sie entsteht in einem Umfeld, das getragen ist von der Hoffnung auf eine bessere Welt. Wenn die Umgebung des Menschen objektiv analysiert, sorgfältig geplant und neu gestaltet wird, ist ein fortschrittliches Leben möglich. Wagenfeld hat den engen Zusammenhang zwischen Mensch und Lebenswelt auch später immer wieder betont: „Wir können doch nicht leugnen,“ so schreibt er beispielsweise 1941, „dass unsere Umwelt auch im Allerkleinsten ihren Einfluss auf uns ausübt. Es ist darum für niemanden gleichgültig wie er wohnt und womit er seinen Alltag und Festtag umgibt.“¹⁶

Freie und angewandte Kunst

Die Arbeit an Lösungen, die auf alle Lebensbereiche angewendet werden können, geht mit der Suche nach grundlegenden Strukturen einher. Wagenfeld fasst es 1924 so zusammen: „immer müssen Form und Funktion eine eindeutige Gestaltung erlangen, in der eines das andere ergibt. Die Reduzierung der Form auf ihre einfachsten Elemente – Kugel, Zylinder, Kubus, Kegel – war eine notwendige Parallele.“¹⁷ Nicht nur im angewandten Bereich wer-

den Objekte aus dem Zusammenspiel geometrischer Elemente entwickelt, auch in der freien Kunst forschen die Bauhäusler nach universalen „Urformen.“ Wagenfeld hat diese gegenseitige Befruchtung von freier und angewandter Kunst am Bauhaus sehr geschätzt. Er betonte den großen Einfluss, den Künstler wie „Klee, Kandinsky und Feininger“¹⁸ auf die Arbeit in den Werkstätten gehabt haben. Nur so konnte sich jene „geistige Fülle“¹⁹ ergeben, aus der heraus schließlich auch die Bauhaus-Leuchte entstanden ist. Wagenfeld erinnert sich, wie er beispielsweise öfter im Atelier von László Moholy-Nagy war, um die neuen Arbeiten seines Formmeisters zu sehen: Wir standen „vor den Bildern von ihm und den Plastiken aus Glas und Metall [...]. Er sprach viel hierbei von den sichtbaren und fühlbaren Eigenschaften dieser Stoffe, die er in Dissonanz oder Harmonie zueinander wirken lasse.“²⁰ Einige dieser Arbeiten sind heute verloren, aber sicher hat Wagenfeld unter anderem Moholy-Nagys „Nickel-Konstruktion“ von 1921 gesehen,²¹ deren geometrische Formen in ihrer glänzenden Oberfläche ihn offensichtlich angeregt haben.

reasons for hoping to be able to have fully developed products to show for their efforts as soon as possible. However, although three Bauhaus students had, for example, already been involved in the designs for the various lamps in the experimental model home,¹³ after his visit to the Leipzig spring fair of 1924 Gropius noted with somewhat diminished enthusiasm: ‘With light fixtures we are still far behind.’ He once again recalled to the teachers in the workshops the need for developing a better ‘attitude towards reproducible products and their economic preconditions’.¹⁴ The fact that form master László Moholy-Nagy would soon suggest to his student Wagenfeld that he occupy himself with the topic of lights thus fit in with this reorientation.¹⁵

Here we can identify central characteristics of the modernist movement, which greatly influenced the lamp’s design. It was created within an environment that was founded on the hope for a better world: if the human environment is objectively analysed and is redesigned according to careful planning, then a life of progress is possible. Wagenfeld would later continue to repeatedly emphasise the intimate bond between people and the world they live in: ‘We really cannot deny,’ as he writes in 1941, for example, ‘that our environment exercises its influence over us even in its tiniest aspects. Therefore it is not insignificant for anyone, where they live and what they surround themselves with in their everyday life and on special days.’¹⁶

Fine and Applied Art

The work on solutions that could be applied to every area of life is implicit in the search for fundamental structures. In 1924 Wagenfeld summarised this as follows: ‘form and function always have to achieve a clear design, in which each results out of the other. The reduction of form to its simplest elements – sphere, cylinder, cube, cone – was a necessary parallel.’¹⁷ It was not only in the area of applied art that objects were developed out of the interaction

between geometrical elements: Bauhaus students also searched for universal ‘elemental forms’ in the field of fine art. Wagenfeld cherished this mutual inspiration of fine and applied art at the Bauhaus. He emphasised the great influence that artists like ‘Klee, Kandinsky and Feininger’ had on the work being done in the workshops.¹⁸ Only in this way could that ‘spiritual abundance’ result, out of which the Bauhaus Lamp also ultimately emerged.¹⁹ Wagenfeld recalls how, for example, he was often in Moholy-Nagy’s studio in order to see his form master’s new works: we stood ‘in front of the paintings by him and the sculptures made of glass and metal [...]. As we did so, he talked about the visible and haptic qualities of these materials, which he caused to operate in dissonance or in harmony with one another’.²⁰ Some of these works are lost today, but among other pieces, Wagenfeld surely saw Moholy-Nagy’s *Nickel Construction* of 1921 – whose geometrical forms, with their gleaming surface, obviously inspired him.²¹

**Neue Formen
der Zusammenarbeit**

Der enge Zusammenhang von freier und angewandter Kunst ist Ausdruck einer weiteren Entwicklungslinie, die typisch ist für die Moderne zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Bereits im 19. Jahrhundert gab es Reformbewegungen, die versuchten, das Ideal des aus sich selbst heraus schaffenden Geniekünstlers zu überwinden und gemeinschaftliche Arbeitsformen zu erproben. In dem Manifest aus dem Gründungsjahr des Bauhauses schreibt Walter Gropius, dass die zukünftigen Aufgaben nur durch ein „bewußtes Mit- und Ineinanderwirken aller Werkleute untereinander“²² erfüllt werden können. Daher soll „aus der zersprengten Isoliertheit der Einzelnen [...] eine kleine Gemeinschaft“²³ werden, die eng zusammenarbeitet. Um dieses Ideal der gemeinschaftlichen Arbeit auch nach außen hin sichtbar zu machen, plädierte der 24-jährige Wilhelm Wagenfeld sogar dafür, die Arbeiten aus den Werkstätten nicht unter den Namen der einzelnen Entwerfer zu veröffentlichen, sondern lediglich als „Bauhausarbeiten“ zu bezeichnen. Die Hoffnung auf eine fruchtbare Zusam-

menarbeit von Künstlern und Gestaltern wurde übrigens auch später von Avantgardebewegungen gehegt. Die Darstellungen der Produktverpackungen, die 1964 in der Stable Gallery in New York zu sehen waren, entstanden ebenfalls in gemeinschaftlicher Arbeit in Warhols berühmtem Atelier „The Factory.“²⁴ Auf lange Sicht ließen sich Versuche einer überindividuellen Arbeitsweise allerdings selten durchsetzen. Auch in Weimar werden Schwierigkeiten bei der Verwirklichung dieses Konzeptes deutlich. 17 Bauhüsler protestieren im Oktober 1924 in einem überaus deutlichen Brief an die Bauhausleitung gegen Wagenfelds Vorschlag, den sie als „weltfremde[] Gefühlsduselei“²⁵ bezeichnen. Im 7. Band der Bauhausbücher wurden daher alle Studierenden aufgeführt, die Objekte entworfen hatten oder an Vorläufer-Projekten gearbeitet hatten. Daher wurden bei der Bauhaus-Leuchte nicht nur Wagenfeld, sondern auch Carl Jacob Jucker als Entwerfer genannt. Dieser Umstand war ca. 50 Jahre später in dem Urheberrechtsstreit um die Glasversion der Leuchte noch einmal von Bedeutung.²⁶ Die Auseinandersetzung verweist beispielhaft auf ein grundsätzliches Problem reformerischer Bewegungen der Moderne. Plant eine verschworene Gruppe von Künstlern und Gestaltern die Vision

einer besseren Welt, dann wird das Zusammenleben und -arbeiten selbst zu einem Prüfstein für die angestrebte Entwicklung. Doch auf Dauer kann kein alltägliches Leben diesem Ideal gerecht werden. Neuere Projekte haben sich daher von dem ganzheitlichen Anspruch auf Vervollkommenheit verabschiedet und setzen stattdessen auf überschaubare pragmatische Änderungen – Heterotopie statt Utopie.

**Kunst und Technik.
Eine neue Einheit**

Das Bauhaus bemüht sich auch auf einem anderen Gebiet um neue Arbeitsweisen. Zur Eröffnung der ersten großen Bauhausausstellung von 1923 hält Walter Gropius einen Vortrag mit dem Titel „Kunst und Technik. Eine neue Einheit.“²⁷ Er stellt sich damit gegen Bauhausmeister wie Johannes Itten, der eine Öffnung der Schule zur Industrie ablehnte und stattdessen auf dem Primat der freien Kunst beharrte. „Das Bauhaus in seiner jetzigen Form“ so stellt es Gropius bereits 1921 eindringlich fest „steht und fällt mit der Bejahung oder Verneinung der Auftragsnotwendigkeit.“²⁸ Daher sucht die Schule ab 1923 ganz „bewußt die Verbindung mit der Industrie.“²⁹ In der Arbeit mit

New Forms of Cooperation

The close connection between fine and applied art is an expression of a broader line of development that is typical for the modernism of the early twentieth century. Even in the nineteenth century there had already been reform movements that attempted to overcome the ideal of the artist-genius creating in solitude and tried to test out collective forms of working. In the manifesto from the year of the Bauhaus's founding, Gropius writes that the tasks of the future could be fulfilled only ‘through the conscious, cooperative effort of all craftsmen’.²² Thus ‘from the scattered isolation of the individual [...] a small community’ is to emerge and to cooperate closely.²³ In order to also render this ideal of collective work outwardly apparent, the 24-year-old Wagenfeld even argued that the works from the workshops should be presented to the public not under the names of the individual designers, but referred to simply as ‘Bauhaus works’. The hope for a close and fertile cooperation between artists and designers was, by the way, also cherished by later avant-garde movements. The depictions of

product packaging which could be seen at New York's Stable Gallery in 1964 were also created in a cooperative working process at Warhol's famous studio, ‘The Factory’.²⁴ In the long term, however, attempts at collective ways of working were rarely able to persevere. Difficulties involved in the realisation of this concept also became apparent in Weimar. In October of 1924, in a very strongly worded letter to the director's office of the school, seventeen Bauhaus students protested against Wagenfeld's suggestion, which they refer to as ‘unworldly emotional stupefaction’.²⁵ Thus, in the seventh volume of the *Bauhaus Books*, all of the students who had designed objects or worked on the projects leading up to them were listed. For this reason, not only Wagenfeld but also Carl Jacob Jucker was listed as a designer of the Bauhaus Lamp. This circumstance became important once again around fifty years later, in the copyright case regarding the glass version of the lamp.²⁶ This legal conflict provides an illustrative example that indicates a fundamental problem of modernist reform movements. If a close-knit group of artists and designers plans the vision of a better world, then their life and work together becomes itself a litmus test for the sought-after development. In the long term, however, no form of

everyday life can live up to this ideal. More recent projects have therefore parted with the holistic aspiration to perfection and focus instead on well-defined pragmatic changes – heterotopia has replaced utopia.

**Art and Technology:
A New Unity**

The Bauhaus also made efforts to develop new ways of working in another area. In 1923, at the opening of the first major Bauhaus exhibition, Gropius gave a lecture with the title ‘Art and Technology: A New Unity’.²⁷ In this way he took up a position contrary to Bauhaus masters like Johannes Itten, who was against an opening of the school towards industry and instead insisted on the primacy of fine art. ‘The Bauhaus in its current form’, as Gropius had already urgently asserted in 1921, ‘stands or falls with the affirmation or rejection of the necessity of commissions’.²⁸ Thus, beginning in 1923, the school sought very ‘deliberately the connection with industry’.²⁹ Working with elementary geometrical forms was seen as the best preparation for developing products for industrial manufacture. The material and the formal idiom of the

geometrischen Grundformen sieht man die beste Voraussetzung, um Produkte für eine fabrikmäßige Herstellung zu entwickeln. Das Material und die Formsprache der Wagenfeld-Leuchte lassen keinen Zweifel daran, dass sie für das Maschinenzeitalter entworfen wurde. In einer durch technischen Fortschritt geprägten Welt wird sogar die Rillenstruktur eines Schraubgewindes nicht versteckt, sondern als gestalterisches Element eingesetzt. Doch trotz der von Gropius geforderten Öffnung zur Industrie gab es im Bauhaus kaum Erfahrungen mit maschinellen Herstellungsverfahren. Die Werkstätten am Bauhaus waren darüber hinaus für die neue Ausrichtung nur unzureichend ausgestattet.³⁰ Wenn Wagenfeld die Bauhaus-Leuchte also 1924 als „Typ für die maschinelle Herstellung“³¹ bezeichnet, entspricht das eher einem Wunsch als den realen Gegebenheiten. Noch war die Herstellung der Leuchte zeitaufwändig und erforderte einen hohen Anteil an Handarbeit. Wagenfeld erkannte diesen Gegensatz schon früh.

Er betreute 1924 den Stand auf der Leipziger Herbstmesse, wo die Leuchte erstmals vorgestellt wurde. Bewusst wurde das neue Produkt in serieller Reihung präsentiert und damit „ein maschineller Arbeitsvorgang“ suggeriert, obwohl in Wirklichkeit „manuelle Erzeugnisse“³² angeboten wurden, die natürlich sehr viel teurer verkauft werden mussten. Erst nach seiner Zeit am Bauhaus hat Wagenfeld entscheidende Erfahrungen auf dem Gebiet der industriellen Produktion machen können und wurde so im Nachhinein zum „model case for what the Bauhaus has been after.“³³ An dieser Stelle kann noch einmal auf die Ausstellung in der Stable Gallery im Jahr 1964 eingegangen werden. Warhol hatte die nachgebauten Produktverpackungen dicht nebeneinander gestellt oder bis zur Decke des Galerieraums gestapelt. Er nutzt also wie die Bauhäusler das Präsentationsprinzip der Reihung für Arbeiten, die zwar wie ein industriell hergestelltes Produkt aussehen, in Wirklichkeit aber handgefertigte Unikate sind. Im Gegensatz zu den Leuchten auf der Herbstmesse 1924 wurden die als Kunst verstandenen Objekte in der Stable Gallery aber gerade wegen dieses Gegensatzes für ein Vielfaches von dem verkauft, was der „originale“ Karton im Supermarkt gekostet hätte.

Die Bauhaus-Leuchte – Symbol der Moderne

In der 1924 von Wilhelm Wagenfeld entworfenen Leuchte materialisieren sich die Ziele, Hoffnungen und Herausforderung der Moderne. Mit Ernst Bloch könnte man sagen, dass sie ein „ästhetisch versuchter Vor-Schein“³⁴ auf eine noch nicht vollzogene Zukunft ist. Danto hatte das alltägliche Objekt deutlich vom Kunstwerk getrennt, bei der Bauhaus-Leuchte sind beide vereint. Sie ist ein „reales Ding“, eröffnet aber zugleich eine Ebene „außerhalb der Welt.“³⁵ Natürlich ist die Wagenfeld-Leuchte in vielerlei Hinsicht kein Kunstwerk. Warhol hat die Brillo-Schachtel bewusst als Objekt ohne inhaltliche Konnotationen aufgegriffen, sie mit anderen Materialien umsetzen lassen und hat die „Darstellung“ der Produktschachteln dann in den Kunstkontext gestellt. Diese „Verklärung des Gewöhnlichen“³⁶ als ein künstlerischer Akt war nicht das Ziel von Wilhelm Wagenfeld. Er wollte eine Leuchte als Gebrauchsobjekt entwerfen. Trotzdem eignen sich die Überlegungen von Danto, um den besonderen Charakter der Leuchte herauszuarbeiten. Die Leuchte ist ein Gebrauchsobjekt der Moderne, ist zugleich aber auch „über“ diese

Wagenfeld Lamp leave no room for doubt that they were designed for the machine age. In a world defined by technological progress, even the grooved structure of a screw’s threading is not concealed but utilised as a design element. Nonetheless, in spite of the opening towards industry demanded by Gropius, there was almost no experience with mechanical production processes at the Bauhaus. Furthermore the workshops at the Bauhaus were inadequately equipped for this new orientation.³⁰ Thus, in 1924, when Wagenfeld referred to the Bauhaus Lamp as a ‘model for mechanical production’, this corresponded more to a wish than to the real circumstances.³¹ The lamps’ production was still time-consuming and demanded a large proportion of work by hand. Wagenfeld had already recognised this inconsistency early on. In 1924 he super-

vised the stand at Leipzig’s autumn fair, where the lamp was introduced for the first time. The new product was deliberately presented in the serial form of a row and ‘a mechanical working process’ was thus suggested although, in reality, ‘manual products’ were being offered, which naturally had to be sold at a much higher price.³² It was only after the time he spent at the Bauhaus that Wagenfeld was able to gather decisive experiences in the area of industrial production; he thus belatedly became the ‘model case for what the Bauhaus has been after’.³³ At this point we can once again turn to the topic of the 1964 exhibition at the Stable Gallery. Warhol placed the reconstructed product packages right next to each other or stacked them up to the ceiling of the gallery space. Thus, like the members of the Bauhaus, he used the presentational principle of the row for works which – although they looked like an industrially manufactured product – were actually made one by one and by hand. However, in contrast to the lamps at the autumn fair of 1924, the objects that were grasped in terms of art at the Stable Gallery were – precisely on account of this inconsistency – sold for a price many times greater than what the ‘original’ cardboard box would have cost at the supermarket.

The Bauhaus Lamp – Symbol of Modernism

The aims, hopes and the challenge of modernism are materialised in the lamp designed by Wagenfeld in 1924. With Ernst Bloch we could say that it is an ‘aesthetically attempted pre-appearance’ of a not yet realised future.³⁴ Danto establishes a clear separation between the ordinary object and the artwork; in the Bauhaus Lamp both are united. It is a ‘real thing’, but it simultaneously reveals a level that is ‘outside the world’.³⁵ In many respects the Wagenfeld Lamp is, of course, not an artwork. Warhol deliberately took up the Brillo box as an object without semantic connotations, he arranged for its realisation in other materials and then placed the ‘facsimile’ of the product’s box in an art context. This ‘transfiguration of the commonplace’, as an artistic act, was not Wagenfeld’s aim.³⁶ He wanted to design a lamp as a utilitarian object. Danto’s thoughts are nonetheless suited to bring out the lamp’s distinctive character. The lamp is a modernist utilitarian object, but it is simultaneously also ‘about’ this modernism. It can thus be

Moderne. Sie kann also auf zwei sehr unterschiedliche Arten rezipiert werden. Selbst wenn sich nicht jeder Nutzer ständig die vielfältigen Bezüge vergegenwärtigt, so nimmt er die Leuchte doch als ein Objekt wahr, das von einer anderen Welt zeugt, ohne außerhalb der heutigen Zeit zu stehen. Es ist dieser doppelte Charakter der Bauhaus-Leuchte, der sie auch für die künstlerische Auseinandersetzung so interessant macht. Schließlich haben wir „eine nicht beendete Beziehung zur Moderne, an der wir arbeiten.“³⁷ Deshalb malen Künstler die Bauhaus-Leuchte an, stellen sie auf den Kopf, tunken sie in siedendes Öl, verhüllen und verschmieren sie, kombinieren sie mit außergewöhnlichen Materialien und integrieren sie in Bilder und Installationen. Sie fragen nach der Bedeutung der Moderne für unsere Zeit. Das Ergebnis der fragenden Haltung unterscheidet sich bei jedem einzelnen Kunstwerk, doch eines haben sie gemeinsam. Trotz aller Manipulationen und Eingriffe – Wagenfelds Bauhaus-Leuchte kommt ihrer Funktion nach: sie erhellt den Raum.

¹ Diese Zahl wird sich wohl um ein Vielfaches erhöhen, wenn all die Bauhaus-Leuchten einbezogen werden, die (von der Straße nicht einsehbar) auf Nachttischen, Sideboards, Schreibtischen und Regalen im Inneren der Wohnungen und Häuser stehen.

² Vgl. die Darst. in: Danto, Arthur Coleman: *Die Kunstwelt*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Bd. 42, 1994, S. 907–919 (Original: *The Art World*, in: *Journal of Philosophy* 61, 1964).

³ Danto, Arthur Coleman: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt a. M. 1991 (Original: *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge 1981), S. 17.

⁴ Danto, wie Anm. 3, S. 20.

⁵ Danto, wie Anm. 3, S. 23.

⁶ Danto, wie Anm. 3, S. 129.

⁷ Lotz Wilhelm (Hrsg.): *Licht und Beleuchtung. Lichttechnische Fragen unter Berücksichtigung der Bedürfnisse der Architektur* (6. Band der Reihe: *Bücher der Form*. Im Auftrag des Deutschen Werkbundes herausgegeben von Walter Riezler), Berlin 1928, S. 24.

⁸ Die Leuchte ist beispielsweise auf einem Foto von Bruno Tauts Arbeitszimmer zu sehen (Foto 1926) und stand auch auf dem Schreibtisch in dem von Adolf Loos geplanten Haus Moller in Wien (Foto 1928). Sie tauchte außerdem oft als vorbildliches Produkt in den Wohnberatern der 1920er und 1930er Jahre auf.

⁹ Gropius, Walter: *Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, herausgegeben vom Staatlichen Bauhaus, Weimar, April 1919, abgedruckt in: Hans. M. Wingler: *Das Bauhaus 1919–1933*. Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937, Bramsche 1975 (3. Aufl.) , S. 39.

¹⁰ Gropius, Walter: *Ansprache an die Studierenden des Staatlichen Bauhauses*, gehalten aus Anlaß der Jahresausstellung von Schülerarbeiten im Juli 1919, zitiert nach Wingler, wie Anm. 9, S. 46.

¹¹ Abgedruckt in: Wingler, wie Anm. 9, S. 39.

¹² Wagenfeld, Wilhelm: *Privatkorrespondenz*, Schreiben vom 8.5.1974, Wilhelm Wagenfeld Stiftung, Bremen, zitiert nach: Beate Manske: *Biografie Wilhelm Wagenfeld*, in: Wilhelm Wagenfeld Stiftung (Hrsg.): *Wilhelm Wagenfeld: gestern, heute, morgen. Lebenskultur im Alltag*, Bremen 1995, S. 12.

¹³ Alma Buscher, Carl J. Jucker und Gyula Pap, vgl. die Darst. in: Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen (Hrsg.): *Das Haus „Am Horn“. Denkmalpflegerische Sanierung und Zukunft des Weltkulturerbes der UNESCO in Weimar*, Frankfurt/Main 1999, S. 18.

¹⁴ Schriftstück vom 5.3.1924, Thüringisches Staatsarchiv, Staatliches Bauhaus 59.

¹⁵ Wegen seiner Vorbildung wurde Wagenfeld gleich in die Metallwerkstatt aufgenommen und musste sich nicht wie die anderen „Vorkursler [...] vorerst nur mit Lehrarbeiten beschäftigen!“ (Schreiben von Christian Dell und László Moholy-Nagy an die Leitung des Staatlichen Bauhauses vom 25.10.1923, Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 176. Vgl. außerdem die Darst. in: Wilhelm Wagenfeld: *Das Staatliche Bauhaus – die Jahre in Weimar*, in: *Form. Zeitschrift für Gestaltung*, Heft 37, März 1967, S. 19.

¹⁶ Wagenfeld, Wilhelm: *Künstlerische Formprobleme in der Industrie*, 1941, in: Ders: *Wesen und Gestalt der Dinge um uns*, Potsdam 1948, S. 82.

¹⁷ Wagenfeld, Wilhelm: *Zu den Arbeiten in der Metallwerkstatt*, in: *Bauhaus Weimar: Sonderheft der Zeitschrift „Junge Menschen“*, Hamburg, 5. Jahrgang, Nov. 1924, Heft No. 8, S. 187. Wagenfeld wird sich übrigens ein paar Jahre später von dieser streng geometrischen Formsprache lösen. Durch die Erfahrungen mit dem Werkstoff Glas während seiner Tätigkeit für das Jenaer Glaswerk Schott & Gen., findet er zu einer organischeren Formsprache.

¹⁸ Wagenfeld, Wilhelm: in *Form*, wie Anm. 15, S. 18.

¹⁹ Wagenfeld, Wilhelm: in *Form*, wie Anm. 15, S. 19.

²⁰ Ebenda.

looked at in two very different ways. Even if it is not the case that every user is constantly aware of its diverse connections, they nonetheless perceive the lamp in terms of an object that bears witness to another world without standing outside the present day.

It is this double character of the Bauhaus Lamp that also makes it so interesting for artistic explorations. After all, we have ‘an unfinished relationship with modernism, on which we are at work’.³⁷ This is why artists have painted on the Bauhaus Lamp, turned it upside down, dipped it in seething oil, shrouded it or besmeared it, combined it with unusual materials and integrated it into images and installations. They are inquiring into modernism’s significance for our time. The result of this questioning attitude is different in every one of the artworks, but they all have one thing in common. In spite of all the manipulations and interventions – Wagenfeld’s Bauhaus Lamp continues to serve its function: it lights up the room.

¹ This number would presumably increase many times over if it included all of those Bauhaus Lamps on bedside tables, sideboards, desks and shelves in those parts of the flats and houses which are not visible from the street.

² Cf. the discussion in: Arthur Coleman Danto, *The Art World*, in *Journal of Philosophy*, 61 (1964), pp. 571–584.

³ Arthur Coleman Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge, 1981), p. 1.

⁴ Danto (see note 3), p. 3.

⁵ Danto (see note 3), p. 5.

⁶ Danto (see note 3), p. 44.

⁷ Wilhelm Lotz, ed., *Licht und Beleuchtung: Lichttechnische Fragen unter Berücksichtigung der Bedürfnisse der Architektur* (volume 6 of the series *Bücher der Form*, ed. by Walter Riezler and commissioned by the Deutscher Werkbund) (Berlin, 1928), p. 24.

⁸ The lamp can be seen in a 1926 photo of Bruno Taut’s office, for example, and it also stood on the desk in the Moller house in Vienna, which was planned by Adolf Loos (photo of 1928). In addition it often appears as an exemplary product in interior design guides of the 1920s and 1930s.

⁹ Walter Gropius, *Bauhaus Manifesto and Program in Weimar*, in *Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, ed. by Hans Maria Wingler (Cambridge, MA, 1978), pp. 31–33. Originally published in April of 1919 as: *Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, ed. by Staatliches Bauhaus in Weimar (Weimar, 1919).

¹⁰ Walter Gropius, *Address to the Students of the State Bauhaus, Held on the Occasion of the Yearly Exhibition of Student Work in July 1919*, in Wingler (see note 9), p. 36. Original title: *Ansprache an die Studierenden des Staatlichen Bauhauses, gehalten aus Anlaß der Jahresausstellung von Schülerarbeiten im Juli 1919*.

¹¹ Reprinted in: Wingler (see note 9), p. 36.

¹² Wilhelm Wagenfeld, private correspondence, letter of 8 May 1974, Wilhelm Wagenfeld Stiftung, Bremen, cited in: Beate Manske, *Biografie Wilhelm Wagenfeld*, in *Wilhelm Wagenfeld: gestern, heute, morgen; Lebenskultur im Alltag*, ed. by Wilhelm Wagenfeld Stiftung (Bremen, 1995), p. 12.

¹³ These were Alma Buscher, Carl J. Jucker and Gyula Pap. Cf. the discussion in: Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, ed. *Das Haus ‘Am Horn’: Denkmalpflegerische Sanierung und Zukunft des Weltkulturerbes der UNESCO in Weimar* (Frankfurt am Main, 1999), p. 18.

¹⁴ Written document from 5 March 1924, Thüringisches Staatsarchiv, Staatliches Bauhaus no. 59.

¹⁵ Because of his prior education Wagenfeld was immediately accepted into the metal workshop and, unlike the other students of the preliminary course, he did not have to ‘initially occupy himself solely with elementary exercises’ (letter from Christian Dell and László Moholy-Nagy to the director’s office of the Staatliches Bauhaus in Weimar, 25 October 1923, Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar no. 176. Cf. as well the account in: Wilhelm Wagenfeld, *Das Staatliche Bauhaus – die Jahre in Weimar*, in *Form: Zeitschrift für Gestaltung*, 37 (March 1967), p. 19.

¹⁶ Wilhelm Wagenfeld, *Künstlerische Formprobleme in der Industrie*, 1941, in idem., *Wesen und Gestalt der Dinge um uns* (Potsdam, 1948), p. 82.

¹⁷ Wilhelm Wagenfeld, *Zu den Arbeiten in der Metallwerkstatt*, in *Bauhaus Weimar*, special edition of *Junge Menschen*, 5.8 (November 1924), p. 187. Wagenfeld would, by the way, free himself from this strictly geometrical formal idiom a few years later. Through his experiences in working with the material of glass during his work for the Glaswerk Schott & Gen., of Jena, he found his way to a more organic formal idiom.

¹⁸ Wilhelm Wagenfeld, in *Form* (see note 15), p. 18.

¹⁹ Ibid., p. 19.

²⁰ Ibid.

²¹ Sie wurde auf der Bauhausausstellung von 1923 gezeigt und ist heute im Museum of Modern Art in New York (Inventarnr. 17.1956, Geschenk von Mrs. Sibyl Moholy-Nagy). Vgl. auch die Darst. in Peter Nisbet: *Eine Ikone zwischen Radikalität und Konvention. László Moholy-Nagys Nickel-Konstruktion*, in: Bauhaus-Archiv Berlin/Museum für Gestaltung, Stiftung Bauhaus Dessau und Klassik Stiftung Weimar (Hrsg.): *Modell Bauhaus*, Ausstellungskatalog Ostfildern 2009, S. 97–100, hier S. 98.

²² Gropius, Walter: *Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, wie Anm. 9, S. 39.

²³ Gropius, Walter: Ansprache 1919, abgedruckt in: Wingler, wie Anm. 9, S. 46.

²⁴ Vgl. die Darst. in: Roberts, John: Warhol's Factory: painting and the mass-cultural spectator, in: Paul Wood (Hrsg.): *Varieties of Modernism*, New Haven/London 2004, S. 339–362, hier S. 344.

²⁵ Protestbrief Studierender gegen den Beschluß, ihre Arbeiten nicht unter ihrem Namen, sondern unter „Bauhaus“ zu veröffentlichen, 17. Oktober 1924 (STAW – B vorl. 249/250), in: Karl-Heinz Hüter: *Das Bauhaus in Weimar. Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule*, Berlin 1976, S. 275–276, hier 276.

²⁶ Vgl. die Darst. in Beate Manske: Ein Entwurf schreibt Geschichte. Die Bauhaus-Leuchte von Wilhelm Wagenfeld, in: Dies. (Hrsg.): *Wilhelm Wagenfeld (1900–1990)*, Bremen 2000, S. 24–37, hier: S. 32–35. 1999 hat das Hanseatische Oberlandesgericht den über 50 Jahre nach dem Entstehen der Leuchte begonnenen Urheberrechtsstreit im Sinne Wagenfelds entschieden.

²⁷ Werbeblatt zur Bauhaus-Ausstellung in Weimar vom August 1923, zitiert nach: Volker Wahl (Hrsg.): *Das Staatliche Bauhaus in Weimar: Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919–1926*, Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen, Bd. 15, Köln/Weimar/Wien 2009, S. 300.

²⁸ Gropius, Walter: Die Notwendigkeit der Auftragsarbeit für das Bauhaus. Notizen vom 9. Dezember 1921 zu Besprechungen im Meisterrat, abgedruckt in: Wingler, wie Anm. 9, S. 61.

²⁹ Gropius, Walter: Idee und Entwicklung des Staatlichen Bauhauses zu Weimar, Aufsatz im Amtsblatt des Thüringischen Ministeriums für Volksbildung vom 24. Januar 1923, abgedruckt in: Volker Wahl (wie Anm. 27), S. 280–288, hier: S. 284.

³⁰ Die Metallwerkstatt verfügte beispielsweise weder über eine Drückbank noch über eine Bohrmaschine. Vgl. die Darst. in Dell, Christian: Monatsbericht der Metallwerkstatt für März vom 5. April 1924, Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 176.

³¹ Wagenfeld, Wilhelm: Zu den Arbeiten in der Metallwerkstatt, in: *Bauhaus Weimar* (wie Anm. 17), S. 187.

³² Wagenfeld, Wilhelm: handschriftliches Manuskript, Archiv Wilhelm Wagenfeld, Stuttgart; zitiert nach: Beate Manske: Ein Entwurf schreibt Geschichte. Die Bauhaus-Leuchte von Wilhelm Wagenfeld, in: Dies. (Hrsg.): *Wilhelm Wagenfeld (1900–1990)*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 28.

³³ Gropius, Walter: Brief an Wilhelm Wagenfeld vom 14.04.1965, Wilhelm Wagenfeld Stiftung, Bremen.

³⁴ Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a. M. 1959, S. 248.

³⁵ Danto (wie Anm. 3), S. 130.

³⁶ Danto (wie Anm. 3).

³⁷ Rugoff, Ralph in: Kunst im Zeichen der Krise. Fabian Stechen im Gespräch mit Biennale-Kurator Ralph Rugoff, in: *Kunstforum International*, Band 236, 2015, S. 200.

²¹ This work was shown at the Bauhaus exhibition of 1923 and is now at the Museum of Modern Art in New York (inv. no. 17.1956, gift of Mrs. Sibyl Moholy-Nagy). Cf. as well the discussion in: Peter Nisbet, 'An Icon between Radical and Conventional: László Moholy-Nagy's Nickel Konstruktion', in *Bauhaus: A Conceptual Model*, ed. by Bauhaus-Archiv Berlin/Museum für Gestaltung, Stiftung Bauhaus Dessau and Klassik Stiftung Weimar, exh. cat. (Ostfildern, 2009), pp. 97–100 (p. 98).

²² Walter Gropius, 'Manifesto' (see note 9), p. 31.

²³ Walter Gropius, 'Address 1919', in Wingler (see note 9), p. 36.

²⁴ Cf. the discussion in: John Roberts, 'Warhol's Factory: Painting and the Mass-Cultural Spectator', in *Varieties of Modernism*, ed. by Paul Wood (New Haven and London, 2004), pp. 339–362 (p. 344).

²⁵ 'Protestbrief Studierender gegen den Beschluß, ihre Arbeiten nicht unter ihrem Namen, sondern unter "Bauhaus" zu veröffentlichen', 17 October 1924 (STAW – B vorl. 249/250), in Karl-Heinz Hüter, *Das Bauhaus in Weimar: Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule* (Berlin, 1976), pp. 275–276 (p. 276).

²⁶ Cf. the discussion in: Beate Manske, 'Ein Entwurf schreibt Geschichte: Die Bauhaus-Leuchte von Wilhelm Wagenfeld', in *Wilhelm Wagenfeld (1900–1990)*, ed. by Beate Manske (Bremen, 2000), pp. 24–37 (pp. 32–35). In 1999 the Hanseatic Higher Regional Court decided the copyright case, which had begun over fifty years after the creation of the lamp, in favour of Wagenfeld.

²⁷ 'Werbeblatt zur Bauhaus-Ausstellung in Weimar vom August 1923', in *Das Staatliche Bauhaus in Weimar: Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919–1926 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen*, vol. 15), ed. by Volker Wahl (Cologne, Weimar and Vienna, 2009), p. 300.

²⁸ Walter Gropius, 'The Necessity of Commissioned Work for the Bauhaus', notes from 9 December 1921 on discussions with the council of masters, in Wingler (see note 9), p. 51.

²⁹ Walter Gropius, 'Idee und Entwicklung des Staatlichen Bauhauses zu Weimar', essay printed in *Amtsblatt des Thüringischen Ministeriums für Volksbildung*, 24 January 1923, in Volker Wahl (see note 27), pp. 280–288 (p. 284).

³⁰ The metal workshop, for example, had neither metal-spinning equipment nor a power drill. Cf. the account in: Christian Dell, 'Monatsbericht der Metallwerkstatt für März', 5 April 1924, Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar no. 176.

³¹ Wilhelm Wagenfeld, 'Zu den Arbeiten in der Metallwerkstatt', in *Bauhaus Weimar* (see note 17), p. 187.

³² Wilhelm Wagenfeld, handwritten manuscript, Archiv Wilhelm Wagenfeld, Stuttgart, cited in: Beate Manske, 'Ein Entwurf schreibt Geschichte: Die Bauhaus-Leuchte von Wilhelm Wagenfeld', in *Wilhelm Wagenfeld (1900–1990)*, ed. by Beate Manske (Ostfildern-Ruit 2000), p. 28.

³³ Walter Gropius, letter to Wilhelm Wagenfeld, 14 April 1965, Wilhelm Wagenfeld Stiftung, Bremen.

³⁴ Ernst Bloch, *The Principle of Hope*, 3 vols (Cambridge, MA, 1995), vol. 1, p. 215.

³⁵ Danto (see note 3), p. 81.

³⁶ Danto (see note 3).

³⁷ Ralph Rugoff in: 'Kunst im Zeichen der Krise: Fabian Stechen im Gespräch mit Biennale-Kurator Ralph Rugoff', *Kunstforum International*, 236 (2015), p. 200.

Enlightened people prefer Wagenfeld!

Ingo Clauß

Glaskuppel, zylindrisches Rohr und kreisrunde Fußplatte – der Erfolg der Wilhelm Wagenfeld Tischleuchte, weltweit bekannt als Bauhaus-Leuchte, verdankt sich ihrer klaren, aufs Wesentliche reduzierten Formensprache. Wie kaum ein anderes Objekt steht sie für den Übergang zum modernen Industriedesign und ist bis heute ein Inbegriff für gute Gestaltung. Entstanden ist sie 1924 am Bauhaus (1919–1933) in der von László Moholy-Nagy geleiteten Metallwerkstatt.¹ Idealtypisch verkörpert sie den von Walter Gropius propagierten Anspruch einer neuen Einheit von Kunst und Technik.² In der Tat hat die Bauhaus-Leuchte eine unbestreitbar skulpturale Qualität. Für die Avantgardisten war sie so betrachtet „eher ein Signum für das Neue als eine funktionelle Arbeitsleuchte.“³ Obwohl Wagenfelds Entwurf zum Klassiker avancierte, wurde die Leuchte lange Zeit nicht hergestellt. Dies mag rückblickend verwundern, erfreut sie sich doch einer enormen Popularität. Sie ist vieles zugleich: nicht nur ein nützlicher Gebrauchsgegenstand, sondern Sammlerstück, Statussymbol und Beglaubigung des eigenen guten Geschmacks. 1980 konnte der Unternehmer Walter Schnepel zusammen mit Wilhelm Wagenfeld eine Reedition der berühmten Tischleuchte auflegen. Seitdem wurde sie erstmals in

großer Stückzahl international vertrieben.⁴ Neben seiner privaten wie beruflichen Begeisterung für modernes Design hat Walter Schnepel mit seiner Frau Maria eine bedeutende Kunstsammlung zur Fluxus-Bewegung zusammengetragen.⁵ Die Ausstellung „Leuchtel“ im Museum Weserburg verbindet erstmals beide Leidenschaften. Sie zeigt die Designikone in einem ungewohnten Licht der Kunst. 25 Künstlerinnen und Künstler wurden seit 1995 eingeladen, die Bauhaus-Leuchte künstlerisch zu bearbeiten. Entstanden ist im Laufe von zwanzig Jahren eine überraschende Vielfalt neuer Werke. Sie reichen von wertschätzenden Entgegnungen über ironische Kommentare bis hin zu grotesken Verfremdungen. Einen Schwerpunkt der Ausstellung bilden Künstlerinnen und Künstler aus dem Umfeld der Kunstsammlung. Sie geben auf besondere Weise Einblick in das wechselvolle Verhältnis von Design und Kunst, von gelungener Gestaltung und künstlerischer Aneignung.

Der Fluxus-Künstler Emmett Williams präsentiert mit seinem Beitrag ein eindruckliches Bild für das gesamte Ausstellungsvorhaben (Abb. S. 99). Auf einer Collage gruppiert er comicartige

Enlightened people prefer Wagenfeld!

Ingo Clauß

A spherical glass shade, cylindrical shaft and circular base: the success of the Wilhelm Wagenfeld Table Lamp, known the world over as the Bauhaus Lamp, can be attributed to its clear, simple form that is reduced to the essentials. More than almost any other object, it represents the transition to modern industrial design and it has remained a paragon of quality design to this day. The lamp was created in 1924 at the Bauhaus (1919–1933) metal workshop, which was headed by László Moholy-Nagy.¹ It perfectly embodies the aspiration towards a new union between art and technology propagated by Walter Gropius.² And, indeed, the Bauhaus Lamp does have an undeniable sculptural quality. For members of the avantgarde it was, in that regard, ‘more a sign of the new than a functional work lamp.’³ Although Wagenfeld’s design became a classic, the lamp was not produced for a long period of time. This is astonishing in retrospect, considering its enormous popularity. It is many things at once: not only a practical article in everyday use but also a collector’s piece, status symbol and attestation of good taste. In 1980 the businessman Walter Schnepel joined forces with Wilhelm Wagenfeld to reissue the famous table lamp, which has been

selling in large numbers around the world ever since.⁴ In addition to his personal and professional enthusiasm for modern design, Walter Schnepel, with his wife Maria, has put together an important collection of works related to the Fluxus movement.⁵ The ‘Leuchtel’ exhibition at the Weserburg Museum connects these two passions for the first time and shows the design icon in the unfamiliar light of art. Since 1995, 25 artists have been invited to artistically rework the Bauhaus Lamp, resulting in a surprising variety of new works over the course of the last twenty years. They range from respectful responses to ironic commentaries and grotesque alienations. One focus of the exhibition is artists connected to this collection. They provide a very special insight into the ever-changing relationship between design and art, between the designer’s accomplishment and the artist’s appropriation.

In his contribution, the Fluxus artist Emmett Williams presents an impressive image that perfectly illustrates the purpose of the exhibition (see p. 99). In a collage he groups together figures that

Figuren. Seine „little people“ umspielen die Bauhaus-Leuchte in einer fröhlich vielfarbigem Parade, ergänzt um den Ausspruch: „Enlightened people prefer Wagenfeld!“.

Williams erweist dem Designklassiker mit feiner Ironie seine Reverenz. Zugleich deutet er die Vielzahl künstlerischer Entwürfe an, die ausgehend von einer Idee, ja von einem einzelnen Objekt entstehen können.

Der Künstler Daniel Spoerri hat beispielsweise die Kugelform der Glashaube erotisch umgedeutet (Abb. S. 93). In seiner Aktfotografie, die offensichtlich Botticellis Venus zitiert, erstrahlen zwei Leuchten als kreisrunde Brüste. Das begehrte Designobjekt wird zum humorvoll anstößigen Lustobjekt. Der Franzose Ben Vautier bemalt und beschreibt die Leuchte in seinem unverwechselbaren Duktus mit frei assoziierten Bildern und Worten wie „light“, „flowers“ oder auch „microbes“ und vermutlich machen Mikroben selbst vor gutem Design nicht Halt (Abb. S. 95).

Wolfgang Wagner-Kutschker hängt die Leuchte kopfüber in eine Vorrichtung graufarbiger Holzelemente, mit denen die Standfestigkeit in ein labiles Gleichgewicht überführt wird (Abb. S. 97).

Rolf Julius wiederum verwandelt die Glashaube mit Kassetten-

spieler und Lautsprecher in einen Resonanzkörper, der das Licht um sphärische Klänge erweitert (Abb. S. 59).

Bereits die wenigen Beispiele verdeutlichen die Vielfalt und Varianz der ausgestellten Werke. Doch wie lassen sie sich ordnen? Welchen Anspruch verfolgt die Ausstellung, die einen unverkennbar persönlichen Charakter hat? Der Fokus auf ein einzelnes Designobjekt sollte sicherlich nicht überbewertet werden. Gleichwohl wird das Verhältnis von Kunst und Design in mehrfacher Hinsicht sinnstiftend beleuchtet. Zum einen könnte man von einer „parasitären Beziehung“ sprechen, da die Künstlerinnen und Künstler die Bekanntheit und Qualität der Leuchte als Katalysator ihrer eigenen Ästhetik nutzen. Zum anderen geht es um die Möglichkeit eines kritischen Rasonnements, um eine neue Betrachtung, die aus der Perspektive des Designs nicht oder nicht in dieser Form möglich wäre.

Die verschiedenen künstlerischen Strategien und konzeptuellen Ansätze werden dahingehend untersucht und diskutiert.

Auf Anregung des Sammlers wurde erstmals 1995 eine Leuchte künstlerisch bearbeitet. Mit wenigen kruden Strichen hat Paul Renner auf die Glashaube Hammer und Sichel gemalt (Abb. S. 81). Er bringt damit zwei disparate Ele-

mente auf höchst widersprüchliche Weise zusammen. Die Leuchte war kein revolutionäres Objekt. Sie war, anders als ihr Erscheinungsbild vermuten ließe, auch kein seriengefertigtes Industrieprodukt, sondern ein bis heute aufwändig und weitgehend in Handarbeit hergestelltes Luxusgut.⁶ Selbst wenn die Zielvorstellungen andere gewesen sind: Die Leuchte hat sich nicht an die breite Masse gerichtet, an Landwirte (Sichel) und Arbeiter (Hammer), sondern war denen vorbehalten, die sie sich leisten konnten. Paul Renners ästhetischer Eingriff könnte somit als ein ironisch bissiger Kommentar auf das Bauhaus verstanden werden, das (wenn auch famos) an seinen eigenen Ansprüchen gescheitert ist.⁷

Paul Renners Ansatz führt jedoch noch weiter. Er nutzt das Symbol aus Hammer und Sichel wie zuvor schon Andy Warhol als ein popkulturelles Zeichen, das zwar weltbekannt, aber mittlerweile inhaltlich entleert ist. Er eignet es sich an, um seine künstlerische Handschrift gegenüber der Leuchte zu bewahren, die durch ihre mediale Verbreitung und Präsenz eine ikonenhafte Kraft entfaltet hat.

look like comic-book characters. His ‘little people’ are playfully arranged around the Bauhaus Lamp in a jovial, colourful parade, accompanied by the dictum: ‘Enlightened people prefer Wagenfeld!’.

Williams shows his reverence for the design classic with a fine stroke of irony. At the same time, he hints at the multitude of artistic designs that can arise from a single idea or object.

Daniel Spoerri gives the spherical shape of the glass a new, erotic interpretation (see p. 93). Two lamps shine like circular breasts in his nude photographs, which evidently make reference to Botticelli’s Venus. The revered design object is turned into a humorously lewd sex object. The French artist Ben Vautier decorates the lamp in his unmistakable characteristic style with freely associated images and words such as ‘light’, ‘flowers’ and ‘microbes’, suggesting that the latter are no respecters of even classic design (see p. 95).

Wolfgang Wagner-Kutschker hangs the lamp upside down from a fixture made of grey wood elements, with which stability is converted into a precarious balance (see p. 97).

Rolf Julius, in turn, uses a cassette player and speaker to transform the glass shade into a resonance body that adds spherical sounds to the light (see p. 59).

These few examples already illustrate the range and variety of the exhibited works. But how can these works be organised? What does this exhibition, which has an unmistakeably personal character, aspire to do? The focus on a single design object should certainly not be overemphasised. Nevertheless, the relationship between art and design is examined in several meaningful ways.

On the one hand, one could speak of a ‘parasitic relationship’, since the artists are using the fame and quality of the lamp as a catalyst for their own aesthetic. On the other hand, however, this is an opportunity for a critical discussion and for a new way of looking that would not be possible, at least not in this form, from the perspective of the design itself. The various artistic strategies and conceptual approaches are examined and discussed with that mind.

In 1995 the first lamp was subjected to this artistic process at the suggestion of the collector. With just a few crude strokes, Paul Renner painted a hammer and sickle on the glass shade (see p. 81). He thereby brought two disparate elements together in a highly contradictory manner. The lamp was neither a revolutionary object nor, contrary to what its appearance may suggest, a serially produced industrial

product. Instead it was a luxury product that is to this day manufactured largely by hand in what is a laborious process.⁶ Even if the ultimate objective was very different, the lamp was not aimed at the masses, at farmers (sickle) or workers (hammer). It was reserved for those who could afford it. Paul Renner’s aesthetic intervention could therefore be interpreted as an ironic, scathing commentary on the Bauhaus, which (brilliantly) failed to achieve what it set out to do.⁷

However, Paul Renner’s approach goes even further. Like Andy Warhol before him, he uses the symbol of the hammer and sickle as a pop-cultural sign that is known the world over but that has lost all meaning. He appropriates it to preserve his signature style as an artist in approaching the lamp, which has developed an iconic power through its presence and dissemination in the media. Renner reverses these forces by symbolically overwriting and reinterpreting them with his spontaneous artistic gesture.

Paul Renner kehrt diese Wirkkraft um, indem er sie mit seinem spontanen Malgestus zeichenhaft überschreibt und umdeutet. Das Widerständige, das in Paul Renners Umsetzung inhaltlich wie formal sichtbar wird, ist beispielhaft für einen Großteil der ausgestellten Werke. Die Künstlerinnen und Künstler zeigen sich nicht affirmativ und ehrfurchtsvoll, sondern behaupten selbstbewusst ihre künstlerische Eigenart.

Die Bauhaus-Leuchte gilt nicht nur als ein Klassiker, der auf gelungene Weise Form, Material und Funktion in Einklang bringt. Sie wird gemeinhin als schön empfunden oder wie es schlicht im Musterkatalog des Bauhauses 1925 heißt: „gefällige Form.“⁸ Neben den ausgewogenen Proportionen und dem materialgerechten Umgang hat die glatte und dezent spiegelnde Oberfläche zum eleganten Erscheinungsbild beigetragen. Auch heute gilt das Glatte als schön, wie der Philosoph Byung Chul Han in seinem zeitkritischen Essay hervorhebt: „Das Glatte ist die Signatur der Gegenwart. [...] Es verkörpert nämlich die heutige Positivgesellschaft. Das Glatte verletzt nicht. Von ihm geht auch kein Widerstand aus. [...] Der glatte Gegenstand tilgt sein Gegen. Jede Negativität wird beseitigt.“⁹

In Anlehnung an Hans-Georg Gadamer fährt er fort: „Vom Kunstwerk geht eine Stoßrichtung aus. Es stößt den Betrachter um. Das Glatte hat eine ganz andere Intentionalität. Es schmiegt sich dem Betrachter an [...]. Es will nur gefallen und nicht umstoßen.“¹⁰ Die verführerisch glänzende Oberfläche der Bauhaus-Leuchte bietet diesem Gedanken folgend keine Reibefläche. Sie will wohlwollend, als ein schöner und funktionaler Gegenstand betrachtet werden. Gleich mehrere Künstlerinnen und Künstler der Ausstellung reagieren auf diese geschmeidige Glätte widerborstig mit ästhetischem Eigensinn. Sie verleihen dem Objekt eine Stoßrichtung. Der japanische Fluxus-Künstler Ay-O hat bei einer Aktion in der Bremer Galerie Seinsoth den Glaskörper kopfüber in Leinöl frittiert (Abb. S. 47). Das Glas ist dabei nicht zersprungen, weist aber ölige Verschmierungen in orangefarbenen Tönen auf. Die transparenten, mehrschichtigen Spuren bis hin zu dick hervorstehenden Wülsten wirken wie das Ergebnis einer schmerzhaften Häutung, als wäre Marsyas die Haut vom Leibe gerissen worden. Ay-O verwandelt die kühl-reduzierte Optik in eine fleischliche Körperlichkeit. Er gibt der Leuchte damit eine neuartig verstörende Präsenz.

Auch Davide Nido thematisiert die gläserne Haube, die er mit einem

feingliederigen Geflecht schwarzer Kunststoff-Farbe überzieht (Abb. S. 75). Die Fußplatte und das zylindrische Rohr sind sogar in Teilen dicht mit Farbe bedeckt. Die Eleganz der spiegelnden Oberfläche wird mit den gestischen Farbverläufen zurückgenommen. Im Rückbezug auf Malverfahren des Abstrakten Expressionismus erhält das Opalglas, speziell wenn es von innen beleuchtet wird, eine lebendige Qualität. Sicherlich erscheint Nidos Dripping-Technik im Vergleich zu Jackson Pollocks Großformaten weniger kraftvoll. Und doch gelingt es ihm, dem Designobjekt ein künstlerisches Prinzip gegenüberzustellen, das mit dem freien Fluss der Farbe auf Spontaneität und Unmittelbarkeit setzt.

Bei Jochen Fischer verschwindet das Glatte vollends. Er hat einen lose geflochtenen Weidenkorb als Ersatz für den Glaskörper gefertigt (Abb. S. 51). Platte und Rohr sind ebenfalls freizügig mit Weide umwickelt, die weit zu den Seiten absteht. Beleuchtet entsteht ein flirrendes Spiel von Licht und Schatten, das die berühmte Gestaltung bewahrt und zugleich auflöst. Seine Arbeit ist damit nicht nur ein humorvoll sinnliches Vergnügen. Mit dem Einsatz einfachsten Materials gelingt es

The oppositional elements that become visible both in terms of content and form in Paul Renner's realisation are typical of the majority of the exhibited works. Rather than affirming and revering the classic design object, the artists confidently assert their own artistic singularity.

The Bauhaus Lamp is not only regarded as a classic object that has succeeded in harmonising form, material and function. It is also generally perceived as beautiful or, as the modest description in the 1925 Bauhaus sample catalogue states, as having a 'pleasing form'.⁸ Complementing its balanced proportions and its handling in a way that is appropriate for the material, the smooth and discreetly reflective surface contributes to its elegant visual appearance. Smoothness is still regarded as beautiful today, as the philosopher Byung-Chul Han notes in his essay criticising the modern world: 'Smoothness is the signature of contemporary times. [...] It embodies today's positive society. It does not injure and no resistance originates from it. [...] The smooth object obliterates its opposite. All negativity is eliminated.'⁹ Following Hans-Georg Gadamer he continues: 'A directive force is issued from the work of art. It

knocks the observer over. Smoothness has a very different intentionality. It snuggles up to the observer [...]. It wants only to please and not to overthrow.'¹⁰ Following this line of thought, the seductively gleaming exterior of the Bauhaus Lamp offers no frictional surface. It wants to be seen favourably as a beautiful and functional object. Several of the artists in this exhibition respond to this sleek smoothness rebelliously with an aesthetic obstinacy, giving the piece a directive force.

The Japanese Fluxus artist Ay-O deep-fried the glass form upside down in linseed oil during an action held at the Galerie Seinsoth in Bremen (see p. 47). The glass did not shatter, but it now exhibits oily smears in orange tones. The transparent, multi-layered traces and thickly protruding bulges look like the result of an agonising flaying, as if Marsyas's skin had been torn from his body. Ay-O transmutes the cool, reduced appearance into a fleshly corporeality, thereby giving the lamp a new kind of disturbing presence.

Davide Nido also thematises the glass shade, which he covers with a delicate mesh of black acrylic paint (see p. 75). Parts of the base and the cylindrical shaft are even densely covered with this paint. The elegance of the reflective surface is cancelled out by the ges-

tural drips of paint. Making reference to the painting techniques of Abstract Expressionism, the opal glass takes on an animated quality, especially when lit from the inside. There is no denying that Nido's dripping technique appears less powerful than Jackson Pollock's large-format paintings. And yet Nido succeeds in confronting the design object with an artistic principle that, through the free flow of paint, relies on spontaneity and immediacy.

In Jochen Fischer's work the smoothness completely disappears. He has created a loosely woven wicker basket which replaces the glass shade (see p. 51). The base and the shaft are also liberally wrapped with wicker, which protrudes out far to the sides. When lit, there is a shimmering play of light and shadow that at once both preserves and dissolves the famous design. Fischer's work is therefore not only a humorous, sensory pleasure. Through the use of this most simple of materials, he succeeds in establishing a dialogue between natural form and technical device, rural aesthetic and modernist design. The differences become obvious: while the design object seeks to minimise the traces of its manufacture and use, the artist makes his adaptation process visible.

Fischer Naturform und technisches Gerät, rurale Ästhetik und modernistische Gestaltung in ein Zwiegespräch zu bringen. Die Unterschiede werden augenscheinlich: Während das Designobjekt die Spuren seiner Herstellung und die des Gebrauchs zu minimieren sucht, macht der Künstler seinen Bearbeitungsprozess offensichtlich.

Andere Künstlerinnen und Künstler konzentrieren sich stärker auf die Funktion als Leuchtkörper. Susanne Windelen nimmt der Bauhaus-Leuchte mit einer weißen Kunststoff-Spachtelmasse ebenfalls die glatte Oberfläche (Abb. S. 101). Die Masse wurde jedoch zusätzlich mit Fluoreszenzfarbe überzogen, die, sobald die Leuchte ausgeschaltet wird, mit einem grünen Lichtschimmer erstrahlt. Wilhelm Wagenfeld erreichte mit dem Einsatz von milchfarbigem Opalglas eine gleichförmige Helligkeit, um den Wohnraum oder Arbeitsplatz in ein angenehmes Licht zu tauchen. Windelen umhüllt die Leuchte mit einem eigenen Lichtschein, der sie dem Alltag entrückt und unnahbar werden lässt. In dieser Form bringt sie kein Licht ins Dunkel, sondern erstrahlt als eigenständige Skulptur.

Ganz ähnlich verfährt Christina Kubisch, die die Leuchte mit einem kaum sichtbaren Leuchtpigment behandelt hat (Abb. S. 67). Eine Schwarzlichtlampe, die dem flüchtigen Blick zunächst verborgen bleibt, lässt die Glaskuppel in einem geheimnisvollen Blau aufscheinen. Damit die Speziallampe in die Fassung passt, hat Kubisch mit einem Metallbauer die Halterung für die Haube verändert und dadurch insgesamt angehoben. Sie folgt nüchtern der Prämisse „form follows function“, auch wenn die ursprünglichen Proportionen in ein auffälliges Missverhältnis geraten. Sie unterwirft damit die Logik der Leuchte ihrer eigenen künstlerischen Logik.

Ann Noël ist noch konsequenter, indem sie die Bauhaus-Leuchte als bloße Lichtquelle zweckentfremdet und vollständig hinter einem eigenen Lampenschirm verbirgt: „[...] a light screen to put over the lamp on special occasions.“¹¹ Der Schirm für „besondere Anlässe“ besteht aus zahlreichen sechseckigen Elementen – ausgeschnitten aus Plastikfolien, die mit ihren verschiedenfarbigen Aufdrucken und Schriftzeichen der schönen neuen Waren- und Werbewelt entnommen sind (Abb. S. 79). Noël schafft eine fröhlich bunte Lichtskulptur. Ihre Do-it-Yourself Ästhetik ließe sich aber auch als ein konsumkritischer Widerpart verstehen.

Bereits 1992, bevor das Leuchten-Vorhaben vom Sammler Walter Schnepel initiiert wurde, hat Christina Möbus zahlreiche Leuchten für eine Lichtinstallation gruppiert, darunter Klassiker wie die Kaiser Idell Tischlampe, Wagenfelds Leuchte, aber auch gewöhnliche Lampen und einen Globus (Abb. S. 69). Auf dem Fußboden verteilt wirken die vielen Lichtquellen merkwürdig deplatziert. Zu Gunsten eines raumgreifenden Licht- und Schattenspiels geht das Besondere der einzelnen Designobjekte in einem übergeordneten Kunst- und Ausstellungswert auf.

Auffallend sind zahlreiche Bearbeitungen, die das vertraute Designobjekt ins Groteske verkehren. So hat Alison Knowles die Leuchte in zwei ineinander ruhende Hüte gestellt – der eine hell-, der andere dunkelblau mit jeweils breiter Krempe und zwei bedruckten Etiketten (Abb. S. 61). Der fragende Titel *Are two hats better than one?* ist eine lautlich identische Variante des Sprichworts “Two heads are better than one!” (zu dt. etwa „Vier Augen sehen mehr als zwei!“). Aldo Mondino behängt gleich zwei Glashauben mit einem Kranz aus BIC-Kugelschreibern und nennt sein hinter sinniges Arrangement *Jugend-stilo* (Abb. S. 73). Christian Gürtler

Other artists have concentrated more on the object’s function as a lamp. Susanne Windelen also deprives the Bauhaus Lamp of its smooth surface by using white acrylic filler (see p. 101). This filler, however, is additionally coated with fluorescent paint, which then shines a glimmering green as soon as the lamp is switched off. By using milk-coloured opal glass, Wilhelm Wagenfeld achieved an even brightness that bathes the living room or workplace in a pleasant light. Windelen cloaks the lamp in a light of its own, which takes it into an other-worldly reverie and makes it inapproachable. In that sense the lamp does not bring light to the darkness but rather shines as an independent sculpture. Christina Kubisch takes a similar approach, treating the lamp with a hardly visible luminous pigment (see p. 67). A black-light bulb, which remains undetected at a cursory look, gives the glass dome a mysterious bluish appearance. To allow the special bulb to fit into the socket, Kubisch worked with a metal-worker to change the mounting of the shade, thereby raising it. She is pragmatic in her adherence to the dictum that ‘form

follows function’, even if the original proportions end up in a conspicuous imbalance. She thereby subjugates the logic of her lamp to her own artistic logic.

Ann Noël takes an even more extreme approach, robbing the Bauhaus Lamp of its proper function and using it merely as a source of light, completely hidden behind her own special lampshade: ‘[...] a light screen to put over the lamp on special occasions.’¹¹ This shade for ‘special occasions’ consists of numerous hexagonal elements – cut out of plastic packaging featuring multi-coloured imprints and characters from the brave new world of goods and advertising (see p. 79). Noël creates a bright and colourful light sculpture, but her do-it-yourself aesthetic could also be understood as a critical statement on consumerism.

In 1992, before Walter Schnepel started with his lamp project, Christiane Möbus gathered together a large number of lamps for a light installation, including timeless classics such as the Kaiser Idell table lamp and the Wagenfeld Lamp, as well as more common lamps and an illuminated globe (see p. 69). Arranged on the floor, the numerous sources of light appear curiously out of place. Sacrificed in favour of a play of light and shadow in the form of an installation, the special character-

istics of the individual design objects are subsumed within an overarching artistic and exhibition quality.

There are a number of reworked lamps that take the familiar design object into the realm of the grotesque. Alison Knowles has placed the lamp inside a hat that is, in turn, placed inside a second hat – one of these is light blue, the other dark blue, both have a wide brim and two printed labels (see p. 61). The questioning title *Are two hats better than one?* is a play on the saying ‘Two heads are better than one’. Aldo Mondino drapes two glass shades with a circle of BIC pens and calls his cryptic arrangement *Jugend-stilo* (see p. 73). Using three white conical plastic elements, Christian Gürtler gives the lamp a roguish appearance that is slightly reminiscent of Mickey Mouse (see p. 53), while Fritz Schwegeler very precisely places a harlequin hat on his lamp (see p. 89). Takako Saito also bestows the lamp with a human visage by mounting a wooden block on to the lower rim of the glass shade (see p. 87). Vertically embedded metal drills in the wood transform the protruding appendage into a ludicrous set of teeth.¹²

gibt der Leuchte mit drei weißen, konisch zulaufenden Kunststoffelementen ein schelmisches Aussehen, das entfernt an Mickey Mouse erinnert (Abb. S. 53). Fritz Schwegeler setzt der Leuchte passgenau einen Harlekin Hut auf (Abb. S. 89). Und auch Takako Saito verleiht der Leuchte ein menschliches Antlitz, indem sie ein Holzblock am unteren Rand der Glashaube montiert (Abb. S. 87). Senkrecht eingelassene Metallstifte im Holz verändern den weit vorragenden Zusatz in ein lachhaftes Gebiss.¹² Surrealistische Kunstwerke wie Meret Oppenheims Felltasche oder Salvador Dalis Hummer-Telefon, beide Mitte der 1930er Jahre entstanden, haben auf vergleichbare Weise gewöhnliche Objekte ins Groteske umschlagen lassen. Den Worten des französischen Dichters Lautréamont (1846–1870) folgend sind ihre Skulpturen schön, „[...] wie die zufällige Begegnung eines Regenschirmes mit einer Nähmaschine auf dem Seziertisch.“¹³ Doch wie können diese Ansätze gedeutet werden? Für den Literaturwissenschaftler Wolfgang Kayser „ist die Groteske die entfremdete Welt.“¹⁴ In diesem Sinne sind auch die ausgestellten Werke Entfremdungen. Im Spiel mit dem Absurden lösen sie den Designklassiker aus seiner Alltags-

welt und verwandeln ihn in Kunst. Die Werke fügen sich dabei nicht zu einer neuen sinnhaften Form, sondern bleiben in ihrer hybriden Widersprüchlichkeit bestehen. Dem Eindeutigen stellen sie damit eine anspielungsreiche Offenheit gegenüber.

Von besonderer Bedeutung für die Ausstellung ist das Werk von Dieter Roth. Als Walter Schnepel dem Schweizer Künstler 1995 ein Exemplar der Bauhaus-Leuchte mitbrachte, hielt sich dieser respektvoll zurück. Er wollte den Designklassiker nicht künstlerisch bearbeiten oder um einen eigenen Beitrag ergänzen: „Die kann man nicht besser machen, ... aber eine Lampe kann man immer gebrauchen.“¹⁵ Ein Jahr später war der Sammler überrascht, die Leuchte dann als Bestandteil der berühmten *BAR No. 1*, oder wie sie auch genannt wird *Lautloses Bild mit Bar* (1983–1997), wiederzusehen (Abb. S. 83).¹⁶ Eine schwarze Schirmmütze, wie sie der Künstler selbst gerne trug, ruht seitdem frech auf der Glashaube. Mit hintergründigem Witz hat er die Leuchte zum Hutständer umfunktioniert und obendrein mit roter Farbe übergossen. Die in ihrer Materialvielfalt kaum zu überblickende Skulptur macht Dieter Roths künstlerisches Selbstverständnis auf eindrückliche Weise erleb- und auch nach-

vollziehbar.¹⁷ Seit 1983 hat der Künstler immer wieder an seiner Skulptur weitergearbeitet, sie aber auch im wörtlichen Sinn als Bar genutzt – ein Treffpunkt für Freunde und Bekannte, wo diskutiert, getrunken und (vereinzelt bis heute im privaten Kreis) gefeiert wurde. Er bevorzugte das prozesshafte Arbeiten, setzte auf stete Veränderung und bezog dabei ganz bewusst den Zufall als gestaltgebende Kraft mit ein. Nutzen konnte er nahezu alles, was er in seinem täglichen Umfeld vorfand.¹⁸ Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch, wie die Leuchte ihren Weg auf die Bar fand. Sie war schlicht und einfach da und wurde kurzerhand in die Skulptur integriert. Dieter Roth hat sie seitlich auf ein umlaufendes Brett montiert, gleich neben einem alten Drehscheibentelefon. Trotz ihrer exponierten Position gelangt sie nicht sofort in den Blick, sondern geht im unübersichtlichen Gemenge der zahllosen Gegenstände auf.¹⁹

Mit einer einfachen Geste überführt Dieter Roth die Leuchte in seinen künstlerischen Kosmos und macht sie dadurch auf veränderte Weise sichtbar. Während Wagenfelds Entwurf für zeitlose Qualität steht, agiert Roth im Grunde antimuseal. Er verweigert

Surrealistic artworks, such as Meret Oppenheim’s fur teacup and Salvador Dali’s lobster telephone, both of which were created in the mid-1930s, subjected common objects to a grotesque transformation in a similar way. To borrow from the French poet Lautréamont (1846–1870), their sculptures are as beautiful ‘[...] as the chance meeting on a dissecting table of a sewing machine and an umbrella.’¹³ But how should these approaches be interpreted? For literary scholar Wolfgang Kayser, ‘the grotesque is the estranged world’.¹⁴ In that sense the exhibited works are also estrangements. By playing with the absurd, they free the design classic from its everyday world and transform it into art. The works do not conform to a new meaningful form but remain in their hybrid contrariness. They thereby confront the unambiguous with a richly allusive openness.

The work by Dieter Roth is of particular importance for the exhibition. When Walter Schnepel gave the Swiss artist a Bauhaus Lamp in 1995, Roth declined to take part in the project out of respect. He did not want to give the design classic an artistic makeover or supplement it with his own contribution: ‘You can’t make them better ... but a lamp can always

come in handy.’¹⁵ A year later the collector was surprised to see the lamp again as an element in the famous *BAR No. 1*, or *Lautloses Bild mit Bar* (Silent picture with bar) (1983–1997), as it is also known (see p. 83).¹⁶ A black peaked cap, like the ones the artist himself wore, has since cheekily rested on the glass shade. With enigmatic wit, he has converted the lamp into a hat stand and poured red paint over it to boot. The sculpture, whose range of materials is difficult to take in, makes Dieter Roth’s artistic self-conception perceptible and comprehensible in a striking way.¹⁷ The artist continued to work on this sculpture from 1983 onwards, but he also used it quite literally as a bar all the while – a meeting place for friends and acquaintances, a place to talk, to drink and (for a small circle, occasionally still to this day) to celebrate. He preferred to focus on process-based work, he emphasised the importance of continuous change and he consciously embraced chance as a force that gives form. He was able to use almost anything he came upon in his day-to-day surroundings.¹⁸ This background also helps to explain how the Bauhaus Lamp found its way to the bar. It was simply there and Roth integrated it into the sculpture without much ado, mounting it on a shelf running around the side, right next

to an old dial telephone. Despite its prominent position, the lamp does not immediately attract attention; rather, it blends into the chaotic collection of countless objects.¹⁹ With this simple gesture, Dieter Roth transfers the lamp to his artistic cosmos, thereby making it visible in a different way. While Wagenfeld’s design stands for timeless quality, Roth was, to all intents and purposes, anti-museal. He rejected any form of permanence and was ill-disposed to any kind of definition or appropriation (including by the collector). In this regard he does not bring the ‘design classic’ face to face with a ‘masterpiece’. He casually integrates the lamp into his open concept of the work. In a sense, Roth releases the lamp from its inflated iconic status. He sets the timeless against the experience of time. He responds to the static with permanent change. And he also has a deep mistrust of beauty: ‘I too have had to unlearn the urge to make something beautiful and then yet more beautiful. I prefer it when the heterogeneous parts of the picture tussle with each other. Everything that pulls the picture down is allowed

sich jeder Form von Dauerhaftigkeit, bleibt Festlegungen und Vereinnahmungen (auch denen des Sammlers) gegenüber widerständig. In diesem Sinne stellt er dem „Designklassiker“ auch kein „Meisterwerk“ gegenüber. Beiläufig bindet er die Leuchte in sein offenes Werkkonzept ein. Roth erlöst die Leuchte gewissermaßen aus ihrem überhöhten Ikonenstatus. Dem Zeitlosen stellt er die Erfahrung von Zeit entgegen. Dem Statischen begegnet er mit permanentem Wandel. Und auch dem Schönen misstraut er zutiefst: „Den Trieb etwas schön zu machen und noch schöner, den habe ich auch verlernen müssen. Lieber ist mir, wenn die heterogenen Teile auf dem Bild miteinander raufen. Alles was das Bild runterzieht, ist erlaubt, weil es in Wahrheit das Bild hebt. Das Verunglückte, das Abgerutschte, das interessiert mich, wie es das Bild trotzdem hält und das Bild erst stark macht.“²⁰ Dieter Roth ist ein interessanter künstlerischer Widerpart zu Wilhelm Wagenfelds gestalterischem Ideal, wie es in seinem vielzitierten Diktum deutlich wird: „Brauchbar sein heißt aber zugleich auch schön sein, denn alles Brauchen muß schön sein können; anders erfüllen die Dinge nicht ihren Sinn.“²¹ Roth weist

einen alternativen Weg. In der Kunst, wie er sie vorführt, sind Schönheit und Gebrauchswert weder zwingend miteinander verknüpft, noch sind es unvereinbare Gegensätze. Beide Aspekte bleiben spannungsreich und in wechselnden Verhältnissen aufeinander bezogen.

„Nothing compare*(s) to you“ – Unvergleichlich, also einzigartig soll sie sein. Ist hier die Leuchte gemeint? Wolfgang Hainke zitiert auf seiner gleichnamigen Arbeit, einem großformatigen Druck (Abb. S. 55), den bereits erwähnten Dichter Lautréamont: „Er glaubt eine Art von Herausforderung in der Haltung dieser Lampe zu sehen, die ihn durch ihre ... Gegenwart in höchstem Grade reizt.“ Dagegen steht Ben Vautiers nüchterne Feststellung: „no art without light“²² (Abb. S. 95). Zwischen diesen beiden Polen, der Herausforderung und dem Ansporn, dem Widerständigen und dem Spielerischen, erstreckt sich die Spannkraft der gesamten Ausstellung. Richard Hamiltons Arbeit *The annunciation* (2005) scheint diese beiden Pole pointiert zusammenzuführen.²³ In seinem Digitaldruck sieht man eine nackte Frau in einem Interieur telefonieren (Abb. S. 57). Auf dem Beistelltisch erstrahlt eine Bauhaus-Leuchte, deren äußere Gestalt sich im gleißenden Licht aufzulösen scheint.

Hamilton bezieht sich auf Fra Angelicos berühmte Verkündigung und in der Tat hebt er das alltägliche Arrangement ins Religiös-Transzendente. Die Leuchte wird in grotesker Überhöhung zum Sinnbild des Sakralen. Hamilton gibt ihr damit ein passant eine bedeutungsvolle Aussagekraft, die in ihrem Anspielungsreichtum nicht frei von Komik ist.

Was leisten die verschiedenen künstlerischen Bearbeitungen in Bezug auf Wagenfelds Entwurf? Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit sieht jede Leuchte gleich aus. Sie ist schön und funktional und in dieser Hinsicht ein Objekt des Einverständnisses.²⁴ Widerspruchslos fügt sie sich in die moderne Welt ein, wird Teil des Lebensumfeldes und verschwindet aus der Wahrnehmung. Für Wilhelm Wagenfeld lag darin ein besonderer Ansporn: „Wo Geräte und Möbel dermaßen schön gestaltet sind, daß sie unbeachtet bleiben, wo sie derart leicht und gut ihren Zweck erfüllen, daß niemand erst fragt, wer sie erdacht habe oder von wem die Form sei, da ist jene Haltung als Wesensart erreicht, an die ich denke.“²⁵

because, in truth, that actually lifts it. I’m interested in accidents and slip-ups and in how they form a picture and make it strong in the first place.”²⁰ Dieter Roth is an interesting artistic counterpart to Wilhelm Wagenfeld’s creative ideal, as is very clear from this much-quoted assertion: ‘To be useful also necessarily means to be beautiful at the same time, because everything that is useful must be able to be beautiful; otherwise things do not fulfil their purpose.’²¹ Roth indicates an alternative path. In his art, beauty and practical value are neither inevitably linked nor are they irreconcilable opposites. Both aspects remain in a charged and ever-changing relationship with each other.

‘Nothing compare*(s) to you’ – it has to be incomparable or unique. Is it the lamp that is meant here? In a work of the same name – a large-format print (see p. 55) – Wolfgang Hainke quotes the above-mentioned poet Lautréamont: ‘He feels that he sees a kind of challenge in the poise of this lamp, which greatly excites him with its ... presence.’ In contrast, Ben Vautier states soberly that there is ‘no art without light’²²

(see p. 95). Between these poles – the challenge and the incentive, the resistant and the playful – the dynamic quality of the whole exhibition is to be found. Richard Hamilton’s *The annunciation* (2005) appears to pointedly bring these two poles together.²³ His digital print features a nude woman in a room talking into a phone (see p. 57). On a side table stands a Bauhaus Lamp, whose external form appears to dissolve in the blazing light. Hamilton is making reference here to Fra Angelico’s famous fresco of the annunciation and he succeeds in lifting his quotidian arrangement into the sphere of the religious and the transcendent. The surreal exaltation makes the lamp into a symbol of the sacral. Hamilton thereby gives it a meaningful significance in passing – one that is not without a comical aspect among its abundant allusions.

What do the various artistic adaptations achieve in relation to Wagenfeld’s design? In the age of mechanical reproduction, every lamp looks the same. The lamp is beautiful, functional and, in that sense, an object of agreement.²⁴ It adapts to the modern world without resistance, becomes a part of the living environment and disappears from awareness. For Wilhelm Wagenfeld this represented a special stimulus: ‘When

devices and pieces of furniture are designed so beautifully that they go unnoticed, when they fulfil their purpose so well and so easily that no one asks who conceived or designed them, that character to which I aspire has been achieved.’²⁵ The artists react to the uniformity of the serial product with individualisation and they respond to reproduction with isolation. They thereby lend a new presence and visibility to the familiar. They are not concerned with alternative solutions for form and function. They abolish the timeless and static quality of the design object. The lamp, which has ossified into a classic piece, becomes a crystallisation point of new ideas and aesthetics. Enlightenment guaranteed!

Die Künstlerinnen und Künstler reagieren auf die Gleichförmigkeit des Serienprodukts mit Individualisierung, der Vervielfältigung begegnen sie mit Vereinzelung. Sie verleihen dem Vertrauten dadurch eine neue Präsenz und Sichtbarkeit. Dabei geht es ihnen nicht um alternative Lösungen für Form und Funktion. Sie heben das Zeitlose und Statische des Designobjekts auf. Die zum Klassiker erstarrte Leuchte wird zu einem Kristallisationspunkt neuer Ideen und Ästhetiken. Erleuchtung garantiert!

- ¹ Auf die komplexe Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte kann und soll an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Siehe dazu Beate Manske: *Die Bauhaus-Leuchte von Wilhelm Wagenfeld*, in: *Original und Serienprodukt*, hrsg. von Wilhelm Wagenfeld Stiftung, Bremen 1999, S. 34–52. Der zu Gunsten Wagenfelds entschiedene Rechtsstreit mit Carl Jucker in Bezug auf die Version mit Glasboden und Glasstange wird ebenfalls ausführlich behandelt. Ebd. S. 53–55.
- ² Walter Gropius, Gründer und erster Direktor des Staatlichen Bauhauses in Weimar, eröffnete 1923 die Bauhauswoche mit einem Vortrag über *Kunst und Technik – eine neue Einheit*, womit er der Kunstschule eine neue programmatische Richtung wies, zitiert nach: Volker Wahl (Hrsg.): *Das Staatliche Bauhaus in Weimar: Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919–1926*, Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen, Bd. 15, Köln/Weimar/Wien 2009, S. 300.
- ³ Walter Scheiffele: *Die Lampe auf dem Tisch des Direktors*, in: *Modell Bauhaus*, hrsg. vom Bauhaus-Archiv Berlin/Museum für Gestaltung, Stiftung Bauhaus Dessau und Klassik Stiftung Weimar, Ostfildern 2009, S. 166.

- ⁴ Die von Wilhelm Wagenfeld autorisierte Reedition wird seit 1980 unter der Bezeichnung *Wilhelm Wagenfeld Tischleuchte – WA 24* von der Bremer Firma Tecnolumen hergestellt. Die Version WA 24 besteht aus vernickeltem Metall und milchfarbigem Opalglas, die Version WG 24 hat einen Glasboden und eine Glasstange in der ein vernickeltes Rohr eingesetzt ist. Die Leuchte erhielt 1982 den Bundespreis „Gute Form“. Vgl. www.tecnolumen.de (Stand: Dezember 2015)
- ⁵ Siehe Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Weserburg: *Fluxus und Freunde. Die Sammlung Maria und Walter Schnepel*, hrsg. von Neues Museums Weserburg Bremen, Bremen 2002.
- ⁶ „Die Leuchte hat sich in ihrer Form-, jedoch nicht in ihrer Herstellungssprache vom Handwerk getrennt.“ Scheiffele, siehe Anm. 3, S. 166. Zur Produktionsgeschichte siehe Thomas Heyden: *Die Bauhauslampe. Zur Karriere eines Klassikers*, Berlin 1992, S. 54–64.
- ⁷ Hannes Meyer, der im April 1928 Walter Gropius als Bauhaus-Direktor ablöste, gab sogar die Devise „Volksbedarf statt Luxusbedarf“ aus. „Die Bauhauslampe war jedoch am Weimarer Bauhaus zu einer Zeit entstanden, als erst noch die Weichen für eine Hinwendung zur Industrie gestellt werden mußten.“ Heyden, siehe Anm. 6, S. 59.
- ⁸ Herbert Bayer: *Einlegeblatt „ME2“ zum Katalog der Muster*, Bauhaus GmbH, Dessau 1925.
- ⁹ Byung Chul Han: *Die Errettung des Schönen*, Frankfurt am Main 2015, S.9. Vgl. auch Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main 1981, S. 76: „Bekanntlich ist das Glatte immer ein Attribut der Perfektion, weil sein Gegenteil die technische und menschliche Operation der Bearbeitung verrät: Christi Gewand war ohne Naht, wie die Weltraumschiffe der Science-Fiction aus fugenlosem Metall sind.“
- ¹⁰ Han, siehe Anm. 9, S.15.
- ¹¹ Ann Noël in einem Brief an den Sammler Walter Schnepel vom 14. April 1998.
- ¹² Man fühlt sich an Richard Hamiltons berühmtes Objekt *The Critic Laughs* (1968–1971) erinnert. Ein künstliches Gebiss, das auf einer elektrischen Zahnbürste aufsitzt und fröhlich hin und her wackelt. Es befindet sich ebenfalls in der Sammlung der Maria und Walter Schnepel Kulturstiftung.
- ¹³ Lautreamont (Isidore-Lucien Ducasse): *Die Gesänge des Maldoror* [1869], Reinbek bei Hamburg 2014, S. 223. Der französische Dichter (1846–1870) hatte großen Einfluss auf die Kunst und die Literatur der Moderne, insbesondere auf den Surrealismus.

- ¹⁴ Wolfgang Kayser: *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, Reinbek bei Hamburg 1960, S. 135.
- ¹⁵ Zitiert nach einem Gespräch des Autors mit dem Sammler Walter Schnepel im September 2015.
- ¹⁶ Die Sammler Maria und Walter Schnepel haben ein beachtliches und in dieser Form einmaliges Konvolut an Werken aus verschiedenen Schaffensperioden des Künstlers zusammentragen. Vollständig waren die Werke erstmals in einer Dieter Roth Einzelausstellung der Weserburg vom 11. Februar bis zum 23. April 2006 zu sehen.
- ¹⁷ Es verwundert nicht, dass die Bar wie kaum ein anderes Werk der Sammlung oft nachgefragt und international ausgestellt wird. Zuletzt war sie 2015 wichtiger Bestandteil der Ausstellung *Und weg mit den Minuten. Dieter Roth und die Musik* im Kunsthaus Zug und im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart in Berlin.
- ¹⁸ Man denke nur an Dieter Roths Material- und Schimmelbilder mit Wurst und Käse, an die Hasenskulpturen aus Mist oder die vielen verschiedenen Schokoladenobjekte, die sich im natürlichen Verfallsprozess unkontrollierbar weiterentwickeln.
- ¹⁹ Blasinstrumente, Holzleisten, eine Radspeiche, Werkzeuge und Dosen überlagern sich und erweitern die zentrale, hoch aufragende Frontseite der Bar in alle Richtungen.
- ²⁰ Dieter Roth, zitiert nach Hans-Joachim Müller: *Kunst als Fall-Beschreibung*, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, hrsg. v. Detlev Bluemler und Lothar Romain, München 1990, S. 2.
- ²¹ Wilhelm Wagenfeld: *Wesen und Gestalt der Dinge um uns*, Worpswede 1990 (Reprint von 1948), S. 64.
- ²² *no art without light* 999) ist der Titel, der von Ben Vautier bearbeiteten Leuchte.
- ²³ Richard Hamiltons Arbeit ist nicht speziell für das Ausstellungsvorhaben entstanden. Auf Walter Schnepels Anfrage, ob der Künstler einen Beitrag leisten möchte, hat dieser lakonisch geantwortet: „I will give it some thought“. Jahre später taucht die Bauhaus-Leuchte unerwartet in *The annunciation* auf. Zitiert nach einem Gespräch des Autors mit dem Sammler Walter Schnepel im September 2015.
- ²⁴ Diesen Gedanken verdanke ich Guido Boulboulé.
- ²⁵ Wilhelm Wagenfeld, siehe Anm. 21, S. 51.

- ¹ It is not my intention to address the complex history of the lamp's origins and reception here. See Beate Manske, *Die Bauhaus-Leuchte von Wilhelm Wagenfeld*, in *Original und Serienprodukt*, ed. by Wilhelm Wagenfeld Stiftung (Bremen, 1999), pp. 34–52. That chapter also gives a detailed account of Wagenfeld's legal battle with Carl Jucker over the version of the lamp with glass base and shaft, which was ultimately ruled in favour of Wagenfeld. Ibid. pp. 53–55.
- ² In 1923 Walter Gropius, founder and first director of the Staatliches Bauhaus in Weimar, opened the 'Bauhauswoche' (Bauhaus week) with a lecture entitled *Kunst und Technik – eine neue Einheit* (Art and technology: a new unity), which heralded a new programmatic direction for the art school.
- ³ Walter Scheiffele, *The Lamp on the Director's Desk*, in *Bauhaus: A Conceptual Model*, ed. by Bauhaus-Archiv Berlin/Museum für Gestaltung, Stiftung Bauhaus Dessau und Klassik Stiftung Weimar (Ostfildern, 2009), p. 166.
- ⁴ The re-edition authorised by Wilhelm Wagenfeld has been manufactured by the Bremen company Tecnolumen under the name *Wilhelm Wagenfeld Table Lamp – WA 24* since 1980. The WA 24 version is made of nickel-plated metal and milk-coloured opal glass, while the WG 24 has a glass base and shaft, inside which is a nickel-plated tube. The lamp was awarded the national 'Gute Form' prize in 1982. See <www.tecnolumen.de> [accessed December 2015].
- ⁵ See the catalogue of the exhibition of the same name held at the Weserburg: *Fluxus und Freunde/Fluxus and Friends: Die Sammlung Maria und Walter Schnepel*, ed. by Neues Museum Weserburg (Bremen, 2002).
- ⁶ 'The lamp has broken away from craftsmanship in terms of the idiom of its form but not in that of its production.' Scheiffele, see note 3, p. 166. For a history of the lamp's production, see Thomas Heyden, *Die Bauhauslampe: Zur Karriere eines Klassikers* (Berlin, 1992), pp. 54–64.

- ⁷ Hannes Meyer, who succeeded Walter Gropius as Director of the Bauhaus in April of 1928, even came up with 'The needs of the people instead of the need for luxury' as a rallying cry. 'However, the Bauhaus Lamp was created at the Weimar Bauhaus at a time when the course was still not firmly set for an industrial orientation.' Heyden, see note 6, p. 59.
- ⁸ Herbert Bayer, *insert 'ME2'*, accompanying *Katalog der Muster* (Dessau, 1925).
- ⁹ Byung-Chul Han, *Die Errettung des Schönen* (Frankfurt am Main, 2015), p. 9. See also Roland Barthes, *Mythologies*, trans. by Annette Lavers (London, 1993), p. 88: 'Smoothness is always an attribute of perfection because its opposite reveals a technical and typically human operation of assembling: Christ's robe was seamless, just as the airships of science-fiction are made of unbroken metal.'
- ¹⁰ Han, see note 9, p. 15.
- ¹¹ Ann Noël in a letter to the collector Walter Schnepel, 14 April 1998.
- ¹² One is reminded of Richard Hamilton's famous work *The Critic Laughs* (1968–1971), a set of artificial teeth that sits on an electric toothbrush and cheerfully vibrates back and forth. It too is now in the collection of the Maria and Walter Schnepel Cultural Foundation.
- ¹³ Lautréamont (Isidore-Lucien Ducasse), *Maldoror and the Complete Works*, trans. by Alexis Lykiard (Cambridge, MA, 1993), p. 193. The French poet (1846–1870) had a significant influence on modernist literature, especially on Surrealism.
- ¹⁴ Wolfgang Kayser, *Das Grotteske in Malerei und Dichtung* (Reinbek bei Hamburg, 1960), p. 135.
- ¹⁵ Quoted from a conversation between the author and the collector Walter Schnepel in September 2015.
- ¹⁶ Maria and Walter Schnepel have gathered together a considerable and unique collection of works from different periods of the artist's oeuvre. These works were exhibited in their entirety for the first time in a Dieter Roth solo exhibition at the Weserburg between 11 February and 23 April 2006.
- ¹⁷ It is no surprise that the bar is requested and exhibited internationally more often than almost any other work in the collection. In 2015 it was an important part of the *Und weg mit den Minuten: Dieter Roth und die Musik* (And away with the minutes: Dieter Roth and music) exhibition at the Kunsthaus Zug and at the Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart in Berlin.

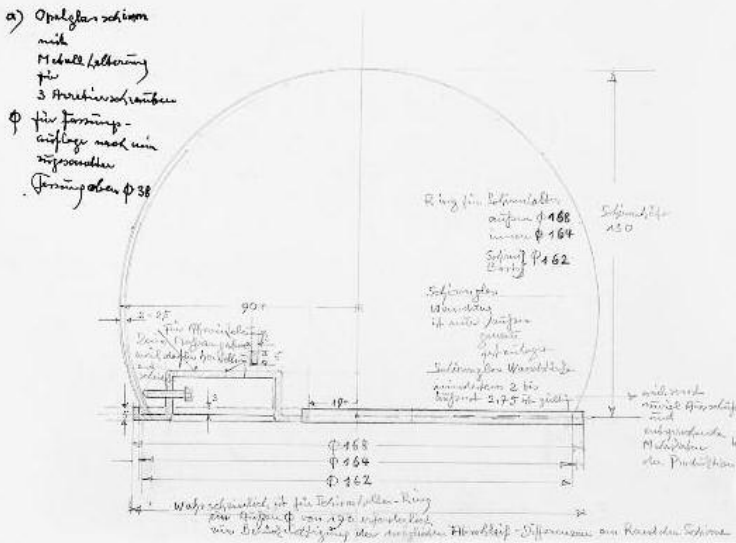
- ¹⁸ Some examples include Dieter Roth's material and mould pictures made with sausage and cheese, the rabbit sculptures made of drop-pings and the various chocolate objects that continue to develop and change uncontrollably in a natural process of decay.
- ¹⁹ Wind instruments, wooden strips, wheel spokes, tools and cans are piled on top of each other, expanding the towering central front side of the bar in all directions.
- ²⁰ Dieter Roth, quoted in Hans-Joachim Müller, *Kunst als Fall-Beschreibung*, in *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, ed. by Detlev Bluemler and Lothar Romain (Munich, 1990), p. 2.
- ²¹ Wilhelm Wagenfeld, *Wesen und Gestalt der Dinge um uns* (Worpswede, 1990 [reprint of the 1948 edition]), p. 64.
- ²² *no art without light* (1999) is the title of the lamp adaptation by Ben Vautier.
- ²³ Richard Hamilton's piece was not created specifically for the purpose of this exhibition. When Walter Schnepel asked the artist whether he would like to take part, Hamilton answered laconically: 'I will give it some thought.' Years later the Bauhaus Lamp turns up unexpectedly in *The annunciation*. Quoted from a conversation between the author and the collector Walter Schnepel in September 2015.
- ²⁴ I am indebted to Guido Boulboulé for this insight.
- ²⁵ Wilhelm Wagenfeld, see note 21, p. 51.

WA 24

Wagenfeld-Tischleuchte.
Entworfen 1924 von Wilhelm Wagenfeld.
Als erstes Modell schuf der damals 24jährige Wagenfeld, als gerade in der Bauhauswerkstatt in Weimar aufgenommener Geselle, diese Leuchte nach einer von Moholy-Nagy gestellten Aufgabe.
Wie Wagenfeld sagte, sollten die Bauhaus-Entwürfe Industrieprodukte sein, und sahen auch so aus. In Wirklichkeit aber wurden sie auf handwerklicher Basis hergestellt. Und genau so wird diese Lampe seit 1980 nach den Originalangaben in den Maßen und im Material angefertigt. Alle Leuchten tragen das Bauhaus- und Tecnolumen-Zeichen und sind fortlaufend nummeriert.

Wagenfeld Table Lamp.
Designed by Wilhelm Wagenfeld in 1924, when he was 24 years old. He had just been admitted as a journeyman to the Bauhaus workshop in Weimar, where he designed the first model of this lamp as his solution to an assignment given to him by Moholy-Nagy.
As Wagenfeld said, the Bauhaus designs were intended to be industrial products, and indeed, looked like them. They were, in fact, hand-crafted. Since 1980, as well, this lamp continues to be manufactured on this basis, following the original specifications for dimensions and materials.
All lamps bearing the Bauhaus and Tecnolumen logos and are numbered.

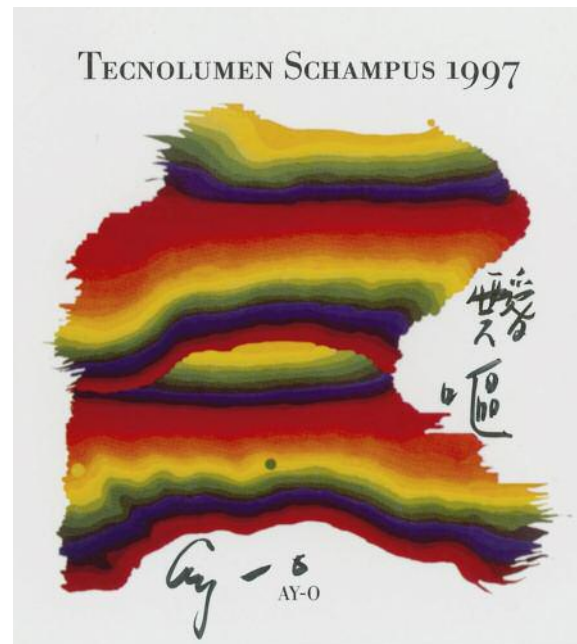
Originalzeichnung
von Wilhelm Wagenfeld





Ay-O

* 1931 in Ibaraki/Japan, lebt in Ibaraki.



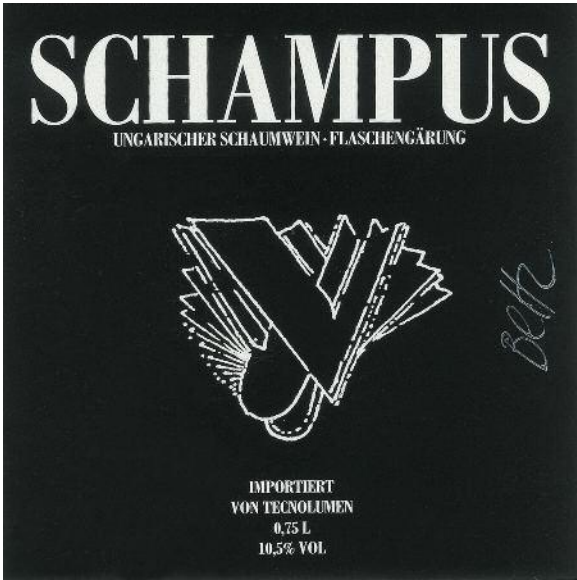
Schaumwein-Etikett, 1997
H 9 cm / B 9 cm

o.T.
1995
WA 24 in Leinöl fritiert
H 36 cm / B 18 cm / T 18 cm
Unter der Fußplatte signiert
und datiert



Michael Bette

* 1942 in Posen, lebt in Berlin.



Schaumwein-Etikett, 1999
H 9 cm / B 9 cm

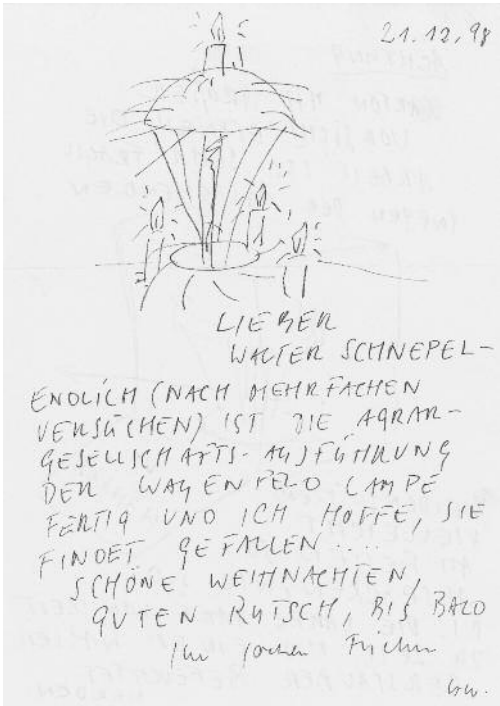
o.T.
1998
WA 24 und Kunststoff-Teile
H 36 cm / B ca. 26 cm /
T 18 cm
Auf der Unterseite signiert
und datiert



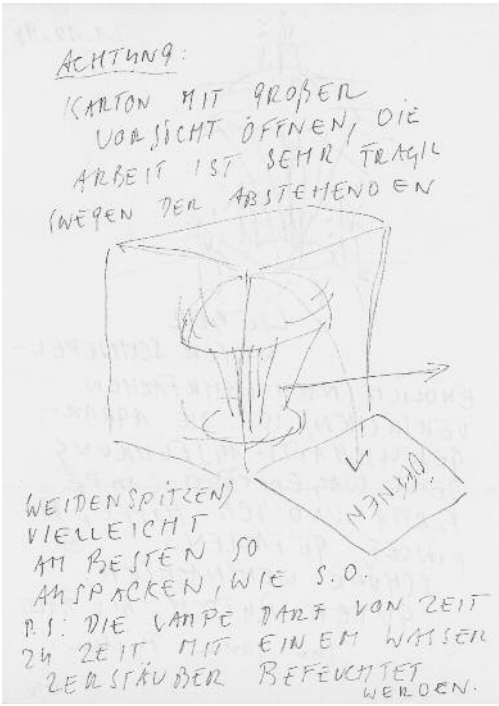


Jochen Fischer

* 1954 in Bad Schwalbach, lebt in Frankfurt/Main.



Brief von Jochen Fischer
an Walter Schnepel
vom 21.12.1998



o.T.
1998
In der Form der WA
geflochtener Weidenkorb
mit Metallplatte und
Fassung
H ca. 38 cm / B ca. 50-60
cm / T ca. 50-60 cm
unsigniert (s. Brief)





Christian Gürtler

* 1954 in Wolnzach, lebt in München.



Polaroid bemalt,
betextet und signiert
H 10,9 cm / B 8,1 cm

o.T.
2000
WA 24 und Kunststoffteile
H 38 cm / ø ca. 30 cm
unsigniert





Wolfgang Hainke

* 1944 in Bad Warmbrunn, lebt in Bremen.

„nothing compare*(s) to you“
2015
Digitaldruck
H 1430 cm / B 93,5 cm
rückseitig signiert, datiert
Gedruckt bei
Müller Siebdruck, Bremen
von Ulrich Müller
Auf swissQprint Nyala mit
lichtbeständigen UV-Ink
SQS-Tinten
auf Primer in 7 Farben
15 mm EVONIK XT Plexiglas
und LED



Richard Hamilton

* 1922 in London, † 2011 in Northend (GB).



Maria Schnepel,
Richard Hamilton und
Walter Schnepel im
Ausstellungsraum von
Tecnolumen
Foto: Wolfgang Hainke
1994

Maria Schnepel,
Richard Hamilton und
Walter Schnepel

The annunciation
2005
Digitalprint
Darstellung:
H 44 cm / B 44 cm
Papiermaß:
H 68 cm / B 59 cm
Signiert, datiert und betitelt,
dediziert Nigels proof

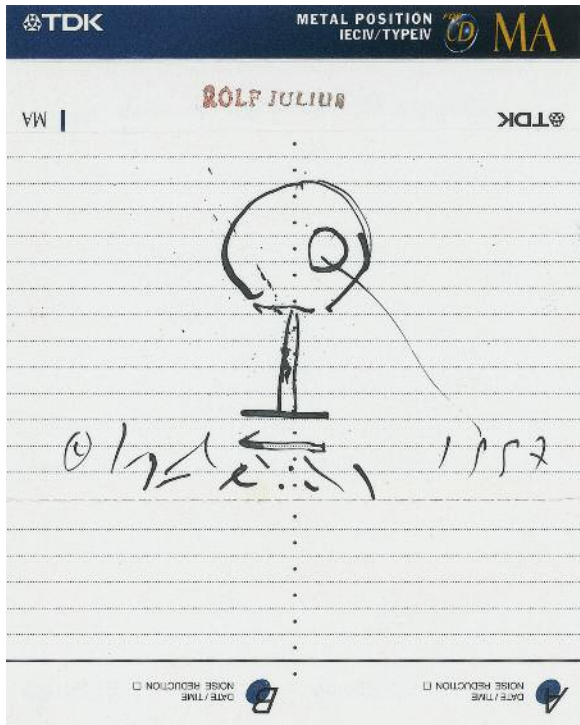


The annunciation

R. Hamilton / for Nigels proof

Rolf Julius

* 1939 in Wilhelmshaven, † 2011 in Berlin.



Pinzelzeichnung
auf der Kassette
H 12,7 cm / B 10,1 cm
signiert und datiert

o.T.
1997
WA 24 mit Lautsprecher,
Rekorder und Kassette
H 36 cm / B 18 cm / T 18 cm
Auf der Kassette signiert
und datiert





Alison Knowles

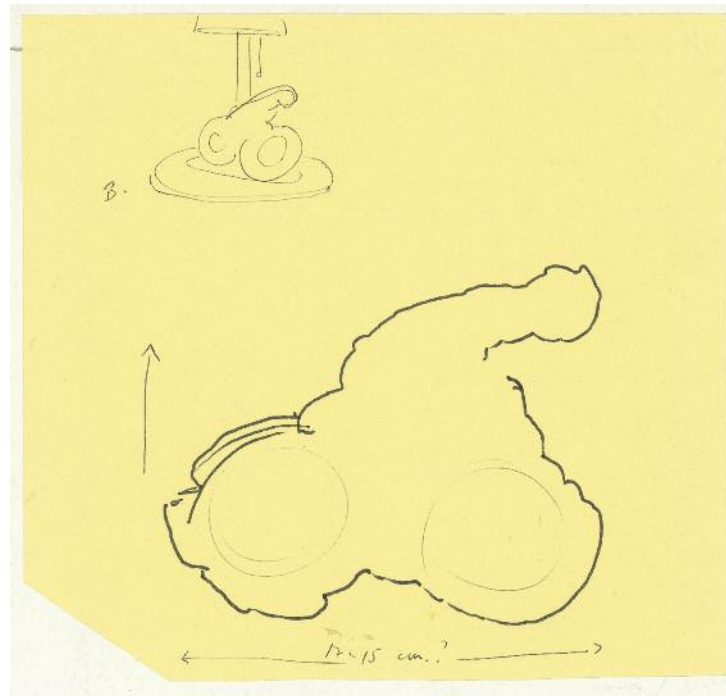
* 1933 in New York (N.Y.), lebt in der Nähe von New York.

„are two hats better than
one?“
1994/95
WA 24, zwei Filzhüte
und Gummikugel,
zwei Paketanhänger
H 36,5 cm / B 18 cm /
T ca. 30 cm
Auf einem Anhänger
signiert, datiert und betitelt





Alison Knowles und Dieter Roth

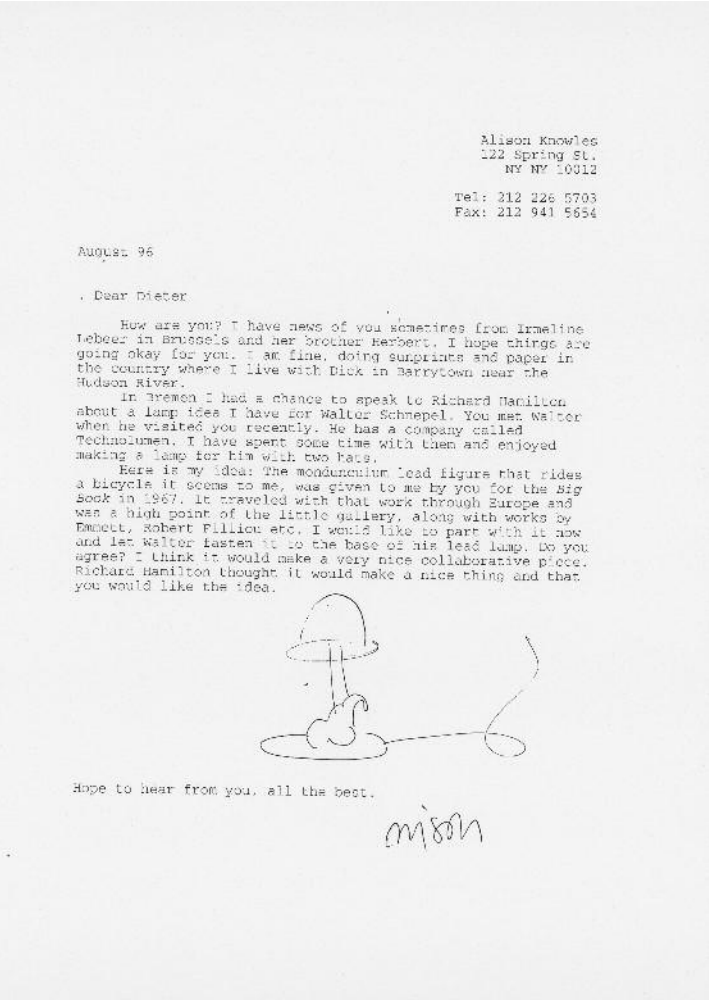


Alison Knowles:
Originalzeichnung auf
gelbem Papier, Filzstift
und Bleistift
H 20,2 cm / B 21,6 cm

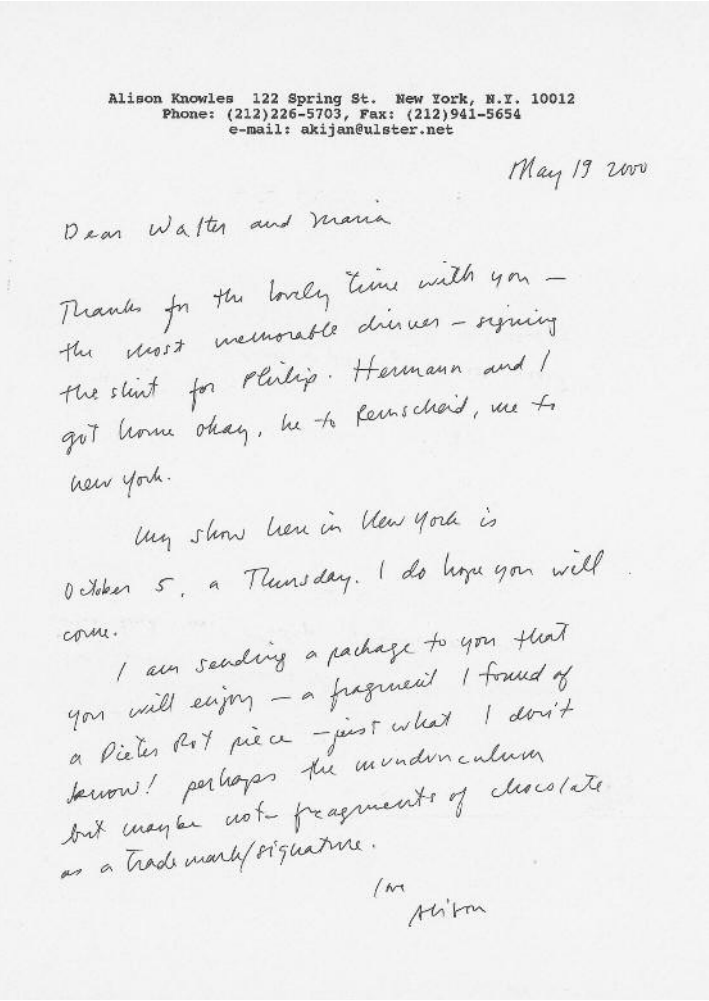
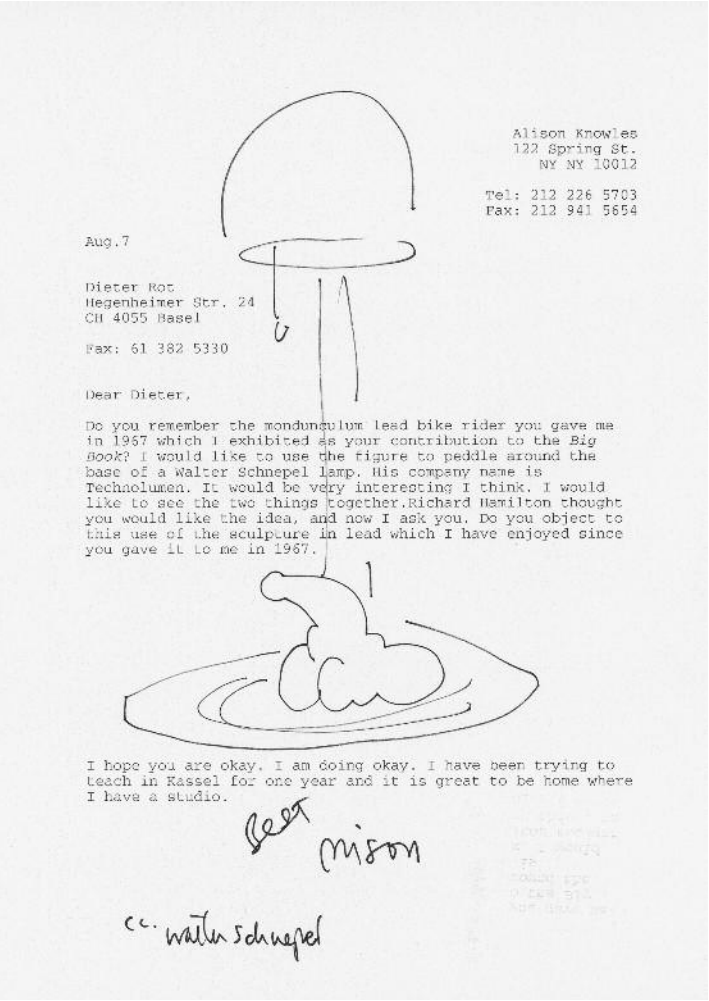
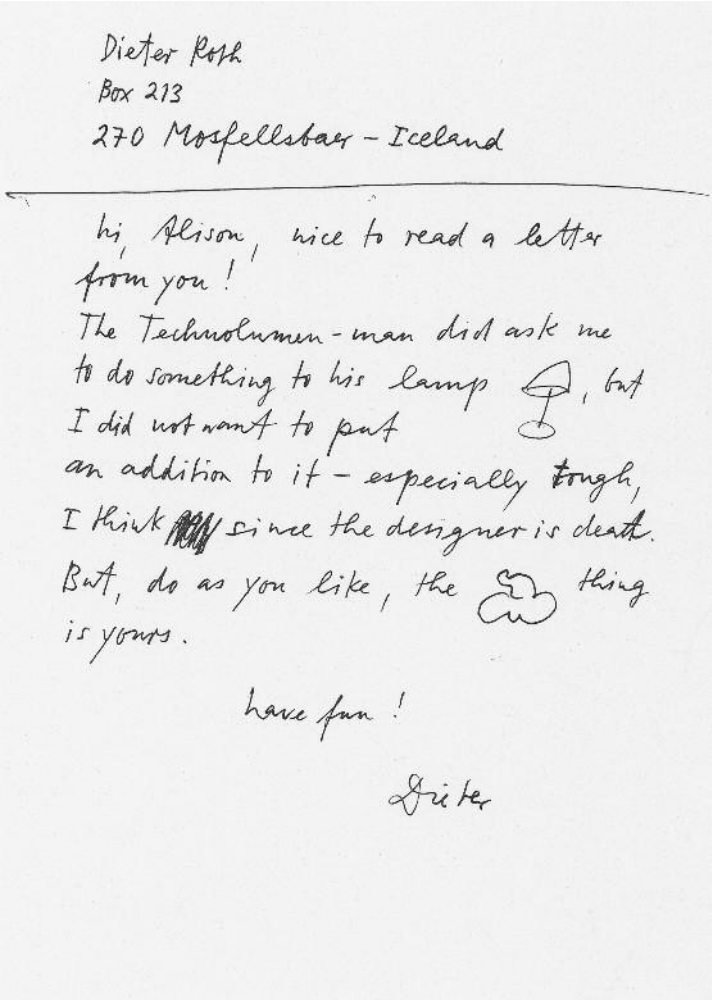
o.T.
2000
WA 24 mit Bleigussfigur
(Mundunculum)
von Dieter Roth
H 36 cm / B 18 cm / T 18 cm
Signatur: s. Briefe







Vier Briefe von und an
Dieter Roth und Alison
Knowles



Christina Kubisch

* 1948 in Bremen, lebt in Berlin und Saarbrücken.

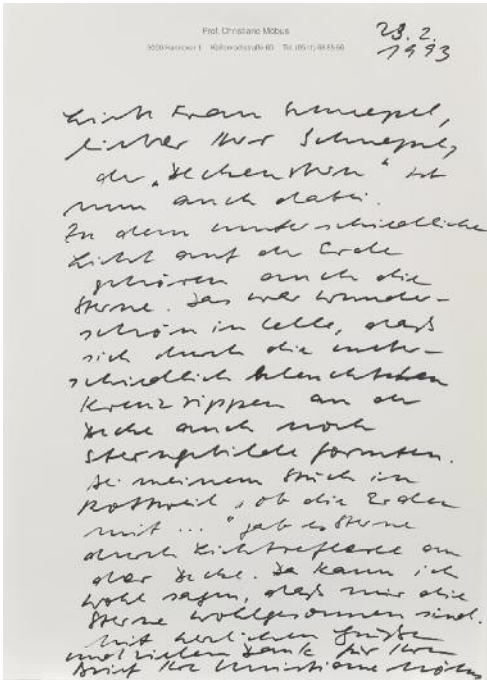
o.T.
1997
WA 24 mit Leuchtpigment-
Farbe und Schwarzlicht-
Lampe
H ca. 42 cm / B 18 cm /
T 18 cm
Auf der Unterseite signiert
und datiert



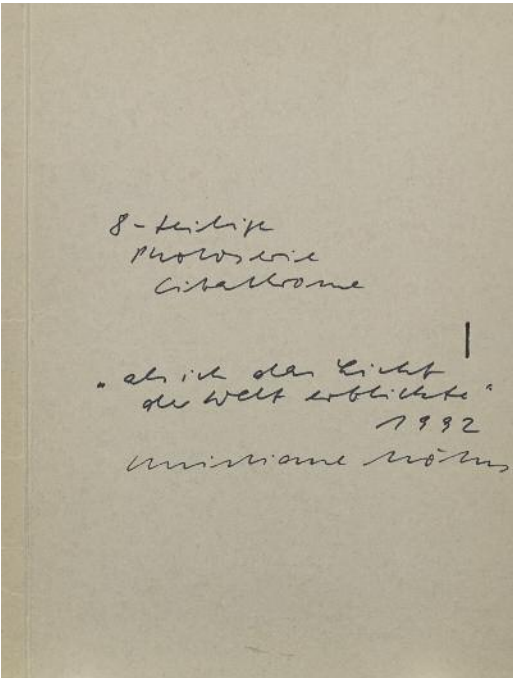


Christiane Möbus

* 1947 in Celle, lebt in Hannover und Berlin



Brief an Maria und Walter
Schnepel vom 28.2.1993



Titelblatt der Fotoserie
„als ich das Licht der Welt
erblickte“
H 31,8 cm / B 24 cm
signiert und datiert

„als ich das Licht der Welt
erblickte“
1992
8-teilige Fotoserie
Cibachrome
jeweils H 24,2 cm /
B 25,2 cm
Jeweils rückseitig signiert,
datiert und betitelt





Aldo Mondino

* 1938 in Turin, † 2005 in Turin.



Filzstift-Zeichnung auf
Tecnolumen-Katalog-Titel
H 29,7 cm / B 21 cm, 1995
Signiert und betitelt

Jugend-stilo
1995
Zwei WA 24 mit Kugel-
schreibern umringt, jeweils
H 36 cm / B 19 cm / T 19 cm
Auf der Unterseite
der Leuchten signiert und
datiert





Davide Nido

* 1966 in Senago (IT), † 2014 in Mailand.

o.T.
 1999
 WA 24 und Kunststoff-Farbe
 H 36,5 cm / B 18,5 cm /
 T 18,5 cm
 Auf dem Lampenfuß
 signiert und datiert





Oliver Niewiadomski

* 1963 in Hamburg, lebt in Bremen.

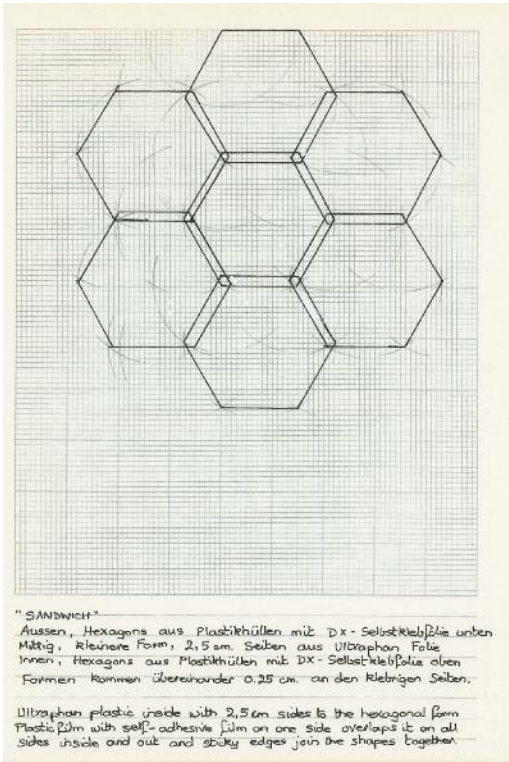
o.T.
2015
WA 24 und Stahl,
brüniert und geölt
H 38,5 cm / B 25 cm /
T 19 cm
Auf der Unterseite signiert
und datiert





Ann Noël

* 1944 in Plymouth (GB), lebt in Berlin.



Konstruktionszeichnung,
Filstift auf Millimeter-
papier, betextet
H 29,7 cm / B 21 cm, 1998

„Sandwich“
1998
WA 24 und Lampenschirm
Hexagon aus Ultraphan-
Folie, beklebt mit
Plastikhüllen mit DX-Selbst-
klebefolien
H 42,5 cm / B 27 cm /
T 27 cm
Signiert, datiert und betitelt
auf separaten Briefen

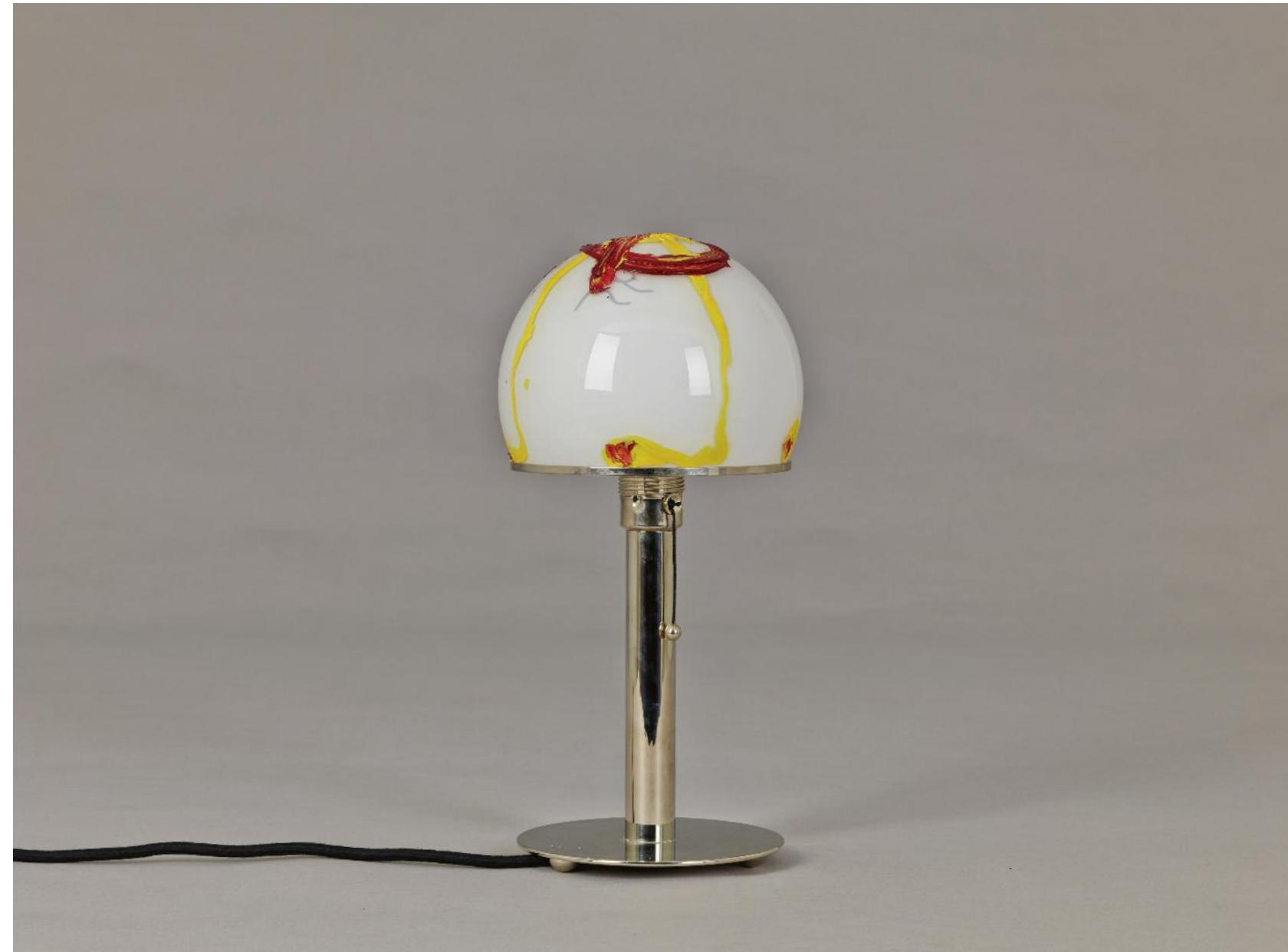


Paul Renner

* 1957 in Bludenz/Vorarlberg (Österreich), lebt in Egg-Grossdorf (Vorarlberg) und in Termini-Massa Lubrense (IT).



o.T.
1995
WA 24 mit Ölfarbe bemalt
H 36 cm / B 18 cm / T 18 cm
Auf der Innenseite des
Glases signiert und datiert





Dieter Roth

* 1930 in Hannover, † 1998 in Basel.



Detailaufnahmen
der BAR No 1



BAR No 1
oder lautloses Bild mit Bar
1983–1997
Mixed Media mit WA 24
H ca. 315 cm / B ca. 120 cm /
T ca. 325 cm
Auf zwei verschiedenen
Aufklebern signiert, datiert
und betitelt
Maria und Walter Schnepel
Kulturstiftung, Budapest
Inv. Nr.: R5-18



Valentin Rothmaler

* 1950 in Halle/Saale, lebt in Plön und Wismar.



Skulptur
H 240 cm / B 92 cm /
T ca. 20 cm
Auf der Rückseite signiert
und datiert, 2005

o.T.
2015
WA 24 mit Rettungsring
H 36 cm / B 18 cm / T 18 cm
Auf der Unterseite des
Rettungsringes mono-
grammiert und datiert





Takako Saito

* 1929 in Sabae-Shi/Japan, lebt in Düsseldorf.

„You are so beautiful! No 1“
2001
WA 24, Holz und Metall
H 36 cm / B 25 cm / T 18 cm
Auf dem Glas signiert,
datiert und betitelt





Fritz Schwegler

* 1935 in Breech (Schwäbische Alb), † 2014 in Breech



Drei Farbstiftzeichnungen
jeweils H 15 cm / B 10 cm
signiert und datiert (2000)

o.T.
2000
WA 24 und bemalter
Aufsatz aus Gips
H ca. 45 cm / B ca. 29 cm /
T 18 cm
Auf dem Gipsaufsatz
signiert und datiert



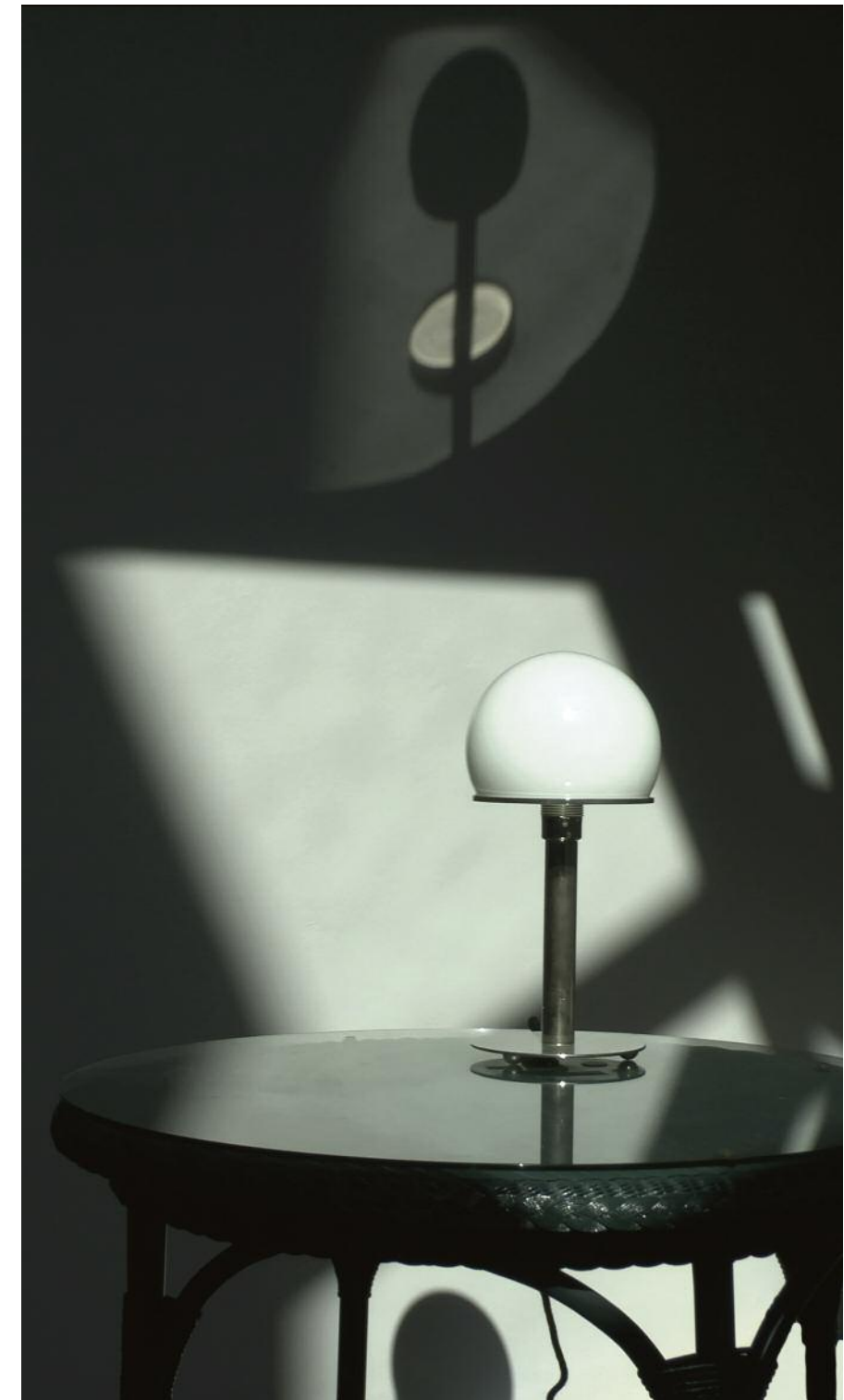


Lisa Simon

* 1988 in Bremen, lebt in Bremen.

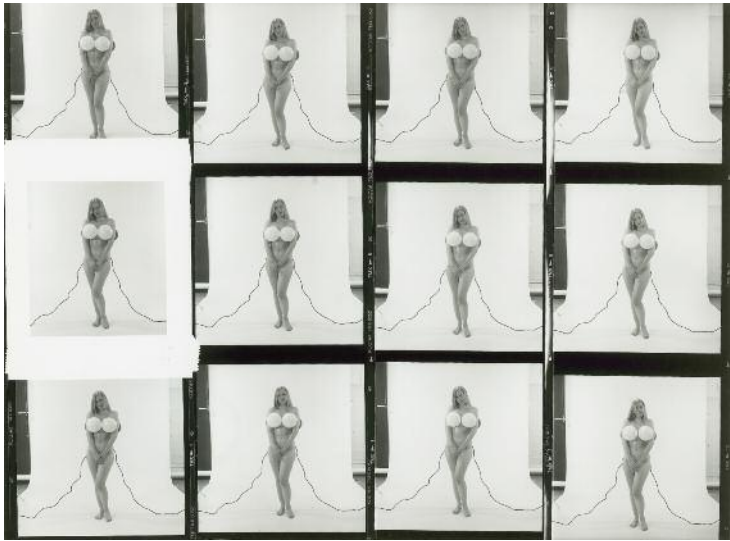
„Shadows Cast by Readymade WA 24–7020“
2015
Inkjet-Digitaldruck
H 34,7 cm / B 20,4 cm
(Motiv),
H 42 cm / 29,7 cm (Blatt)

Gedruckt bei
MEDIENHAVEN, Bremen
von Rasmus Vöge
auf Epson Stylus Pro 9900
mit lichtbeständigen
Epson UltraChrome
Pigmenttinten in zehn Far-
ben auf Hahnemühle Photo
Rag 308 g
Auflage 24 + 2 AP
betitelt, signiert, datiert,
nummeriert



Daniel Spoerri

* 1930 in Galati (Rumänien), lebt in Wien und Seggiano (Italien).



Kontaktabzüge von
Lars Lohrich
H 17,7 cm / B 24 cm

o.T.
1995
Schwarzweiß-Künstlerfoto
H 21,5 cm / B 16 cm
Blattmaß: H 59 cm / 42,5 cm
signiert und datiert Ey 75/75
Fotograf: Lars Lohrich



Ben Vautier

* 1935 in Neapel, lebt in Nizza (F).



Fax-Brief an Walter
Schnepel vom 3.5.2002

„no art without light“
1999
WA 24 und Ölfarbe
H 36 cm / B 18 cm / T 18 cm
Auf dem Leuchtenfuß
signiert und datiert





Wolfgang Wagner-Kutschker

* 1949 in Würzburg, lebt in Bremen.

o.T.
2015
WA 24 und lackiertes Holz
H 67 cm / B ca. 80 cm /
T ca. 60 cm
Auf der Unterseite signiert
und datiert





Emmett Williams

* 1925 in Greenville (South Carolina, USA), † 2007 in Berlin.



Schaumwein-Etikett, 1998
H 11 cm / B 11 cm

ENLIGHTENED PEOPLE
PREFER WAGENFELD
1997
Collage mit Foto und
Farbzeichnungen auf Papier
H 32 cm / B 41 cm
Im Bild signiert, datiert
und betitelt

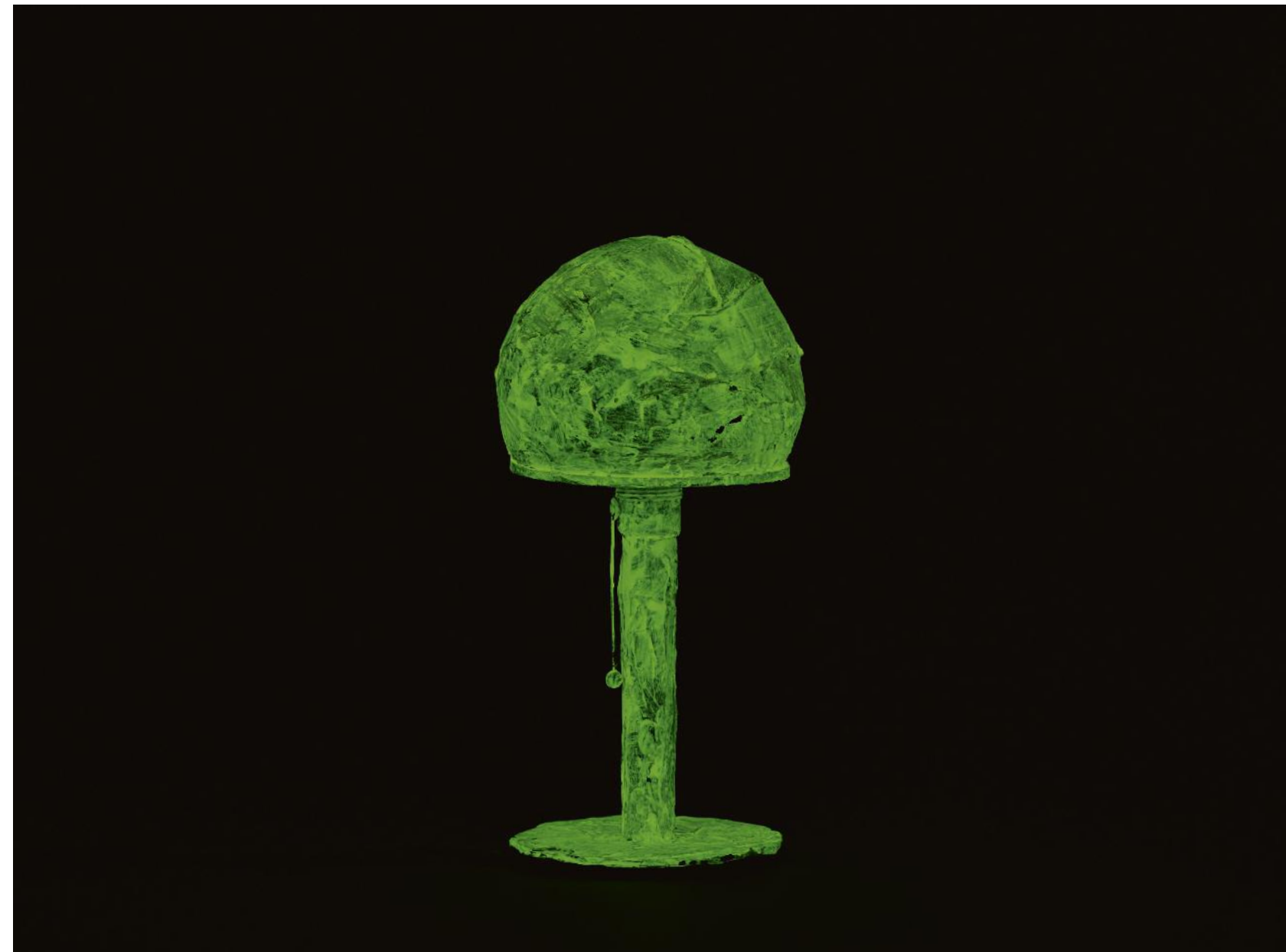


Susanne Windelen

* 1959 in Warendorf (Westfalen), lebt in Stuttgart.

o.T.
1998
WA 24 mit Kunststoff-
Spachtelmasse und
Fluoreszenzfarbe überzogen
H 38 cm / B 18 cm / T 18 cm
Unsigniert





In Kooperation mit
In cooperation with



Maria und Walter
Schnepel
Kulturstiftung

Wilhelm Wagenfeld | Stiftung

Die Weserburg | Museum für moderne
Kunst wird institutionell gefördert vom
Weserburg | Museum für moderne Kunst
receives institutional funding from



Mit freundlicher Unterstützung durch
With the kind support of

TECNOLUMEN®

BREMER
LANDESBANK

MUSEUMSFREUNDE
WESERBURG

Ausstellung Exhibition

Leuchte!
Designikone im Licht der Kunst
12. März – 10. Juli 2016
Lamp!
A Design Icon in the Light of Art
12 March – 10 July 2016

Weserburg | Museum für moderne Kunst
Teerhof 20, 28199 Bremen, Germany
T +49 421 598390
F +49 421 505247
www.weserburg.de

Kurator der Ausstellung
Curator of the exhibition
Ingo Clauß

Direktor Director
Peter Frieze

Geschäftsführung Chief financial officer
Swantje Markus

Restauratorinnen Conservators
Ewa Kruppa-Sietz, Dörte Kremsler-Klatte

Registar Registrar
Martina Lauster

Ausstellungstechnik
Technical team for the exhibition
Rudi Bauchhenß, Renate Gieretz,
Tobias Lange, Günter Schreyer

Pressearbeit Press relations
Dietrich Reusche

Marketing Marketing
Jan Müller

Sekretariat Secretary's office
Mirka Gewinner



Katalog Catalogue

Herausgeber Editor
Ingo Clauß
Weserburg | Museum für moderne Kunst

Katalogredaktion
Managing editors of the catalogue
Ingo Clauß, Walter Schnepel

Werkliste List of works
Walter Schnepel

Autoren Authors
Julia Bulk, Ingo Clauß, Peter Frieze,
Walter Schnepel

Übersetzung Translation
michael wetzel kunstübersetzer
(Michael Wetzel, Berlin; Seiriol Dafydd,
Gerlingen)

Gestaltung Design
BrücknerAping,
Büro für Gestaltung, Bremen

Litho Lithography
SMS Scheer Medienservice, Bremen

Druck Printed by
Rasch Druckerei und Verlag GmbH & Co. KG

Papier Paper
170 g/qm heaven 42

Schrift Typeface
Neutral

Umschlagabbildung Cover photograph
Susanne Windelen, o.T., 1998

Fotografien Photographs

Michael Gielen, Bremen
Dieter Roth: *BAR No 1 oder lautloses Bild mit
Bar*, 1983–1997, Ausstellungsabbildung:
Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof,
SMB/Thomas Bruns, S. 83

Copyright Copyright
© VG Bild-Kunst, Bonn 2016:

Rolf Julius, Christiane Möbus,
Aldo Mondino, Davide Nido, Paul Renner,
Valentin Rothmaler, Fritz Schwegler,
Daniel Spoerri, Ben Vautier,
Wilhelm Wagenfeld, Susanne Windelen
© Richard Hamilton. All Rights reserved
© Dieter Roth Estate Courtesy Hauser &
Wirth

Wenn nicht anders angegeben liegen die
Copyrights bei den betreffenden Künstlern
oder deren Rechtsnachfolgern.
Where nothing else has been indicated,
copyright is held by the relevant artists or
their successors in title.

Alle Rechte vorbehalten
All rights reserved

Bibliografische Information
der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen National-
bibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar
Bibliographic information published by
the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this
publication in the Deutsche Nationalbibli-
ografie; detailed bibliographic data are
available on the Internet at
<http://dnb.ddb.de>

ISBN 978-3-946059-03-5

Printed in Germany

TECNOLINE®

Design: Wilhelm Wagenfeld 1928



Design: Wilhelm Wagenfeld 1924



TECNOLUMEN®

Künstlerinnen und Künstler

Ay-O

Michael Bette

Jochen Fischer

Christian Gürtler

Wolfgang Hainke

Richard Hamilton

Rolf Julius

Alison Knowles

Christina Kubisch

Christiane Möbus

Aldo Mondino

Davide Nido

Oliver Niewiadomski

Ann Noël

Paul Renner

Dieter Roth

Valentin Rothmaler

Takako Saito

Fritz Schwegler

Lisa Simon

Daniel Spoerri

Ben Vautier

Wolfgang Wagner-Kutschker

Emmett Williams

Susanne Windelen



W E S E R B U R G

MUSEUM FÜR MODERNE KUNST