



Design ist etwas, was man tut¹

Donald Albrecht

Charles (im Lift), Ray und
Mitarbeiter vor ihrem Büro
während der Filmaufnahmen
für die Picknick-Szene von
Powers of Ten, 1968

Im Sommer 1954 brauchten Charles und Ray Eames ein neues Auto. Charles fuhr seit 1929 immer einen Ford, seit 1941, dem Jahr, in dem er und Ray geheiratet hatten und von Detroit nach Los Angeles gezogen waren, fuhren sie ein Ford Cabriolet. Doch 1954 – als viele Amerikaner die Entbehrungen der Kriegszeit schon fast wieder vergessen hatten – war es für die Eames nicht leicht, ein neues Auto zu kaufen, denn was die großen Firmen an zweifarbig lackierten, heckflossenbewehrten Modellen auf den Markt warfen, war den beiden nicht dezent genug. „Wir sind überzeugte Anhänger von Standardmodellen“, schrieb Charles an Henry Ford II. in einem Brief, in dem er den Präsidenten der Firma bat, auch an diejenigen zu denken, die ein „anonymes“ schwarzes Cabriolet wollten, mit naturfarbenem Verdeck, Innenausstattung aus braunem Leder oder gutem Synthetikmaterial und so wenig Markenschildern, wie möglich. Am Ende des Briefes schließlich dankte Charles dem Industriekapitän „für die vielen guten Dinge, die den Namen Ford tragen“.²

Dieser einfache, nur eine Seite lange Brief liefert uns einen Ansatz zum Verständnis der vielen guten Dinge, die den Namen Eames tragen. Ebenso wie Fords T-Modell war fast alles, was Charles und Ray entwarfen, dazu da, ein Problem zu lösen. Ford befriedigte den Wunsch Amerikas nach einem simplen und billigen Fortbewegungsmittel. Die Probleme, deren Lösung sich die Eames³ vornahmen – ganz gleich, ob ihre Kunden sie ihnen stellten oder, wie das bei kreativen Köpfen meist der Fall ist, sie sich selbst – waren grundsätzlicherer, menschlicher Art. Bill Lacy, Freund und Kollege,⁴ faßte die Arbeit der beiden so zusammen: „Es gibt keinen Eames-Stil, nur eine Reihe von Aufgaben, die ebenso schön wie intelligent gelöst sind.“⁵

Mit der Gestaltung ihres eigenen Hauses wollten die beiden vorführen, wie Kriegsheimkehrer zu einer bezahlbaren Wohnung gelangen könnten. Ihre maschinell hergestellten Stühle, Sessel, Sofas, Tische und Regale boten eine schöne und doch preiswerte Art, eine moderne Wohnung einzurichten, und kamen zugleich dem wachsenden Bedürfnis nach flexiblem, informellem Wohnen entgegen. Die Filme, Ausstellungen und Bücher halfen Menschen, die komplizierte Welt, in der sie lebten, besser zu verstehen. Das von Charles proklamierte Design-Credo – „vom Besten so vielen wie möglich soviel wie möglich für so wenig wie möglich“⁶ zu bringen – fand sein Echo in einem optimistischen Glauben der beiden an die moderne Industrie und Massenproduktion. Und mit dem Brief, den er direkt an Henry Ford richtete, drückte Charles sein Vertrauen aus, daß Industrie und Designer gemeinsam dieses noble Ziel erreichen könnten.

Im Laufe der Jahre sollten die Eames die Großindustrie Amerikas in einem Maße durchdringen, wie dies nur selten vor oder nach ihnen Designern gelungen ist. Nach ihren Anfängen als Möbeldesigner wurden sie zu Vermittlern, die High-Tech-Riesen wie International Business Machines (IBM), Westinghouse, Boeing und Polaroid dabei halfen, deren Arbeit und Produkte der Öffentlichkeit verständlicher zu machen. Charles und Ray Eames übernahmen nur Aufträge, mit denen sie sich auch identifizieren konnten, und arbeiteten nur für Firmen, deren Ziele sich mit ihren eigenen deckten – Ziele, die oft genug auch diejenigen einer blühenden amerikanischen Wirtschaft waren, die jedes neue Konsumgut bereitwillig aufnahm. Die Bandbreite der Arbeiten, die die beiden für die Industrie übernahmen, war außerordentlich: für Herman Miller entwarfen sie Möbel, Filme, Werbegravuren und Ausstellungsräume, für Boeing einen Werbefilm zum Projekt eines Überschall-Verkehrsflugzeugs, für CBS eine Reihe von Kurzfilmen über populäre Kultur und für Time Inc. die Gestaltung der Empfangsräume des neuen Time & Life Building im New Yorker Rockefeller Center. Aufgeschlossen gegenüber technischen Neuerungen, konnten sie für IBM binnen zweier Jahrzehnte Dutzende von Ausstellungen, Filmen und Büchern gestalten.

Charles und Ray Eames waren die idealen Partner der fortschrittlicheren Industrien Amerikas. Sie arbeiteten nach den gleichen Prinzipien der modernen Wirtschaft, die auch bei ihren Auftraggebern galten und sahen ihr eigenes Produkt ebenso wie das ihrer Auftraggeber aus sämtlichen Blickwinkeln: Herstellung, Vertrieb, Werbung und die spätere Anwendung beim Kunden. Zu der professionellen Beziehung zu ihren Klienten kam oft eine persönliche hinzu. Jung und erfolgreich, wie sie waren, verkörperten die Eames einen Fortschrittsoptimismus, der gut in die landesweit aufstrebende kapitalistische Wirtschaft paßte.

Wenn man verstehen will, was die beiden geleistet haben, dann muß man verstehen, welche Aufgaben sie in Angriff nahmen und welche Strategien sie in konzeptioneller wie auch in technischer Hinsicht zur Lösung dieser Aufgaben ersannen. Man kann ihre Arbeit etwa als eine Folge von Fragen auffassen, die sie sich stellten: wie man hochwertige und trotzdem nicht teure Möbel produzieren konnte, wie man sparsam und doch gut gestaltete Wohn- und Arbeitsräume bauen konnte, wie man Amerikanern und Menschen aus anderen Kulturen helfen konnte, sich gegenseitig zu verstehen, und wie man die grundlegenden Prinzipien der Naturwissenschaften einem Laienpublikum verständlich machen konnte. Ausgewählte Projekte aus ihrem umfangreichen Schaffen sollen die Antworten auf diese Fragen illustrieren – Antworten, die oft zusammen mit den Klienten entwickelt wurden,



Schrankmöbel und Schreibtisch, entworfen von Charles Eames und Eero Saarinen für den Wettbewerb „Organic Design in Home Furnishings“ (1940) des Museum of Modern Art, New York



Stühle, entworfen von Charles Eames und Eero Saarinen für den Wettbewerb „Organic Design in Home Furnishings“ (1940) des Museum of Modern Art, New York

die ihre Grundüberzeugungen teilten und die Mittel bereitstellten, die gefundenen Lösungen auch umzusetzen.⁷ Die vorgestellten Projekte zeigen, mit welchem Ehrgeiz Charles und Ray Eames an eine ungeheure Bandbreite von Aufgaben gingen – vom rein praktischen Stuhl zu weitaus komplexeren Fragen des Wahrnehmens, Verstehens und Wissens –, und ebenso wird deutlich, wie sehr sich diese Ziele mit denen der amerikanischen Industrie deckten.⁸

Produktionsmodelle für ein modernes Wohnen

Bedürfnisse erkennen zu können, sagte Charles Eames einmal, ist die Hauptvoraussetzung für die praktische Arbeit des Designers.⁹ Zu Anfang ihrer gemeinschaftlichen Arbeit erkannten Charles und Ray Eames das Bedürfnis nach bezahlbaren, hochwertigen Möbeln für den durchschnittlichen Kunden – Möbel, die für eine Vielzahl von Alltagsdingen zu gebrauchen waren. Die nächsten vierzig Jahre experimentierten sie dann mit Möglichkeiten, dieser Herausforderung zu begegnen. Mit ihren Regalsystemen und zusammenlegbaren Sofas schufen sie Vielfalt und Flexibilität für die Wohnung; sie entwarfen Sitzeinrichtungen für Stadien, Flughäfen und Schulen; Mehrzweckmöbel für Studentenwohnheime und stapelbare Stühle für praktisch jede Verwendung. Alle ihre Möbel waren durch und durch funktional. „Meist stellt man fest, daß Sachen, die gut funktionieren, besser sind als Sachen, die gut aussehen“, sagte Ray einmal. „Was die Leute schön finden, ändert sich, aber was einmal gut funktioniert, funktioniert immer gut.“¹⁰

Der Wunsch der beiden, funktionale Möbel zu schaffen, entstand aus dem egalitären Klima der Wirtschaftskrise heraus, in dem Architekten mit sozialem Gewissen „New Deal“-Bauwerke schufen, um die materielle Not durch gute Gestaltung zu lindern. Besonders stark engagierte sich das New Yorker Museum of Modern Art und machte Werbung für neue Baukonzepte für die ärmeren und mittleren Schichten und für Hauseinrichtungen und Haushaltsgeräte, die gut gestaltet und trotzdem nicht teuer waren. 1940 gewannen Eames und der Architekt Eero Saarinen in dem vom Museum ausgeschriebenem Wettbewerb „Organic Design in Home Furnishings“ einen ersten Preis und sprachen sich aus diesem Anlaß damals zusammen mit Kollegen für eine Zusammenarbeit zwischen Designern, Herstellern und Händlern aus, um eine industrielle Herstellung von Möbeln für amerikanische Familien mit bescheidenem Einkommen zu ermöglichen. Edgar J. Kaufmann, Repräsentant des Pittsburgher Kaufhauses seines Vaters,¹¹ das als Trendsetter galt, hatte die Idee zu diesem Wettbewerb, und zwölf Kaufhäuser hatten sich bereit erklärt, die Stücke zu vermarkten. (Drei Hersteller, darunter die Haywood Wakefield Company, sollten die Möbel produzieren, doch wegen des amerikanischen Kriegseintritts wurde nichts aus dem Projekt.) Der preisgekrönte Entwurf von Eames und Saarinen bestand aus einem mehrteiligen Sofa, Stühlen aus formgepreßtem Holz sowie Modulen, die als Bänke, Regale, Schreibtische und Tische dienen konnten. Die Stühle waren nach einem in der Möbelherstellung bis dahin unbekanntem Verfahren produziert: eine leichte Schale, die aus Furnierschichten und Kunstharz bestand, war in sanft geschwungene, räumliche Formen gepreßt. In ihrer Kombination aus innovativer Technik, ästhetischer Brillanz und sozialer Funktion nahmen diese Stühle bereits die späteren Möbelentwürfe der Eames vorweg.

Durch den Wettbewerb zum organischen Design stiegen Charles und Ray zu vollwertigen Mitgliedern jenes Zirkels aus Architekten, Designern, Museumsleuten und anderen Vorreitern des Geschmacks auf, die nach dem Ende des Krieges so großen Einfluß gewinnen sollten. Durch den Zweiten Weltkrieg waren Design und moderne Architektur demokratischer geworden, denn im ganzen Land waren Tausende von neuen Rüstungsfabriken mit den zugehörigen massenproduzierten Wohnsiedlungen für die Arbeiter entstanden. Die funktionale Ästhetik dieser Häuser und Fabriken sollte zum Markenzeichen der Architektur einer optimistischen Pax Americana werden. Der militärische Triumph brachte Macht und Wohlstand, was die Amerikaner, ihre Regierung und ihre Industrie ins internationale Rampenlicht rückte. Für viele wurde modernes Design zum Symbol für die neue politisch-technologische Macht ihres Landes. Das maschinengefertigte Stahlgerüst der neuen gläsernen Bürogebäude – frei von allen nationalistischen Symbolen und Traditionen der Vorkriegszeit – wurde zum Zeichen einer neuen Weltordnung, deren Basis die international tätige Wirtschaft und Finanz war.

Die führenden Architekten und Designer der Nachkriegsgeneration – Leute wie Saarinen, Eliot Noyes, Alexander Girard, George Nelson und die Eames – verbanden diese neue Ästhetik der Nachkriegszeit mit ihrem eigenen Kunstsinn. Aus dieser Verbindung entstand ein industrieller und doch humaner Modernismus, der den Führungskräften in Firmen und staatlichen Institutionen gefiel. Dieser Stil, das Designgegenstück zum glatten und eleganten Gregory Peck in Hollywoods *Mann im grauen Anzug*, steuerte stets einen Mittelkurs zwischen einer auf das Geld achtenden Wohlständigkeit und einem verschwenderischen Luxus. Einzelne handgemachte Dinge und Stoffe sorgten für ein Gegengewicht zum Maschinellen. Gebäude und Inte-



Werbefotografie von Herman Miller für das Eames Storage Unit, 1951

rieurs waren farbenfroh, doch nicht grell, fortschrittlich und doch ohne alles Radikale oder Bedrohliche.

All dem fügten die Eames noch ihre Verspieltheit und sprühende gute Laune hinzu, einen eigenen „Look“, der schon bei dem frühen Musterzimmer ausgeprägt war, das sie zur Ausstellung *For Modern Living* des Detroit Institute of Arts beisteuerten – eine der vielen Veranstaltungen der Nachkriegszeit, mit denen die Konsumenten dazu gebracht werden sollten, sich für modernes Design zu erwärmen. Im Eames-Raum fand sich eine bunte Mischung aus einem Drachen, einer mexikanischen Maske und einem Topf mit Papierblumen, die mit Haken an einer Lochgitterwand hingen. Solche Wände mit Befestigungspunkten in regelmäßigen Abständen waren eine Möglichkeit, mit der Designer „natürliche“ oder handgemachte Objekte in den Kontext einer künstlichen Moderne einführen konnten. Die *ESU-Regale* (*Eames Storage Units*) gaben hier gleichfalls ihr Debüt. Ihre industriemäßigen Materialien und der bausteinartige Aufbau ergaben einen dramatischen Kontrast zu den Strohkörben, Tontöpfen, Steinen und Seesternen, die darauf arrangiert waren. Diese Collageästhetik des organisierten Durcheinanders – der gewollte Kontrast zwischen Altem und Neuem, Wertvollem und Alltäglichem, Fremdem und Vertrautem, Maschinenproduziertem und Handgemachtem – sollte zum Eamesschen Markenzeichen werden.

Entworfen hatten die beiden die *ESU-Regale* für die Herman Miller Furniture Company in Zeeland, Michigan, die sie 1950 auf den Markt brachte. Zur Zeit der Detroit-er Ausstellung arbeiteten die Eames schon seit vier Jahren mit dieser Firma zusammen. Die Miller-Werke hatten zu Anfang der Depressionszeit aus „moralischen“ Gründen den Schritt in den noch unerforschten Markt für moderne Möbel getan. George Nelson, der spätere Chefdesigner der Firma, erinnert sich: „Gilbert Rohde, der New Yorker Pionier des Industriedesigns [und Nelsons Vorgänger], hatte den Leiter von Herman Miller, D. J. De Pree, davon überzeugt, daß Möbel, die vergangene Stile nachahmten, unaufrichtig waren. De Pree war ein hochreligiöser Mann, bei dem alles, was er tat, von seinen Überzeugungen durchdrungen war; er ließ sich von Rohdes Ansichten überzeugen, und Mitte der dreißiger Jahre wurde die Produktion auf das umgestellt, was er und Rohde als ‚aufrichtiges‘ Design empfanden.“¹² Rohde prägte De Pree außerdem einen Satz ein, der sich später gut mit der Eamesschen Philosophie vertragen sollte: „Sie werden nicht mehr einfach nur Möbel herstellen“, prophezeite Rohde, „Sie fabrizieren eine ganz neue Art zu leben – einen neuen Lebensstil.“¹³

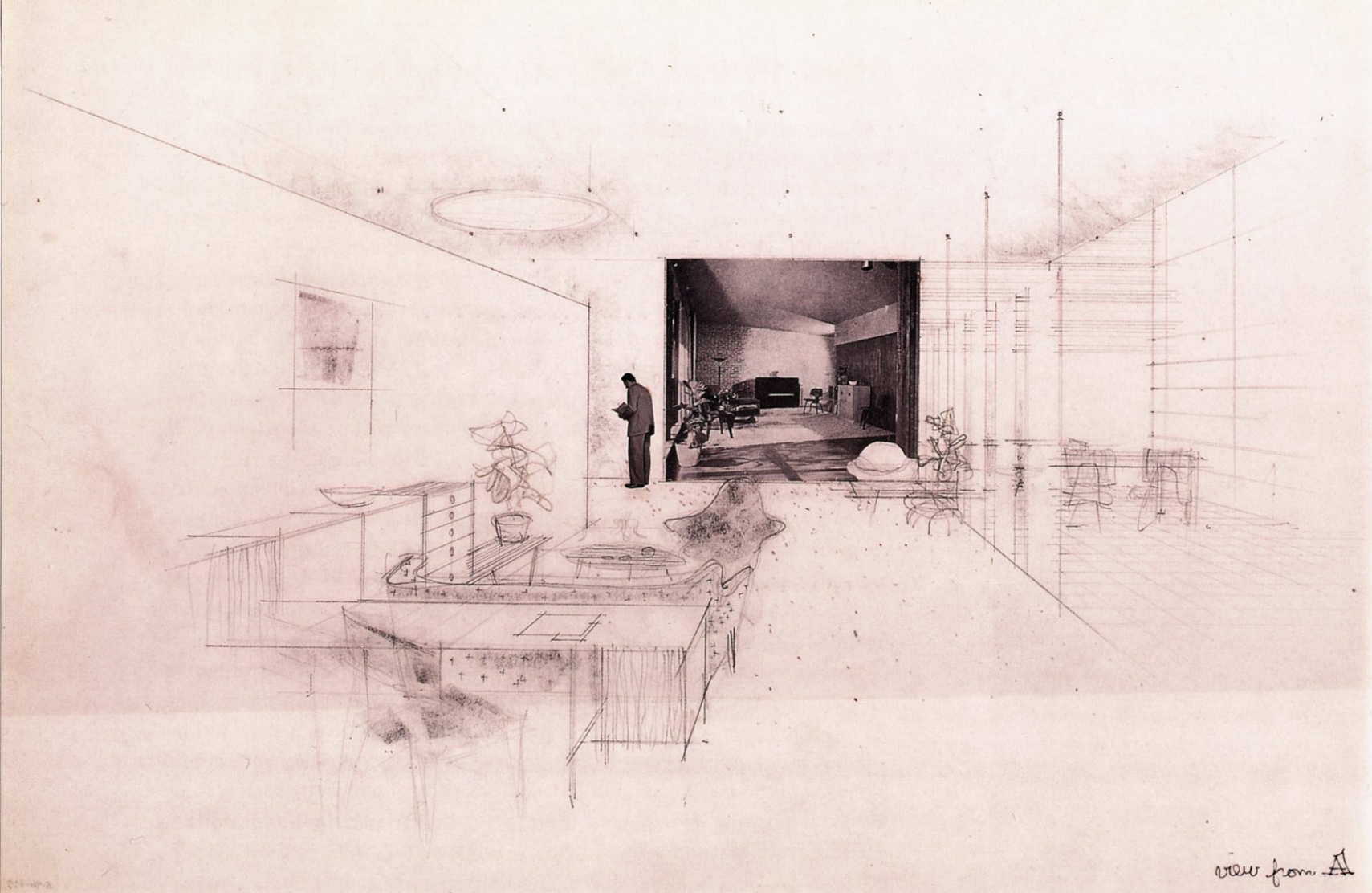
Rohdes und De Prees Entscheidung, die Produktion auf moderne Möbel umzustellen, erwies sich als goldrichtig. Nach dem Krieg, als die Amerikaner Geld in den Taschen hatten und auf der Suche nach neuen Ideen für ihr neues Amerika waren, wollte jedes schickere Büro und jede Institution mit modernen Möbeln glänzen. 1945 stellte De Pree Nelson als Chefdesigner an – Rohde war 1944 gestorben –, und als erstes ging Nelson mit De Pree in eine Ausstellung, die damals im New Yorker Museum of Modern Art unter dem Titel *New Furniture Designed by Charles Eames* lief. Eames-Möbel entsprachen genau De Prees Kriterien für gutes und aufrichtiges Design: „Haltbarkeit, Geschlossenheit, Integrität und Konsequenz“.¹⁴ Außerdem waren die Möbel auffällig, was ganz zu Nelsons Konzept paßte, nach dem Miller außergewöhnliche Stücke ins Programm aufnehmen sollte, die Presseberichte anziehen und für kostenlose Reklame sorgen würden.

Im Laufe der nächsten Jahre entwickelte sich eine Zusammenarbeit zwischen Herman Miller und den Eames, in der ihnen weitgehende Freiheiten

Formgepresste Sperrholzstühle
in der Fabrik, 1947

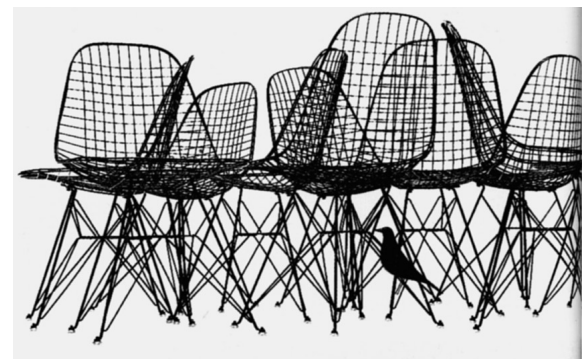


Charles und Ray in einer Szene
gegen Ende des Films
Kaleidoscope Jazz Chair, 1960



für die Entwicklung neuer Möbelkonzepte eingeräumt wurden. Wie D. J. De Prees Sohn Hugh sich erinnert, wurden keinerlei Marktstudien angestellt, ob ein bestimmtes Modell produziert werden sollte oder nicht. Charles Eames „hatte ein gutes Gespür dafür, was gebraucht wurde ... was die Leute haben sollten. Ganz besonders bei den Sitzmöbeln. Ich glaube, es hat sich nie bewährt, wenn wir bei Charles etwas ganz bestimmtes in Auftrag gegeben haben – ihm genau gesagt haben, wie es aussehen soll. Jedesmal, wenn er es versucht hat, haben wir am Ende doch etwas vollkommen anderes bekommen.“¹⁵ Unternehmergeist und Einfallsreichtum sollten auch weiterhin die Karriere der Eames bestimmen: Sie schufen Dinge, die sie persönlich interessierten, folgten ihren Instinkten und vertrauten darauf, daß ihre Ideen am Ende schon ihren Markt finden würden.

Was bei Herman Miller mit Sicherheit der Fall war. Im Mittelpunkt der Möbelideen, die die beiden für Miller entwickelten, standen vier Stuhltypen, von denen jeder seine unverwechselbare Art hatte, die Materialien, aus denen er bestand, zur Geltung zu bringen. Jeder hatte sein eigenes Herstellungsverfahren: formgepreßtes Sperrholz, glasfaserverstärkter Kunststoff, geformtes und verschweißtes Drahtgitter und Aluminiumguß. Jede Entwurf war die Lösung eines spezifischen funktionellen und technischen Problems. Die ersten drei Gruppen waren Versuche, Sitzmöbel zu schaffen, die aus einer einzigen, der Körperform angepaßten Schale bestanden, die auch ohne teure Polster bequem waren, rasch in großen Stückzahlen gefertigt werden konnten und sich mit ineinandergestapelten Schalen billig transportieren

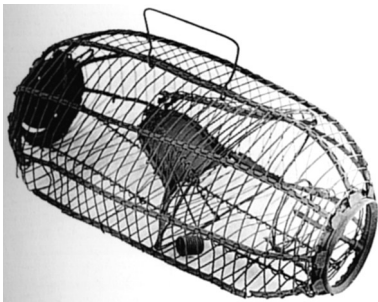


Fotografie in einer Herman Miller-Anzeige für Eames-Drahtstühle, ca. 1951

Schneiderpuppe aus Draht, vom Eames Office fotografiert, 1950



Innenansicht von Herman Millers
Ausstellungsraum in Los Angeles,
1949, Bleistift auf Papier und Foto-
collage, undatiert



Rattenfalle aus Draht, vom
Eames Office fotografiert, 1950



Charles mit einem aufgeschminkten
Gittermuster zu Halloween, 1953

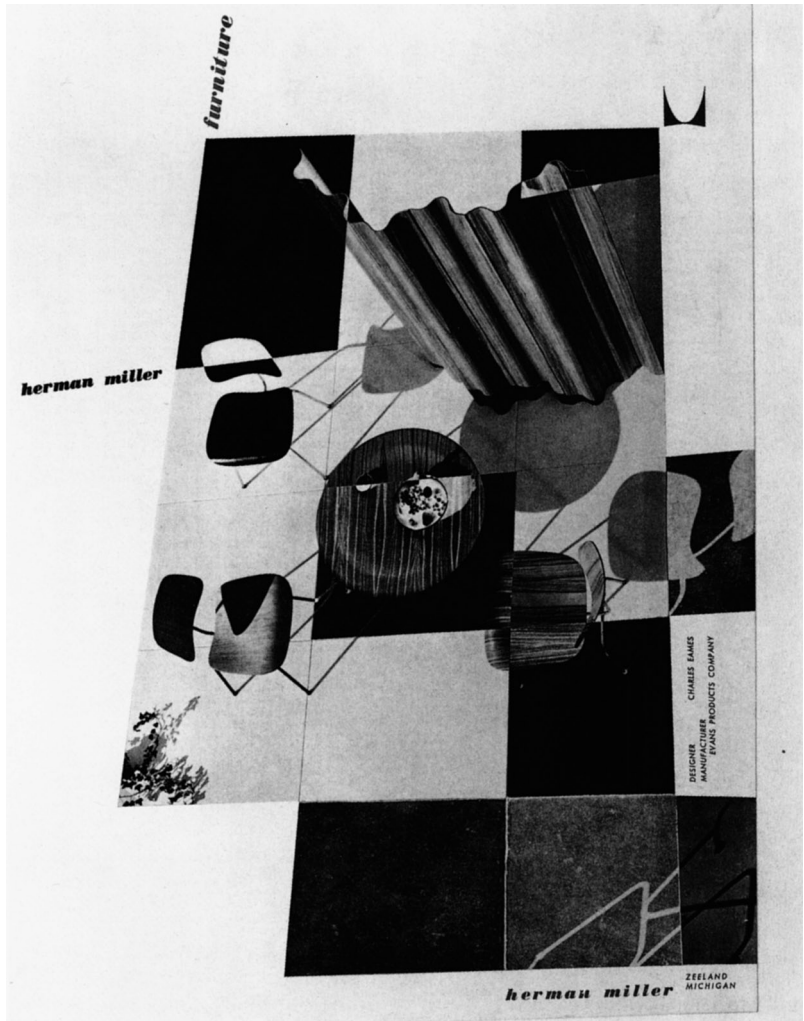
ließen. Der Aluminiumstuhl sollte sowohl für drinnen wie draußen zu gebrauchen sein – ein Allwetter-Allzweckstuhl, der außerdem noch schön und haltbar sein sollte.

Der große kommerzielle Erfolg der Eames-Stühle erklärt sich zum guten Teil daraus, daß sie sich für die vielfältigsten Zwecke einsetzen ließen – im Haus, im Büro, in öffentlichen Einrichtungen, und innerhalb des Hauses wieder in verschiedenen Zimmern. Viele Möbelentwürfe der beiden entwickelten sich aus Konzepten und technischen Verfahren, die sie für diese Grundtypen ersannen. Aus formgepreßtem Sperrholz entstanden ein Tisch und ein Wandschirm passend zum Sperrholzstuhl. Die Tische mit Untergestell aus Draht, die Anfang der fünfziger Jahre entstanden, entwickelten sich aus den Draht-Stühlen. Aus dem Kunststoffstuhl entstanden die Stadionsitze von 1954 sowie 1961 der Restaurantstuhl für La Fonda del Sol. Das Konzept der Schlaufen-Sitze aus der Aluminiumgruppe tauchte in den *Tandem Slings*-Sitzen für die Flughäfen O'Hare in Chicago und Dulles in Washington wieder auf.

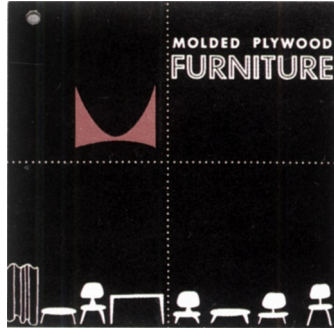
Eames-Möbel waren so anpassungsfähig, weil sie weitgehend aus standardisierten Teilen hergestellt wurden, die sich zu verschiedenen Arrangements verbinden ließen, so daß Kunden die Komponenten ganz nach ihren eigenen Bedürfnissen auswählen und zusammenstellen konnten. Der Kunststoffstuhl zum Beispiel war in einer großen Vielfalt von Farben, Polstern und Untergestellen erhältlich, vom konstruktivistischen Gewirr aus Drahtstreben bis hin zu klassischen hölzernen Schaukelstuhlkufen. Der Kunde konnte die Eames-Möbel selbst zusammenbauen, kombinieren, wieder zerlegen und dadurch die Stücke ganz den eigenen Vorlieben und Zwecken anpassen.

Während all der Jahre ihrer Geschäftsbeziehungen zu Herman Miller arbeiteten Charles und Ray auch bei Marketingkonzepten stets eng mit der Firma zusammen. Die Aufnahmen für Werbeanzeigen und deren Gestaltung nahmen die beiden oft selbst in die Hand. Sie entwarfen auch die Schaufensterdisplays für die Möbelgeschäfte. In Werbekampagnen und mit Marketingmitteln wurden die Möbel lebhaft und farbenfroh präsentiert, als etwas, dessen Besitz einfach Spaß machte. Die graphische Gestaltung war intelligent und oft didaktisch; potentielle Kunden konnten etwas über die Herstellungsverfahren, deren Entwicklung und die Anwendung in anderen Bereichen lernen. Es war eine Form der Präsentation, die ganz nach dem Geschmack von Architekten und Designern war – die auch die ersten waren, die diese Möbel kauften; später waren die Kunden vor allem öffentliche Institutionen, so daß die Möbel praktisch allgegenwärtig wurden. Dieser neue Markt öffnete sich Anfang der fünfziger Jahre. Robert Blaich, damals noch ein junger Handelsvertreter für Herman Miller, erinnert sich, wie er an der zuständigen Stelle seiner eigenen Universität, der Syracuse University, vorsprach, um Eames-Kunststoffstühle für Mensa und Studentenheime anzubieten. Der „G. I. Bill of Rights“, der Kriegsheimkehrern ein Recht auf Collegeausbildung versprach, hatte den Universitäten starken Zulauf beschert. Da die Eames-Stühle sich einen Ruf erworben hatten, besonders robust zu sein (und Herman Miller als besonders zuverlässig galt), wurden sie bald zu Bestsellern bei der Ausstattung von Universitäten.¹⁶

Über den kommerziellen Erfolg hinaus aber waren die Eames-Möbel – und sind es bis auf den heutigen Tag – einfach schön. Schönheit war der letzte Punkt in D. J. De Prees Liste von Kriterien für gutes Design. „Das sind die letzten zehn Prozent, die über Erfolg oder Mißerfolg entscheiden“, sagte er



1



2



3



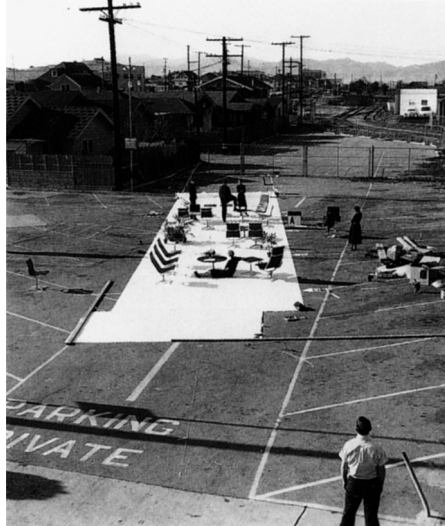
The Aluminum Group designed by Charles Eames for the Herman Miller Furniture Co.



Zeeland, Michigan

This advertisement appears in Fortune Magazine - May 1950

4



5

WOOD: Includes models like DCM, LCM, LCV, LCVJ, LCVK, LCVL, LCVM, LCVN, LCVO, LCV1, LCV2, LCV3, LCV4, LCV5, LCV6, LCV7, LCV8, LCV9, LCV10, LCV11, LCV12, LCV13, LCV14, LCV15, LCV16, LCV17, LCV18, LCV19, LCV20, LCV21, LCV22, LCV23, LCV24, LCV25, LCV26, LCV27, LCV28, LCV29, LCV30, LCV31, LCV32, LCV33, LCV34, LCV35, LCV36, LCV37, LCV38, LCV39, LCV40, LCV41, LCV42, LCV43, LCV44, LCV45, LCV46, LCV47, LCV48, LCV49, LCV50, LCV51, LCV52, LCV53, LCV54, LCV55, LCV56, LCV57, LCV58, LCV59, LCV60, LCV61, LCV62, LCV63, LCV64, LCV65, LCV66, LCV67, LCV68, LCV69, LCV70, LCV71, LCV72, LCV73, LCV74, LCV75, LCV76, LCV77, LCV78, LCV79, LCV80, LCV81, LCV82, LCV83, LCV84, LCV85, LCV86, LCV87, LCV88, LCV89, LCV90, LCV91, LCV92, LCV93, LCV94, LCV95, LCV96, LCV97, LCV98, LCV99, LCV100.

PLASTIC: Includes models like DAX, DAR, MAX, RAR, DAP, DAT, DAX-1, DAR-1, MAX-1, RAR-1, LAR-1, DAT-1, DAX-2, DAR-2, MAX-2, RAR-2, LAR-2, DAT-2, DAX-3, DAR-3, MAX-3, RAR-3, LAR-3, DAT-3, DAX-4, DAR-4, MAX-4, RAR-4, LAR-4, DAT-4, DAX-5, DAR-5, MAX-5, RAR-5, LAR-5, DAT-5, DAX-6, DAR-6, MAX-6, RAR-6, LAR-6, DAT-6, DAX-7, DAR-7, MAX-7, RAR-7, LAR-7, DAT-7, DAX-8, DAR-8, MAX-8, RAR-8, LAR-8, DAT-8, DAX-9, DAR-9, MAX-9, RAR-9, LAR-9, DAT-9, DAX-10, DAR-10, MAX-10, RAR-10, LAR-10, DAT-10, DAX-11, DAR-11, MAX-11, RAR-11, LAR-11, DAT-11, DAX-12, DAR-12, MAX-12, RAR-12, LAR-12, DAT-12, DAX-13, DAR-13, MAX-13, RAR-13, LAR-13, DAT-13, DAX-14, DAR-14, MAX-14, RAR-14, LAR-14, DAT-14, DAX-15, DAR-15, MAX-15, RAR-15, LAR-15, DAT-15, DAX-16, DAR-16, MAX-16, RAR-16, LAR-16, DAT-16, DAX-17, DAR-17, MAX-17, RAR-17, LAR-17, DAT-17, DAX-18, DAR-18, MAX-18, RAR-18, LAR-18, DAT-18, DAX-19, DAR-19, MAX-19, RAR-19, LAR-19, DAT-19, DAX-20, DAR-20, MAX-20, RAR-20, LAR-20, DAT-20, DAX-21, DAR-21, MAX-21, RAR-21, LAR-21, DAT-21, DAX-22, DAR-22, MAX-22, RAR-22, LAR-22, DAT-22, DAX-23, DAR-23, MAX-23, RAR-23, LAR-23, DAT-23, DAX-24, DAR-24, MAX-24, RAR-24, LAR-24, DAT-24, DAX-25, DAR-25, MAX-25, RAR-25, LAR-25, DAT-25, DAX-26, DAR-26, MAX-26, RAR-26, LAR-26, DAT-26, DAX-27, DAR-27, MAX-27, RAR-27, LAR-27, DAT-27, DAX-28, DAR-28, MAX-28, RAR-28, LAR-28, DAT-28, DAX-29, DAR-29, MAX-29, RAR-29, LAR-29, DAT-29, DAX-30, DAR-30, MAX-30, RAR-30, LAR-30, DAT-30, DAX-31, DAR-31, MAX-31, RAR-31, LAR-31, DAT-31, DAX-32, DAR-32, MAX-32, RAR-32, LAR-32, DAT-32, DAX-33, DAR-33, MAX-33, RAR-33, LAR-33, DAT-33, DAX-34, DAR-34, MAX-34, RAR-34, LAR-34, DAT-34, DAX-35, DAR-35, MAX-35, RAR-35, LAR-35, DAT-35, DAX-36, DAR-36, MAX-36, RAR-36, LAR-36, DAT-36, DAX-37, DAR-37, MAX-37, RAR-37, LAR-37, DAT-37, DAX-38, DAR-38, MAX-38, RAR-38, LAR-38, DAT-38, DAX-39, DAR-39, MAX-39, RAR-39, LAR-39, DAT-39, DAX-40, DAR-40, MAX-40, RAR-40, LAR-40, DAT-40, DAX-41, DAR-41, MAX-41, RAR-41, LAR-41, DAT-41, DAX-42, DAR-42, MAX-42, RAR-42, LAR-42, DAT-42, DAX-43, DAR-43, MAX-43, RAR-43, LAR-43, DAT-43, DAX-44, DAR-44, MAX-44, RAR-44, LAR-44, DAT-44, DAX-45, DAR-45, MAX-45, RAR-45, LAR-45, DAT-45, DAX-46, DAR-46, MAX-46, RAR-46, LAR-46, DAT-46, DAX-47, DAR-47, MAX-47, RAR-47, LAR-47, DAT-47, DAX-48, DAR-48, MAX-48, RAR-48, LAR-48, DAT-48, DAX-49, DAR-49, MAX-49, RAR-49, LAR-49, DAT-49, DAX-50, DAR-50, MAX-50, RAR-50, LAR-50, DAT-50, DAX-51, DAR-51, MAX-51, RAR-51, LAR-51, DAT-51, DAX-52, DAR-52, MAX-52, RAR-52, LAR-52, DAT-52, DAX-53, DAR-53, MAX-53, RAR-53, LAR-53, DAT-53, DAX-54, DAR-54, MAX-54, RAR-54, LAR-54, DAT-54, DAX-55, DAR-55, MAX-55, RAR-55, LAR-55, DAT-55, DAX-56, DAR-56, MAX-56, RAR-56, LAR-56, DAT-56, DAX-57, DAR-57, MAX-57, RAR-57, LAR-57, DAT-57, DAX-58, DAR-58, MAX-58, RAR-58, LAR-58, DAT-58, DAX-59, DAR-59, MAX-59, RAR-59, LAR-59, DAT-59, DAX-60, DAR-60, MAX-60, RAR-60, LAR-60, DAT-60, DAX-61, DAR-61, MAX-61, RAR-61, LAR-61, DAT-61, DAX-62, DAR-62, MAX-62, RAR-62, LAR-62, DAT-62, DAX-63, DAR-63, MAX-63, RAR-63, LAR-63, DAT-63, DAX-64, DAR-64, MAX-64, RAR-64, LAR-64, DAT-64, DAX-65, DAR-65, MAX-65, RAR-65, LAR-65, DAT-65, DAX-66, DAR-66, MAX-66, RAR-66, LAR-66, DAT-66, DAX-67, DAR-67, MAX-67, RAR-67, LAR-67, DAT-67, DAX-68, DAR-68, MAX-68, RAR-68, LAR-68, DAT-68, DAX-69, DAR-69, MAX-69, RAR-69, LAR-69, DAT-69, DAX-70, DAR-70, MAX-70, RAR-70, LAR-70, DAT-70, DAX-71, DAR-71, MAX-71, RAR-71, LAR-71, DAT-71, DAX-72, DAR-72, MAX-72, RAR-72, LAR-72, DAT-72, DAX-73, DAR-73, MAX-73, RAR-73, LAR-73, DAT-73, DAX-74, DAR-74, MAX-74, RAR-74, LAR-74, DAT-74, DAX-75, DAR-75, MAX-75, RAR-75, LAR-75, DAT-75, DAX-76, DAR-76, MAX-76, RAR-76, LAR-76, DAT-76, DAX-77, DAR-77, MAX-77, RAR-77, LAR-77, DAT-77, DAX-78, DAR-78, MAX-78, RAR-78, LAR-78, DAT-78, DAX-79, DAR-79, MAX-79, RAR-79, LAR-79, DAT-79, DAX-80, DAR-80, MAX-80, RAR-80, LAR-80, DAT-80, DAX-81, DAR-81, MAX-81, RAR-81, LAR-81, DAT-81, DAX-82, DAR-82, MAX-82, RAR-82, LAR-82, DAT-82, DAX-83, DAR-83, MAX-83, RAR-83, LAR-83, DAT-83, DAX-84, DAR-84, MAX-84, RAR-84, LAR-84, DAT-84, DAX-85, DAR-85, MAX-85, RAR-85, LAR-85, DAT-85, DAX-86, DAR-86, MAX-86, RAR-86, LAR-86, DAT-86, DAX-87, DAR-87, MAX-87, RAR-87, LAR-87, DAT-87, DAX-88, DAR-88, MAX-88, RAR-88, LAR-88, DAT-88, DAX-89, DAR-89, MAX-89, RAR-89, LAR-89, DAT-89, DAX-90, DAR-90, MAX-90, RAR-90, LAR-90, DAT-90, DAX-91, DAR-91, MAX-91, RAR-91, LAR-91, DAT-91, DAX-92, DAR-92, MAX-92, RAR-92, LAR-92, DAT-92, DAX-93, DAR-93, MAX-93, RAR-93, LAR-93, DAT-93, DAX-94, DAR-94, MAX-94, RAR-94, LAR-94, DAT-94, DAX-95, DAR-95, MAX-95, RAR-95, LAR-95, DAT-95, DAX-96, DAR-96, MAX-96, RAR-96, LAR-96, DAT-96, DAX-97, DAR-97, MAX-97, RAR-97, LAR-97, DAT-97, DAX-98, DAR-98, MAX-98, RAR-98, LAR-98, DAT-98, DAX-99, DAR-99, MAX-99, RAR-99, LAR-99, DAT-99, DAX-100, DAR-100, MAX-100, RAR-100, LAR-100, DAT-100.

WIRE: Includes models like DKX-1, DKR-1, MX-1, RK-1, LK-1, DKX-2, DKR-2, MX-2, RK-2, LK-2, DKX-3, DKR-3, MX-3, RK-3, LK-3, DKX-4, DKR-4, MX-4, RK-4, LK-4, DKX-5, DKR-5, MX-5, RK-5, LK-5, DKX-6, DKR-6, MX-6, RK-6, LK-6, DKX-7, DKR-7, MX-7, RK-7, LK-7, DKX-8, DKR-8, MX-8, RK-8, LK-8, DKX-9, DKR-9, MX-9, RK-9, LK-9, DKX-10, DKR-10, MX-10, RK-10, LK-10, DKX-11, DKR-11, MX-11, RK-11, LK-11, DKX-12, DKR-12, MX-12, RK-12, LK-12, DKX-13, DKR-13, MX-13, RK-13, LK-13, DKX-14, DKR-14, MX-14, RK-14, LK-14, DKX-15, DKR-15, MX-15, RK-15, LK-15, DKX-16, DKR-16, MX-16, RK-16, LK-16, DKX-17, DKR-17, MX-17, RK-17, LK-17, DKX-18, DKR-18, MX-18, RK-18, LK-18, DKX-19, DKR-19, MX-19, RK-19, LK-19, DKX-20, DKR-20, MX-20, RK-20, LK-20, DKX-21, DKR-21, MX-21, RK-21, LK-21, DKX-22, DKR-22, MX-22, RK-22, LK-22, DKX-23, DKR-23, MX-23, RK-23, LK-23, DKX-24, DKR-24, MX-24, RK-24, LK-24, DKX-25, DKR-25, MX-25, RK-25, LK-25, DKX-26, DKR-26, MX-26, RK-26, LK-26, DKX-27, DKR-27, MX-27, RK-27, LK-27, DKX-28, DKR-28, MX-28, RK-28, LK-28, DKX-29, DKR-29, MX-29, RK-29, LK-29, DKX-30, DKR-30, MX-30, RK-30, LK-30, DKX-31, DKR-31, MX-31, RK-31, LK-31, DKX-32, DKR-32, MX-32, RK-32, LK-32, DKX-33, DKR-33, MX-33, RK-33, LK-33, DKX-34, DKR-34, MX-34, RK-34, LK-34, DKX-35, DKR-35, MX-35, RK-35, LK-35, DKX-36, DKR-36, MX-36, RK-36, LK-36, DKX-37, DKR-37, MX-37, RK-37, LK-37, DKX-38, DKR-38, MX-38, RK-38, LK-38, DKX-39, DKR-39, MX-39, RK-39, LK-39, DKX-40, DKR-40, MX-40, RK-40, LK-40, DKX-41, DKR-41, MX-41, RK-41, LK-41, DKX-42, DKR-42, MX-42, RK-42, LK-42, DKX-43, DKR-43, MX-43, RK-43, LK-43, DKX-44, DKR-44, MX-44, RK-44, LK-44, DKX-45, DKR-45, MX-45, RK-45, LK-45, DKX-46, DKR-46, MX-46, RK-46, LK-46, DKX-47, DKR-47, MX-47, RK-47, LK-47, DKX-48, DKR-48, MX-48, RK-48, LK-48, DKX-49, DKR-49, MX-49, RK-49, LK-49, DKX-50, DKR-50, MX-50, RK-50, LK-50, DKX-51, DKR-51, MX-51, RK-51, LK-51, DKX-52, DKR-52, MX-52, RK-52, LK-52, DKX-53, DKR-53, MX-53, RK-53, LK-53, DKX-54, DKR-54, MX-54, RK-54, LK-54, DKX-55, DKR-55, MX-55, RK-55, LK-55, DKX-56, DKR-56, MX-56, RK-56, LK-56, DKX-57, DKR-57, MX-57, RK-57, LK-57, DKX-58, DKR-58, MX-58, RK-58, LK-58, DKX-59, DKR-59, MX-59, RK-59, LK-59, DKX-60, DKR-60, MX-60, RK-60, LK-60, DKX-61, DKR-61, MX-61, RK-61, LK-61, DKX-62, DKR-62, MX-62, RK-62, LK-62, DKX-63, DKR-63, MX-63, RK-63, LK-63, DKX-64, DKR-64, MX-64, RK-64, LK-64, DKX-65, DKR-65, MX-65, RK-65, LK-65, DKX-66, DKR-66, MX-66, RK-66, LK-66, DKX-67, DKR-67, MX-67, RK-67, LK-67, DKX-68, DKR-68, MX-68, RK-68, LK-68, DKX-69, DKR-69, MX-69, RK-69, LK-69, DKX-70, DKR-70, MX-70, RK-70, LK-70, DKX-71, DKR-71, MX-71, RK-71, LK-71, DKX-72, DKR-72, MX-72, RK-72, LK-72, DKX-73, DKR-73, MX-73, RK-73, LK-73, DKX-74, DKR-74, MX-74, RK-74, LK-74, DKX-75, DKR-75, MX-75, RK-75, LK-75, DKX-76, DKR-76, MX-76, RK-76, LK-76, DKX-77, DKR-77, MX-77, RK-77, LK-77, DKX-78, DKR-78, MX-78, RK-78, LK-78, DKX-79, DKR-79, MX-79, RK-79, LK-79, DKX-80, DKR-80, MX-80, RK-80, LK-80, DKX-81, DKR-81, MX-81, RK-81, LK-81, DKX-82, DKR-82, MX-82, RK-82, LK-82, DKX-83, DKR-83, MX-83, RK-83, LK-83, DKX-84, DKR-84, MX-84, RK-84, LK-84, DKX-85, DKR-85, MX-85, RK-85, LK-85, DKX-86, DKR-86, MX-86, RK-86, LK-86, DKX-87, DKR-87, MX-87, RK-87, LK-87, DKX-88, DKR-88, MX-88, RK-88, LK-88, DKX-89, DKR-89, MX-89, RK-89, LK-89, DKX-90, DKR-90, MX-90, RK-90, LK-90, DKX-91, DKR-91, MX-91, RK-91, LK-91, DKX-92, DKR-92, MX-92, RK-92, LK-92, DKX-93, DKR-93, MX-93, RK-93, LK-93, DKX-94, DKR-94, MX-94, RK-94, LK-94, DKX-95, DKR-95, MX-95, RK-95, LK-95, DKX-96, DKR-96, MX-96, RK-96, LK-96, DKX-97, DKR-97, MX-97, RK-97, LK-97, DKX-98, DKR-98, MX-98, RK-98, LK-98, DKX-99, DKR-99, MX-99, RK-99, LK-99, DKX-100, DKR-100, MX-100, RK-100, LK-100.

6



7



CHAIRS FROM THE CHARLES EAMES COLLECTION

molded plywood	DCM, LCM, LCV, LCVJ, LCVK, LCVL, LCVM, LCVN, LCVO, LCV1, LCV2, LCV3, LCV4, LCV5, LCV6, LCV7, LCV8, LCV9, LCV10, LCV11, LCV12, LCV13, LCV14, LCV15, LCV16, LCV17, LCV18, LCV19, LCV20, LCV21, LCV22, LCV23, LCV24, LCV25, LCV26, LCV27, LCV28, LCV29, LCV30, LCV31, LCV32, LCV33, LCV34, LCV35, LCV36, LCV37, LCV38, LCV39, LCV40, LCV41, LCV42, LCV43, LCV44, LCV45, LCV46, LCV47, LCV48, LCV49, LCV50, LCV51, LCV52, LCV53, LCV54, LCV55, LCV56, LCV57, LCV58, LCV59, LCV60, LCV61, LCV62, LCV63, LCV64, LCV65, LCV66, LCV67, LCV68, LCV69, LCV70, LCV71, LCV72, LCV73, LCV74, LCV75, LCV76, LCV77, LCV78, LCV79, LCV80, LCV81, LCV82, LCV83, LCV84, LCV85, LCV86, LCV87, LCV88, LCV89, LCV90, LCV91, LCV92, LCV93, LCV94, LCV95, LCV96, LCV97, LCV98, LCV99, LCV100	dining	●
plastic side chair	DSX, DSR, MSX	lounge	■
plastic armchair	DAX, DAR, MAX, RAR, DAP, DAT	rockers	□
upholstered plastic armchair	DAX-1, DAR-1, MAX-1, RAR-1, LAR-1, DAT-1	low-lounge	▣
upholstered wire chair—1 piece pad	DKX-1, DKR-1, MX-1, RK-1, LK-1	tilt swivel	●
upholstered wire chair—2 piece pad	DKX-2, DKR-2, MX-2, RK-2, LK-2		

CHAIRS

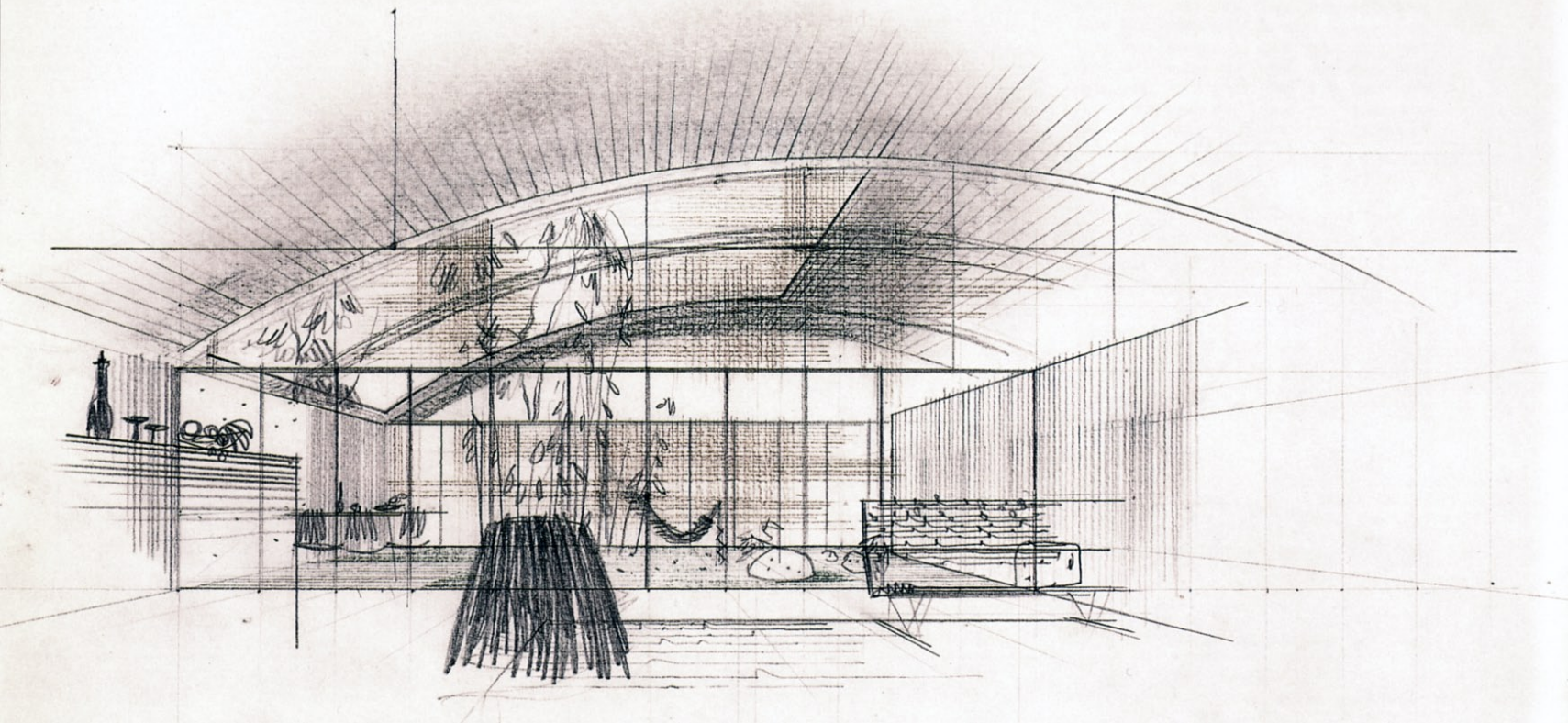
DESIGNED BY CHARLES EAMES

FOR HERMAN MILLER FURNITURE COMPANY ZEELAND, MICHIGAN

9

Werbematerial für Herman Miller-Möbel, vom Eames Office entworfen:

- 1 Anzeige für Sperrholzmöbel, 1948
- 2 Hängeschild für Sperrholzmöbel
- 3 Hängeschild für Kunststoffstühle
- 4 Anzeige für Aluminiummöbel, Fortune, Mai 1960
- 5 Fotoarbeiten in der Nähe des Eames Office für eine Aluminiummöbel-Anzeige
- 6 Werbebroschüre für Stühle aus Sperrholz, Kunststoff und Draht, ca. 1954
- 7 Aluminium-Etikett für Möbel
- 8 Entwurf einer Möbel-Broschüre, ca. 1948
- 9 Hängeschild für Eames-Stühle, ca. 1954



einmal, „und Charles Eames hat uns immer wieder gesagt, wie schwer diese zehn Prozent zu erreichen sind.“¹⁷

Was ist ein Haus?¹⁸

Wie die Möbel, so versprachen auch die Architekturentwürfe von Charles und Ray Eames durch die Verwendung von standardisierten, vorgefertigten Teilen gutes Design für ein Minimum an Kosten und ein Maximum an Flexibilität. Die Eames waren ein Teil jener großen Bewegung gegen Ende des Zweiten Weltkriegs, in der Architekten und Bauunternehmer sich darum bemühten, den Kriegsheimkehrern ein erschwingliches Zuhause zu bieten. Im Januar 1945 kündigte die Avantgardezeitschrift *Arts & Architecture* das *Case Study House Program* an, das Entwicklung und Bau preiswerter Einfamilienhäuser als Muster dafür finanzierte, wie die mittelständische amerikanische Familie nach dem Kriege leben sollte. Die Häuser wurden zwischen 1945 und 1966 entworfen und die meisten davon auch gebaut. Das Programm war ein großangelegter Feldzug, um der breiten Öffentlichkeit zu „besserem Leben“ zu verhelfen; es sollte hohe Kunst und Gebrauchskunst, Handwerk und Design miteinander vereinen, und sollte dabei mit modernen Materialien und Techniken arbeiten. Das Schwergewicht lag auf industriell herstellbaren Fertigteilen, Möbeln und Ausstattungsstücken, denn dies schien das ideale Mittel, zu günstigen Preisen hochwertiges modernes Design in ganz Amerika durchzusetzen.

Eames und Eero Saarinen arbeiteten an zwei Häusern der *Case Study*-Serie zusammen; in einem (Nr. 8) sollten die Eames selbst wohnen, das andere (Nr. 9) war für John Entenza bestimmt, den Herausgeber und Verleger von *Arts & Architecture*. Das Eames-Haus, das auf einer Wiese mit Blick auf den Pazifischen Ozean entstand, wurde zu einem Musterbeispiel dafür, wie sich standardisierte Bauteile den persönlichen Bedürfnissen anpassen ließen –

Zeichnung des Kwikset-Hauses. Innenansicht mit dem Drahtsofa-Entwurf. Ausschnitt, Bleistift und Buntstift auf Papier, ca. 1951

es entstand für die beiden ein „Zentrum produktiver Tätigkeit“, das zugleich auch ein „Rahmen für ein Leben in Arbeit“ war.¹⁹ Aus den Fertigteilen für das ursprünglich geplante Haus, ein Stahl- und Glaskubus auf Säulen, bauten die beiden für dasselbe Geld gleich zwei Gebäude: sie teilten ihr Haus in einen Wohn- und einen Arbeitstrakt, die durch einen offenen Hof voneinander getrennt waren und sich an den Hügel schmiegt. Das Haus entstand aus gewöhnlichen, fabrikmäßig hergestellten Teilen und Materialien, die sich fast jeder leisten konnte – manches war für den Zivilgebrauch umgerüstetes Kriegsmaterial und in nur anderthalb Tagen, bzw. 90 Arbeitsstunden, war der stählerne Rahmen aufgestellt. Das Eames-Haus hatte die Ästhetik eines Metallbaukastens und führte deutlich vor Augen, welche befreienden Möglichkeiten die moderne Technik bot.

Anfang der fünfziger Jahre wäre der Eamessche Traum vom Do-It-Yourself-Haus beinahe Wirklichkeit geworden, als die Kwikset Lock Company aus dem kalifornischen Anaheim den Prototyp eines Hauses bei den beiden in Auftrag gab, das Haus wurde allerdings nie gebaut. Sein Interesse an modernem Design hatte Kwikset schon früher bewiesen: die Schlossermaterialien der *Case Study*-Häuser kamen von dort, und außerdem inserierte die Firma in *Arts & Architecture*. Als sie sich mit dem Gedanken trug, in den blühenden südkalifornischen Immobilienmarkt einzusteigen, wurden die Eames dazu ausersehen, einen Prototypen zu entwerfen. Wahrscheinlich wählte Kwikset diese beiden, weil unter allen *Case Study*-Häusern ihres dasjenige war, das am konsequentesten jene Art von Fertigbautechnik einsetzte, die auch Kwikset vorschwebte. Man plante eine hölzerne Nachkriegsvariante der metallenen Nissenhütten aus Kriegszeiten, die als Bausatz verkauft werden sollte. Das einstöckige Haus hatte ein offenes Walmdach, das auf geschwungenen Schichtholzbalken und hölzernen Säulen ruhte. Wie schon beim Eames-Haus bildete auch hier wieder ein metallenes Rastersystem die Grundlage der Vorderfassade, und Türen und Fenster wurden darin eingesetzt. Im offenen Innenraum wurden durch freistehende Wände und Schränke ein großes Wohnzimmer, ein Eßzimmer, eine Küche und zwei Schlafzimmer abgesteckt. Das Kwikset-Haus war, dem Eames-Haus und dessen Möbeln verwandt, ein interaktives Produkt, das die Besitzer ermunterte, direkt in den Entstehungsprozeß einzugreifen und das Grundmuster den eigenen Bedürfnissen anzupassen – einer der Grundsätze der Eamesschen Philosophie.

Ebenso wie das Eames-Haus blieb das Kwikset-Haus ein Prototyp – keines von beiden wurde zur Serienproduktion weiterentwickelt.²⁰ Dieser Fehlschlag fiel mit Charles' Ernüchterung über die konventionelle Arbeit von Architekten zusammen.²¹ „Ich habe es drangegeben“, sagte er später. „Ein ganzes Haus zu gestalten braucht einfach soviel Aufmerksamkeit, daß einem das eigentliche Konzept unter den Fingern zerrinnt. Bauunternehmer, Preiskalkulation, Materialien, da ist immer etwas dabei, was nicht klappt. Ich habe später lieber Sachen gemacht, an denen man für sich arbeiten kann. Möbeldesign oder ein Film zum Beispiel, das ist Architektur im kleinen, die einer allein bewältigen kann.“²²

Auch wenn die Eames sich von ihren Ausflügen in den Bereich der Architektur nun wieder zurückzogen, flossen doch die Hauptprinzipien ihrer Architektur in ihre Spielzeuge und ganz besonders in die Möbelentwürfe ein und wurden dort weiterentwickelt. Die Regalentwürfe, zum Beispiel, waren im Grunde architektonisch – standardisierte Module, die man zu Raumteilern gruppieren und zu den verschiedensten Vorrats-, Wohn- oder Arbeitszwecken verwenden konnte.

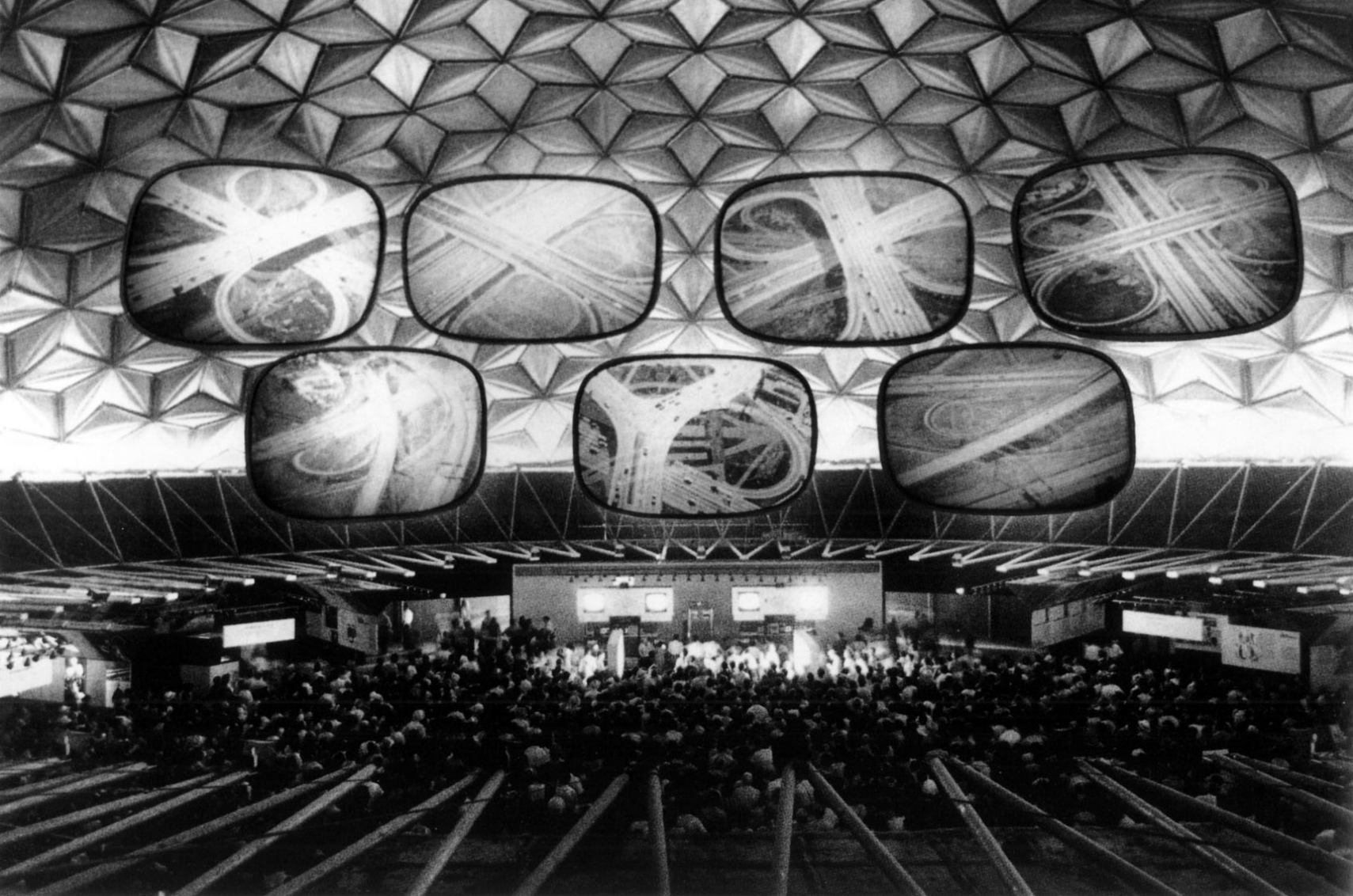


Diese und folgende Seite:
Bilder des Eames-Hauses, aus
der büroeigenen Diasammlung

Auf Seite 31: Eames-Haus,
Wohnzimmer, 1993







Die Gestaltung ihres eigenen Hauses deutete schon auf die Interessen voraus, die später die Aktivitäten der Eames bestimmen sollten: die Architektur von Präsentation und Information aus alltäglichen Objekten. Die große Kunst des Eames-Hauses besteht gerade darin, daß sie mit ganz einfachen, alltäglichen Mitteln eine menschliche Note in den kalten, maschinenproduzierten Modernismus brachten. Ursprünglich war das Innere mit japanischen Tatami-Matten und Kissen dekoriert, doch im Laufe der Zeit – spätestens gegen Ende der fünfziger Jahre – war diese kühle Schlichtheit kunstvoll arrangierten, häuslichen Tableaux gewichen: ein Bugholzstuhl von Thonet zwischen Eames-Möbeln oder eine Schale von Piero Fornasetti in einem Gewirr aus Muscheln, Krimskräms aus Ramschläden mit indianischen Drachen, mexikanischen Töpferwaren und anderen exotischen Dingen.

Für die Eames war jedes Stück in ihrem Haus ein Belegstück für eine der ewigen Wahrheiten des Designs. Einfache alte Dinge wie etwa Kinderspielzeuge galten den beiden als historische Kunstwerke, die von derselben stillen Eleganz, Materialgerechtigkeit und handwerklichen Vollkommenheit zeugten, nach der sie in ihren eigenen, maschinell produzierten Arbeiten strebten. „Wir haben die Spielzeuge nicht *gesammelt*“, erklärte Ray der Designhistorikerin Pat Kirkham. „Wir sind zufällig auf Dinge gestoßen, die beispielhaft bestimmte Aspekte oder Prinzipien des Designs verkörperten, und haben sie aufgehoben. Wir haben sie behalten, damit wir sie zeigen konnten, damit *arbeiten* konnten, um sie mit anderen zu teilen und damit sie und wir etwas daraus lernen konnten.“²³

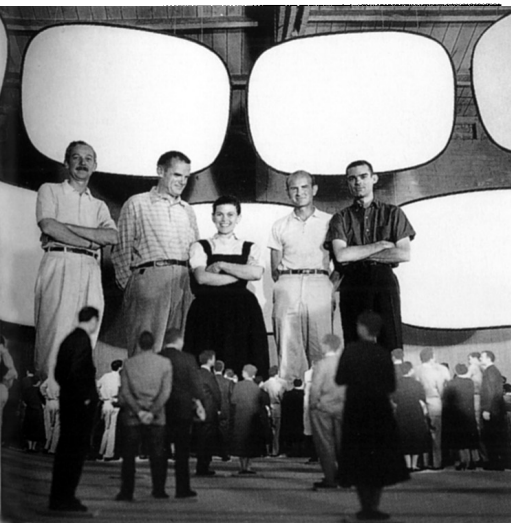
Glimpses of the U.S.A. vorgeführt
während der *American National
Exhibition*, Moskau 1959

Im Dienste der Menschheit

„Dies ist die Geschichte einer Technik im Dienste der Menschheit“, schloß Charles Eames sein 1957 entstandenes Drehbuch für den Film *The Information Machine: Creative Man and the Data Processor*. Der Film sollte Werbung für die Computertechnik als die beste verfügbare Möglichkeit zur Lösung aktueller gesellschaftlicher Probleme machen, und zugleich bot er auch Antworten auf eine andere Frage, die Charles und Ray Eames sich gestellt hatten: wie man Brücken bauen konnte, damit verschiedene Kulturen einander besser verstanden. Der Film war ein Auftrag von Eliot Noyes, ein Freund und Kollege der beiden und damals Direktor der Designabteilung bei IBM, und wurde 1958 auf der Brüsseler Weltausstellung im Pavillon der Firma gezeigt. Mit diesem Film begann die Karriere der Eames als Botschafter und Vermittler der amerikanischen Gesellschaft. Im engeren Sinne handelte *The Information Machine* von IBM-Computern, doch die Botschaft, die unterschiedlich an die ausländischen Zuschauer erging, handelte von Amerika, wo eine wohlwollende Großindustrie modernste Technik „im Dienste der Menschheit“ einsetzte.²⁴

So gesehen leisteten die Eames ihrem Land ebenso gute Dienste wie der Firma IBM, denn in ihrem Design kamen implizit politische Ideen zum Ausdruck. (Abgesehen vom Film im IBM-Pavillon waren sie auch mit ihren Möbeln überall im amerikanischen Pavillon vertreten.)²⁵ Der United States Information Agency (USIA) zufolge, sollte die Ausstellung Lässigkeit, Flexibilität und Sinn für Humor als die Grundzüge der amerikanischen Kultur herausstellen, was dem Eames-Film und den Möbeln aufs Beste gelang; sie waren, jung, lebendig und auf den ersten Blick frei von aller Ideologie. Die Flexibilität der Möbel vermittelte ein Gefühl individueller Freiheit, das amerikanisch-demokratische Prinzipien als Gegensatz zur autoritären Natur des Sowjetkommunismus betonte. Film und Möbel propagierten die Vorstellung, daß im marktorientierten amerikanischen System Regierung und Industrie Hand in Hand arbeiteten, um den Wohlstand der Nation zu mehren.

Ein Jahr nach der Brüsseler Weltausstellung waren die Eames in das ehrgeizigste unter ihren Projekten, eine Kultur einer anderen nahezubringen, involviert: die American National Exhibition 1959 in Moskau – der erste Kulturaustausch zwischen beiden Ländern seit der Oktoberrevolution. Die US-Regierung berief George Nelson zum Leiter des Projektes, der dann die beiden Eames hinzug. Um ein positives Bild des Lebens in Amerika zu präsentieren, ersann das Eames Office einen auf sieben Leinwände projizierten Film, der später den Titel *Glimpses of the U.S.A.* erhielt. Auf seinen sieben Leinwänden, jeweils sechs mal neun Meter groß, bot *Glimpses of the U.S.A.* ein betörendes Porträt der Werte der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft, egalitär und konsumorientiert, wie sie war; 2200 Bilder von Supermärkten, Autostraßen, Wolkenkratzern, Fabriken und Vorstadtsiedlungen zogen in raschem Wechsel am Betrachter vorbei. (Unterhalb der Leinwände war ein RAMAC-Computer von IBM installiert und beantwortete spezielle Fragen über die Vereinigten Staaten.) Wie bei fast allen Filmen, Ausstellungen und Büchern der Eames zu Themen aus dem Kulturbereich, warben auch hier Bilder aus dem täglichen Leben, von Wohnhäusern, Landschaften und einfachen Dingen für die Alltagskultur als Bindeglied zwischen den Nationen. Eames sagte später: „Die Mehrfachprojektion [in *Glimpses*] ... war nicht einfach nur ein Trick; sie war ein Mittel, um sämtliche Sinne des Betrachters anzusprechen. Erst die Nachdrücklichkeit dieser Simultanbilder machte die Geschichte Amerikas wirklich glaubwürdig.“²⁶

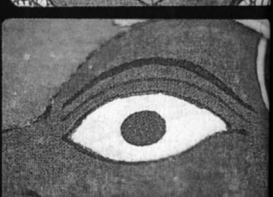


Die Mitarbeiter John Whitney, Charles und Ray, Parke Meek und John Neuhart im Modell der Kuppel für die *American National Exhibition* in Moskau



Holzschnitzer, fotografiert während der Reise der Eames durch Indien, 1964

Bilder von Objekten in der Ausstellung *Textiles and Ornamental Arts of India* im Museum of Modern Art, New York, 1955, aus der büro-eigenen Diasammlung





Bilder von indischen Lotas, aus der büroeigenen Diasammlung

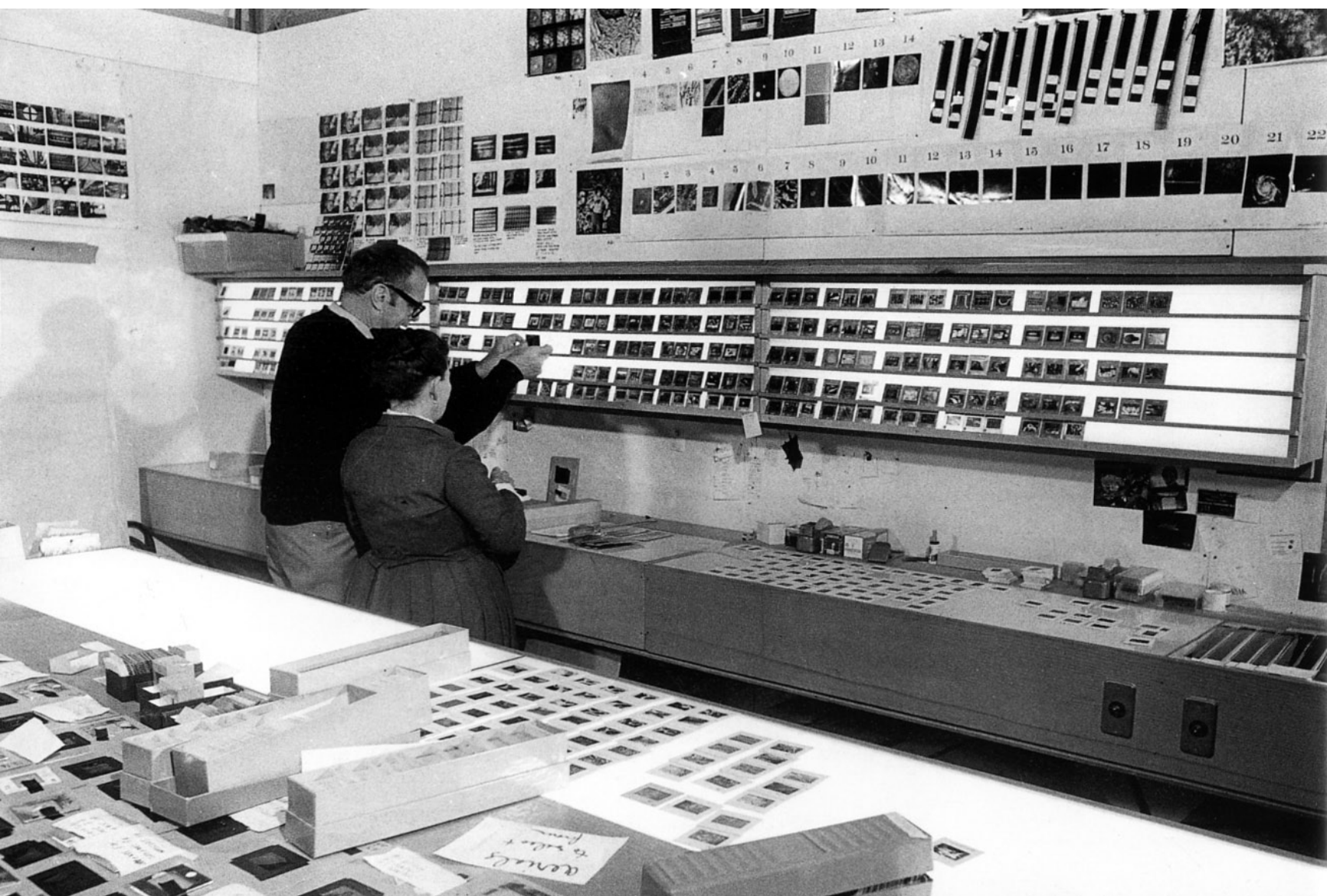


Kein anderes Land bot den Eames aber so viele Möglichkeiten, etwas kulturübergreifendes zu vermitteln, wie Indien. Ihre Begeisterung für dieses Land wurde erstmals geweckt auf der Ausstellung *Textiles and Ornamental Arts of India*, die Alexander Girard 1955 im New Yorker Museum of Modern Art veranstaltete.²⁷ Charles beschloß, Girards Installation im Film festzuhalten – eine Basarszene aus bunten und phantasievoll gemusterten Stoffen, Puppen, Kissen und anderen Dekorstücken –, um sie einem größeren Publikum als das, das tatsächlich in die Ausstellung kommen konnte, zu zeigen. Hier erkennt man schon die Verbindung aus Kultur und Politik, die in zunehmendem Maße die Arbeit der Eames bestimmen sollte.

Edgar Kaufmann, der als Ausstellungsdirektor zusammen mit Girard das Material gesammelt hatte, erklärte, daß diese Schau, indem sie in den Vereinigten Staaten die Begeisterung für die großartigen Leistungen Indiens weckte, mithelfen sollte, die indisch-amerikanischen Beziehungen zu verbessern. Dieses Ziel, so sagte Kaufmann, „entspricht ganz und gar der erklärten Absicht des Museums, sich für den internationalen künstlerischen Austausch einzusetzen ... und ist heute umso aktueller, als nun die Vereinigten Staaten und Rußland – die beiden Kontrahenten des Kalten Krieges um die weltweiten Einflußsphären – sich so intensiv um das unabhängig gewordene und wirtschaftlich erstarkende Indien bemühen.“²⁸ Der Film über Girards Ausstellung konnte diesem Ziel umso dienlicher sein, als er mit Unterstützung der USIA und der philanthropischen Ford Foundation auch im Ausland gezeigt wurde.²⁹

Dem Film war es auch zu verdanken, daß die Eames von der Indischen Regierung den Auftrag erhielten, einen „Indien-Report“ zu recherchieren und zu verfassen.³⁰ Der Auftrag wies sie ausdrücklich an, Möglichkeiten zu

Charles und Ray im Büro, 1968



erkunden, wie verhindert werden könnte, daß westliches Design und westliche Technik die kunsthandwerkliche Tradition des Landes verdrängen und zerstören. Der Bericht, der 1958 eingereicht wurde, sollte Indien den Übergang in die neue Ära erleichtern und gab der Regierung Empfehlungen, wie Industrialisierung und die Herstellung von massenproduzierten Gütern möglich waren, ohne daß die Qualitäten des traditionellen Kunsthandwerks verloren gingen. Mit einem Stipendium der Ford Foundation bereisten die Eames drei Monate lang den indischen Subkontinent und vertieften sich ganz in die Kultur des Landes, fotografierten Menschen, Kunstwerke, Architektur und Landschaften und kamen mit Regierungsvertretern, Philosophen, Soziologen, Industriellen, Künstlern und Lehrern zusammen.

Einer der Vorschläge, die sie der indischen Regierung unterbreiteten, war von Roosevelts Arbeitsprogramm der Depressionszeit (WPA) inspiriert. Sie empfahlen, ein staatliches Designinstitut einzurichten, das die revolutionäre Entwicklung des Landes verfolgen und der Regierung bei deren Steuerung assistieren sollte und gleichzeitig kleinere Industriebetriebe darin unterstützen würde, hochwertige Konsumgüter auf den Markt zu bringen. Urtyp aller indischen Massengüter war nach Charles' und Rays Überzeugung der Lota, der traditionelle Wasserkrug. Die typische Gestalt des Kruges hatte sich im Laufe der Jahrhunderte entwickelt und war ein Produkt „vieler Menschen aus vielen Generationen“ und von vielen Faktoren geformt. In einer typisch Eamesschen Analyse entdeckte man diese Faktoren im Funktionalen ebenso wie im Sinnlichen, im Lokalen wie im Globalen: Es ging um das optimale Fassungsvermögen eines Lota, Handhabung, Transport und Reinigung; es ging um das Gefühl und das Geräusch, „wenn er an ein anderes Gefäß schlägt, in leerem oder vollem Zustand auf Erdboden oder Stein abgesetzt oder etwas hineingegossen wird“. Genau wie ihre alten Spielzeuge war auch der Lota für die beiden ein Inbegriff von Designprinzipien, die erhalten bleiben sollten, wenn die Industrie eines Landes vom Handwerk zur maschinellen Massenproduktion überging. „Was wir uns von einem solchen [Design-] Institut erhoffen“, schrieben sie in ihrem Bericht, „und der Grund, weshalb wir seine Einrichtung empfehlen, ist, daß es helfen wird, die ‚Lotas‘ unserer Zeit hervorzubringen.“³¹ Das nationale Institut für Design wurde 1961 in Ahmedabad gegründet.

Doch aus der Geschichte der Lotas konnten auch westliche Zuhörer etwas lernen. Einige Jahre später tauchten sie in einem Diavortrag wieder auf, die Charles als Teil seiner Charles-Eliot-Norton-Vorlesungen in Harvard hielt. „Das Verfahren, nach dem Lotas gemacht werden, können wir nicht übernehmen“, erklärte er seinen Zuhörern. „Aber eines, das haben wir doch aus Indien mit zurückgebracht – das Gute an so einer Reise ist, daß man, wenn man zurück ist, die Verhältnisse im eigenen Land viel besser erkennen kann.“³² Für die Eames war die evolutionäre Entwicklung des Lota ein exemplarischer, über die Kulturen hinausgehender Vorgang, der bewies, wie wertvoll eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Handgemachtem und Maschinengemachtem, Fremdem und Einheimischem war. Gar nicht soviel anders als Fords T-Modell oder ein Stuhl von Eames war auch der Lota ein Standardmodell im Dienste der Menschheit.



Eli Noyes (Eliots Sohn), Ray und Charles und die Mitarbeiter Deborah Sussmann und Glen Fleck mit Kameras vor dem Büro, 1963

Informationsmaschinen

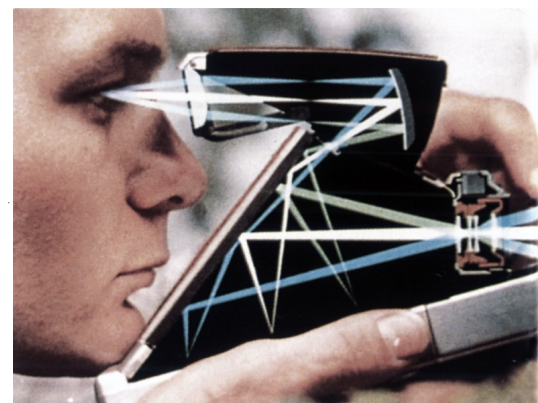
Eine andere Aufgabe, der sich die Eames verschrieben, war es, gesellschaftlich wichtige Aspekte der Naturwissenschaften einem möglichst breiten Publikum nahezubringen. Dazu produzierten sie etwa sechzig Filme, Ausstellungen und Bücher, viele davon im Auftrag von Firmen, die auf Mitarbeiter wie die Eames angewiesen waren, um dem Publikum neue Techniken und deren Möglichkeiten zu vermitteln.

Die Filme, die für die Polaroid Corporation entstanden, lebten von einer fast perfekten Harmonie der Interessen zwischen Vermittlern und Klienten. Der hohe Wert, den Charles und Ray dem pädagogischen Nutzen alltäglicher Dinge beimaßen, schlug sich in Projekten nieder, die dabei helfen sollten, die Schönheit im Alltäglichen zu finden. „Die beiden haben die Welt wirklich geliebt – die Welt, wie sie war“, erinnern sich Philip Morison, Physiker am MIT, und seine Frau Phylis. „Sie wollten dahinterkommen, warum die Welt aussah, wie sie aussah, und was sie den Menschen bedeutete – was es bedeutete, etwas Schönes zu sehen, Formen zu sehen, oder eben die Abwesenheit dieser Dinge zu sehen; und sie sind immer unterwegs gewesen und haben den Leuten geholfen, das zu verstehen – in Häusern, Texten, Filmen. ... Das haben Charles und Ray getan, sie haben immer dafür gesorgt, daß wir neue Erfahrungen machen konnten, haben Dinge zusammengebracht, sie ganz genau betrachtet. ... Und in gewissem Sinne haben sie dabei die Kluft zwischen Naturwissenschaften und Kunst überbrückt.“³³

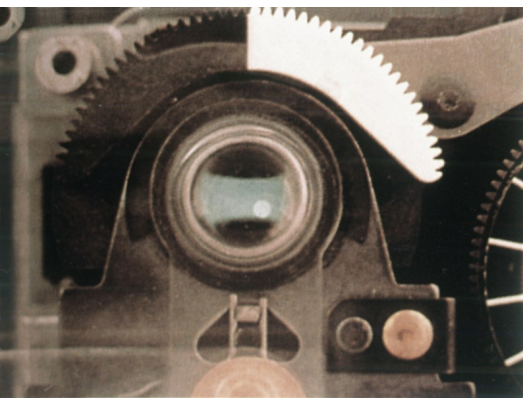
Diashows mit multiplen Leinwänden waren vielleicht das wirkungsvollste Mittel, mit dem die Eames alltägliche Dinge in enthüllenden Perspektiven präsentierten und Beziehungen zwischen ihnen herstellten. Vielfach arbeiteten sie mit den vom Film her bekannten Kontrasten zwischen Nahaufnahmen, mittleren Einstellungen und Teleaufnahmen, und so verhalfen die Vorführungen dem Zuschauer dazu, „tiefer zu sehen“, wie Eames es ausdrückte.³⁴ Die Bandbreite dieser Diashows war enorm – Eisenbahnen, Seelandschaften, Straßenrennen, eine deutsche Konditorei, Filmkulissen, historische und moderne Architektur, Meeresbiologie, fremde Kulturen. Sie entstanden nicht nur für Kunden in der Industrie, sondern auch zum Einsatz in Schulen und bei Vorträgen. Für diese ausgeklügelten Serien griffen die Eames auf ihre sorgfältig katalogisierte Sammlung von etwa 350.000 Diapositiven zurück, ihr „Kuriositätenkabinett“, auf Fotoausflügen rund um Los Angeles, auf ihren Reisen und aufgrund von Recherchen zusammengekommen. Genau wie andere Dinge, die sie aufbewahrten, waren auch diese Fotografien wertvolle Informationsmittel und stellten die Verbindung zu fernen Orten und Zeiten sowie fremden Kulturen her.

Ihre Fähigkeit, abstrakte Schönheit im Alltäglichen zu sehen – und diese Schönheit einem großen Publikum zu vermitteln –, machte die Eames zu idealen Partnern, als die Firma Polaroid in den siebziger Jahren mit einer großen Kampagne ihre neuen Sofortbildkameras auf den Markt brachte. Daß von nun an jeder an dem Vergnügen sofort verfügbarer Foto- und Filmdokumente teilhaben könne – einem unmittelbaren und vergleichsweise preisgünstigen Verfahren, die Schönheiten der alltäglichen Welt festzuhalten –, war die Hauptbotschaft der vier Filme, die Polaroid in den siebziger Jahren in Auftrag gab.³⁵ Der erste Film, *SX-70* (1972), war eine Verkaufshilfe, die zur einjährigen, zwanzig Millionen Dollar teuren Kampagne gehörte, die revolutionäre *SX-70* am Markt einzuführen und den Kunden Funktion und Möglichkeiten der neuen Kamera nahezubringen. Der Film wurde Polaroid-Aktionären, Händlern, Herstellern von Zubehör und den Käufern vorgeführt.³⁶

Einzelbilder aus dem Film *SX-70*, 1970, von der Polaroid Corporation in Auftrag gegeben

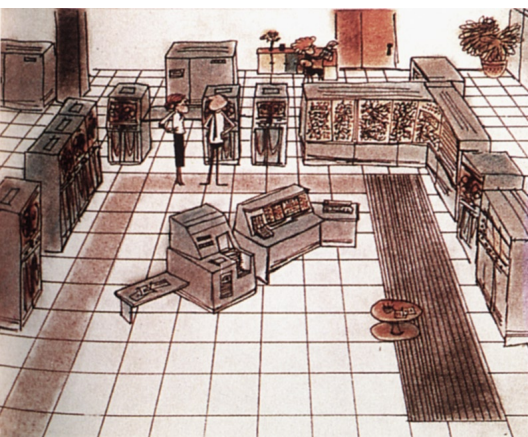


Bei Kunden, die, wie Polaroid, aus der technischen Industrie kamen, gab Charles dem Büro die kreativen Anstöße, trat als Sprecher auf und stellte die Verbindung zur Welt draußen her. Bei *SX-70* arbeiteten er und das Büro eng mit den Technikern und Marketingleuten von Polaroid sowie mit ihrem guten Freund Philip Morrison zusammen. Darüberhinaus beriet sich Eames auch mit dem Erfinder Edwin H. Land, dem Gründer und Präsidenten von Polaroid, mit dem er viele Ansichten gemein hatte. Genau wie Eames sah auch Land seine Erfindungen nie als einfache Kommerzprodukte an, die nur um des Profits willen auf den Markt gebracht wurden. Er glaubte daran, daß neue Techniken zum Wohle der Menschheit entwickelt wurden, und war überzeugt, daß eine Industrie „verstehen muß, welche Bedürfnisse die Menschen in ihrem Inneren haben, auch wenn sie es gar nicht wissen“.³⁷ Beide pflegten eine Arbeit damit zu beginnen, daß sie definierten, welche Aufgaben zu lösen waren, und beiden gemeinsam war der Wunsch, Produkte zu schaffen, die normalen Menschen zu mehr ästhetischer Befriedigung in ihrem Leben verhelfen konnten. Die *SX-70*, erklärte Land 1972 den Investoren auf der Polaroid-Jahreshauptversammlung, „bringt ein System auf die Welt, das ein Partner unserer Wahrnehmung werden wird. Es wird uns helfen, die Welt, in der wir leben, ungleich lebendiger zu sehen, und es wird eine Stütze für unser Gedächtnis und ein Werkzeug für unsere Forschungen sein.“³⁸



Der Film *SX-70* verbindet einfache Zeichentrickdarstellungen, in denen die komplexen optischen und chemischen Funktionen der Kamera erklärt und entmystifiziert werden, mit Großaufnahmen der mechanischen Teile. Für Land – und vielleicht auch für die Eames – waren die eindrucksvollsten Szenen diejenigen, in denen Menschen mit der Kamera Aufnahmen machten und sich dann gemeinsam an den Bildern freuten. Hier kam visuell zum Ausdruck, was Land überschwenglich, aber durchaus menschlich in seiner Kamera sah. „Die *SX-70* läßt eine ganz neue Beziehung zwischen Menschen in Gruppen entstehen“, schrieb Land in *The SX-70 Experience*, „wenn die Mitglieder dieser Gruppe fotografieren und fotografiert werden und die Bilder miteinander teilen: Sie werden feststellen, daß sie sich tief in ihrem Inneren – unter Gott weiß wie vielen Schichten aus vorgeburtlichen Traumata und Freudianertum und Calvinismus – füreinander interessieren; daß es Zärtlichkeit, Neugier, Aufregung, Zuneigung, Geselligkeit und Humor gibt.“³⁹

Charles Eames' Interesse an Wissenschaft und Technik läßt sich bis in seine Jugendzeit zurückverfolgen, als er sich die Grundbegriffe der Fotografie beibrachte, und bis zu seinen und Rays Erfahrungen der Kriegsjahre, als die Leistungen der Wissenschaftler ganz entscheidend zum Gewinnen des Krieges beitrugen. Die Sperrholzstühle entwickelten sich unmittelbar aus ihrer Kriegsarbeit – ebenso kompromißlose wie elegante Anwendungen neuer Techniken und Technologien. Der Krieg baute auch Verbindungen zwischen Wissenschaftlern auf, die mit Universitäten, der Industrie und der Regierung zusammenarbeiteten, um Lösungen für die drängendsten Fragen des amerikanischen Staates zu schaffen. So unterschiedliche Entwicklungen wie Radargeräte, Düsentriebwerke und die Atombombe heizten das Tempo der technischen Entwicklung an und änderten das Leben Amerikas für alle Zeit. Auch nach dem Krieg blieben die Eames diesen naturwissenschaftlichen Kreisen und ihrer positiven Einstellung zum Fortschritt verbunden. Unter ihren Kollegen und Freunden waren viele Wissenschaftler, und die Eames zogen in dieses „Haus der Wissenschaft“ – wie ihr Film aus dem Jahre 1962 betitelt war – als visuelle Dolmetscher mit ein.⁴⁰



Einzelbild aus dem Film
The Information Machine, 1957



Viele der Wissenschaftsprojekte, die Charles und Ray Eames in der Nachkriegszeit unternahmen, drehten sich um den Computer, jene Informationsmaschine, die für sie der Inbegriff alles menschlichen Strebens war, Aufgaben durch die Verarbeitung immer komplexer werdender Informationsmengen zu lösen. Mitte der fünfziger Jahre hatte das Wort „Computer“ – „dieses wunderbare Elektronengehirn“, wie Walter Cronkite ihn 1952 nannte – zwar nach wie vor etwas Angsteinflößendes, es wurde jedoch zusehends zum Zauberwort.⁴¹ Geschäftsleute erwarteten zu Recht, daß die Firmen der Zukunft von elektronischen Rechenmaschinen geführt würden, während manche in der Öffentlichkeit eine Welt an die Wand malten, die von gesichtslosen Maschinen beherrscht sein würde.

Solche Ängste zu zerstreuen und die Möglichkeiten des Computers der internationalen Geschäftswelt näherzubringen, hatte sich IBM – die Firma, die sich damals anschickte, zum weltgrößten Computerproduzenten zu werden – zum Ziel gesetzt. Die Partnerschaft mit Eames war Teil eines großen Corporate Design-Programms bei IBM, das offiziell 1956 anließ und von Eliot Noyes und dem Graphiker Paul Rand geleitet wurde. Das Konzept – inspiriert von ähnlichen Bestrebungen beim größten italienischen Büromaschinenhersteller Olivetti – stammte von Thomas J. Watson, Jr., dem Unternehmensleiter der Firma. Hochaktuelles Design sollte nach Watsons Vorstellungen ein äußeres Zeichen für den Aufstieg von IBM zum internationalen Großbetrieb setzen. Die Firma wuchs im Zuge des allgemeinen Übergangs vom Lochkartensystem zu modernen elektronischen Techniken mit bis

Planungsmodell für die Ausstellung *Mathematica*, 1960

dahin unvorstellbarer Geschwindigkeit. 1956 war auch das Jahr, in dem Watson junior die Zügel der Firma endgültig von seinem Vater übernahm, und er wollte ein deutliches Zeichen der Abkehr vom eher konservativen Geschmack und den konservativen Geschäftsprinzipien des Seniors setzen. Was Watson vorschwebte, war ein umfassendes Designkonzept für ganz IBM, das Produkte, Bauwerke, Inneneinrichtungen, graphische Gestaltungen, Ausstellungen und Filme umfassen sollte.⁴²

Die Eames zählten zu den Nutznießern dieser einmaligen werbewirksamen Philanthropie bei IBM, und sie gestalteten über fünfzig Filme, Ausstellungen und Bücher für die Firma. Offiziell begann die Zusammenarbeit mit Aufträgen zu Projekten wie dem Film *The Information Machine* für die Brüsseler Weltausstellung von 1958 oder dem Pavillon für die Weltausstellung 1964 in New York, den er zusammen mit Eero Saarinen entwarf. Ihr größter Beitrag zu dieser Ausstellung war eine Präsentation auf zweiundzwanzig Leinwänden, die vor Augen führen sollte, wie leicht sich Aufgaben mit dem Computer lösen lassen. Ende der sechziger Jahre bestanden feste Geschäftsbeziehungen zwischen IBM und dem Eames Office, das sogar ein (nie gebautes) IBM-Museum für den Firmensitz in Armonk, New York, entwarf, dazu mehrere Ausstellungen für den New Yorker Ausstellungsraum der Firma. Diese Ausstellungen, die jeweils von dazu gehörenden Büchern und Filmen begleitet waren und sich im Erdgeschoß eines der meistfrequentierten Gelände Manhattans befanden, brachten der Eames-IBM-Partnerschaft enorme Publicity. In jenen Jahren waren die Public-Relations-Leute von IBM häufige Gäste im Eames Office und es gab eine direkte Telefonleitung. Anfang der siebziger Jahre war IBM eine der wichtigsten Einkommensquellen des in so vielen Bereichen tätigen Büros.⁴³ Es entwickelten sich auch persönliche Beziehungen zwischen Charles und Ray und vielen IBM-Angestellten – sie wurden, um es mit Watsons Worten zu sagen, „in die IBM-Familie aufgenommen“. Watson lobte „Charlie“ für alles, was er „zu meinem Erfolg und zum Erfolg der Firma im Laufe der Jahre beigetragen“ hat.⁴⁴

Die betont sanfte Werbestrategie von IBM wollte der amerikanischen Öffentlichkeit „dringend notwendige Kenntnisse wissenschaftlicher Zusammenhänge“ vermitteln.⁴⁵ Die Firma finanzierte Filme, Ausstellungen und Bücher, weil sie ein Klima schaffen wollte, in dem Computer als etwas Nützliches und Normales aufgefaßt wurden. In seinem Filmprogramm der siebziger Jahre wollte IBM drei Punkte vermitteln: IBM ist ein internationales Unternehmen, Technologie ist für ein Land eine wirtschaftliche Ressource, genau wie Land oder Wasser und überall auf der Welt verhilft Computertechnologie den Menschen zu höherer Lebensqualität.⁴⁶ Ende der sechziger Jahre war es für IBM wichtiger denn je geworden, dieses Bild des Wohlwollens in der Öffentlichkeit zu vermitteln, denn die Regierung hatte Klage nach dem Kartell-Gesetz erhoben, und Gesellschaftskritiker wie Ralph Nader griffen Computer mehr denn je als Zerstörer menschlicher Gemeinschaft an.⁴⁷

Doch so vehement die Angriffe auch wurden, hielt IBM doch unbeirrt an seinem Konzept fest, die Firmenbotschaft „bescheiden, freundlich und menschlich“ anzubringen.⁴⁸ Die Eames arbeiteten in ihren Filmen mit kräftigen Farben, munterer Musik und einfachen – beinahe kindlichen – Zeichentrickfilmen, mit denen sie die spielerische Stimmung der Cartoons verbreiten wollten. Mit Bildern von Herzen oder Blumen wurden in den Filmen die Computer humanisiert. Charles und Ray entwarfen sogar eine spezielle Variante ihres *House of Cards* für IBM und machten die Verbindung aus Wissenschaft und Spiel umso augenfälliger.

Ein Thema, das in den Materialien für IBM immer wieder aufkam, war das der Schönheit und Eleganz wissenschaftlicher Prinzipien und der Mittel, mit denen sie erforscht und wiedergegeben wurden. Ein Film wie *Scheutz* von 1967 richtete die Aufmerksamkeit des Betrachters durch eine Folge von faszinierenden Großaufnahmen auf den ausgeklügelten Mechanismus einer handbetriebenen Rechenmaschine, die Georg und Edvard Scheutz 1853 in Schweden gebaut hatten – eine Art Ur-Computer. Die 1972 im New Yorker Ausstellungsraum von IBM veranstaltete Schau über den polnischen Astronomen Nikolaus Kopernikus war mit wunderschönem polnischen Weihnachtschmuck dekoriert. Die Eamesschen Filme und Ausstellungen machten deutlich, wie komplex die Naturwissenschaften Kunst, Philosophie und Natur miteinander vereinten, und sie brachten die unbekannteren Seiten der Naturwissenschaft mit vertrauten, ein Gefühl der Geborgenheit vermittelnden Aspekten des täglichen Lebens in Beziehung.

IBM war auch Geldgeber für *Mathematica*, 1961 von Charles und Ray Eames für die Eröffnung eines neuen Flügels des California Museum of Science and Industry in Los Angeles konzipiert. *Mathematica* war die erste größere Ausstellung, die das Büro entwarf, und hatte sich zum Ziel gesetzt, komplexe Ideen in einfache Bilder umzusetzen, so daß auch der Laie sie verstand. „Charles war wirklich ein abstrakter Denker“, erinnert sich der Wissenschaftshistoriker I. B. Cohen, „und ich glaube, das hat dabei eine entscheidende Rolle gespielt ... Eigentlich hat Charles nie in Worten gedacht ... er dachte in Ideen, und Ideen drückten sich in Bildern aus.“⁴⁹

Zu *Mathematica* gehörten zwei fünfzehn Meter lange Schauwände und neun Displays, die sich mit Topologie, Wahrscheinlichkeitsrechnung, Oberflächenberechnung, projektiver Geometrie, Himmelsmechanik und Multiplikation beschäftigten. Ein Schaukasten mit geometrischen Modellen führt die absolute Präzision abstrakter Mathematik vor Augen: „Sehen Sie sich diese Modelle gut an“, steht über dem Kasten geschrieben, „hier sehen Sie den Reichtum und die Vielfalt der Geometrie.“ Mit Exponaten, die einen Höllenlärm machten, brachten die Eames eine Rummelplatzatmosphäre in ihre Ausstellung. Um die Vorstellungen des Astronomen Johannes Kepler über die Himmelsmechanik zu verdeutlichen, entwarfen sie ein Display, in dem sich stählerne Kugeln, vom Betrachter angeschoben, in einem Kunststofftrichter, entsprechend den Bewegungen der Planeten um die Sonne, drehen. „Es ist“, merkte Eames an, „eins der bestgehüteten Geheimnisse der Naturwissenschaften, wie respektlos Wissenschaftler an Dinge herangehen und wieviel Spaß sie bei ihrer Arbeit haben. Bei einer Ausstellung wie *Mathematica* läßt man einmal die Puppen tanzen.“⁵⁰

Keine andere Ausstellung, kein Film oder Buch hat die Fähigkeit der beiden, Wissenschaft zum Leben zu erwecken, besser zum Ausdruck gebracht als *Powers of Ten: A Film Dealing with the Relative Size of Things in the Universe, and the Effect of Adding Another Zero*, von 1977 (Erstfassung 1968). In diesem Film, der den relativen Größenverhältnissen der Dinge vom Kosmischen bis zum mikroskopisch Kleinen nachgeht, ist die Eamessche Kunst, Verbindungen zwischen den Dingen und Systemen herzustellen, zur Perfektion entwickelt. Die Kamera bewegt sich mit einer Geschwindigkeit von 10¹⁰ Metern pro Sekunde, und der Film führt uns vom Bild eines Mannes in einem Park in Chicago zu den äußersten Grenzen des Universums über ihm und dann wieder zurück in die mikroskopischen Tiefen der Welt in seinem Körper. Beständigkeit und Wandel unserer Welt werden uns in

ANMERKUNGEN

Design ist etwas, was man tut

- 1 Für die Ausstellung *Qu'est-ce que le design?*, die 1969 im Louvre stattfand, stellte das Musée des Arts Décoratifs den Designern eine Reihe von Fragen, und die Eames übernahmen Fragen und Antworten in ihr Ausstellungsdisplay. Auf die Frage, ob Design ein „Mittel [sei] Allgemeines zum Ausdruck zu bringen“, antwortete Charles Eames: „Nein – Design ist etwas, was man tut.“
- 2 Der Brief vom 26. August 1954 befindet sich im Besitz von Lucia Eames, Charles' Tochter; © 1997, Lucia Eames dba [doing business as] Eames Office. In einem Bericht der Zeitschrift *Fortune* aus dem Jahre 1975 kann man lesen, daß Charles Eames sein 1955er Ford Cabriolet achtzehn Jahre lang fuhr und es dann verschenkte; Ray fuhr zwölf Jahre lang ein 1960er Modell. Danach kaufte er sich einen kleinen Mercedes und sie sich eine Jaguar Limousine. McQuade, Walter, „Charles Eames Isn't Resting on His Chair“. In: *Fortune*, Februar 1975, S. 99.
- 3 Ich habe in diesem Aufsatz durchweg von „den Eames“ gesprochen, um klar zu machen, wie sehr die Entwürfe von Charles und Ray Eames in gemeinschaftlicher Arbeit entstanden.
- 4 Bill Lacy ist derzeit Präsident des Purchase College der State University of New York.
- 5 Lacy, Bill, „The Eames Legacy“. In: *Los Angeles*, Juni 1989, S. 77.
- 6 „A Designer's Home of His Own“. In: *Life*, 11. September 1950, S. 152.
- 7 Diese Fragen bildeten die Grundlage von Konzeption und Aufbau der Ausstellung, zu der dieses Buch erscheint.
- 8 Sofern nicht anders angegeben, stammen die Zitate in diesem Aufsatz aus Interviews, die Eames Demetrios, der Enkel von Charles und Ray Eames, und andere mit ehemaligen Angehörigen des Eames Office sowie Freunden und Kollegen führte.
- 10 Ray Eames, Interview mit Ralph Caplan, 2. Februar 1981, Herman Miller Archives, Zeeland, Michigan.
- 11 Edgar Kaufmanns Vater hatte 1934 Frank Lloyd Wright beauftragt, ihm ein Haus in Mill Run, Pennsylvania, zu bauen, und das Ergebnis war *Fallingwater*. Kaufmann schrieb im Januar 1940 an Barr, und der Wettbewerb wurde am 1. Oktober 1940 ausgeschrieben. Eine Ausstellung zum Wettbewerb fand vom 24. September bis zum 9. November 1941 im Museum statt.
- 12 Nelson, George, „Introduction“. In: Friedman, Mildred (Hg.), „Nelson, Eames, Girard, Probst: The Design Process at Herman Miller“, *Design Quarterly*, 98/99, Minneapolis: Walker Art Center, 1976, S. 7. Rohdes früheste moderne Entwürfe für Herman Miller waren 1932 in Chicago auf der Ausstellung *Century of Progress* zu sehen.
- 13 D. J. De Pree, Interview mit Ralph Caplan, 4. August 1980, Herman Miller Archives, Zeeland, Michigan.
- 14 D. J. De Pree und Ralph Caplan.
- 15 Hugh De Pree, Interview mit Virginia Stith und Beryl Manne, 29. August 1977, St. Louis County Dept. of Parks and Recreation.
- 16 Robert Blaich, telefonisches Interview mit Donald Albrecht, 16. September 1995. Blaich machte seinen Abschluß an der Syracuse University 1952 und arbeitete von 1953 bis 1979 für Herman Miller. Von 1965 bis 1979 war er Vizepräsident für Corporate Design und Öffentlichkeitsarbeit.
- 17 D. J. De Pree und Ralph Caplan.
- 18 „What Is a House?“ war ein Artikel betitelt, den Charles Eames und John Entenza im Juli 1944 in der Zeitschrift *Arts & Architecture* veröffentlichten. Die Nummer war ganz dem Thema industriell gefertigte Unterkünfte gewidmet.
- 19 Eames, Charles, und John Entenza, „Case Study Houses 8 and 9“. In: *Arts & Architecture*, Dezember 1945, S. 44.
- 20 Der große Bedarf an vorfabrizierten Häusern wurde weitgehend von Spekulanten wie Levitt and Sons befriedigt, für deren Siedlungshäuser im Kolonial-

Powers of Ten vor Augen geführt, einer Welt, die Schauplatz des ganz alltäglichen Lebens und der kosmischen Mysterien zugleich ist. Was uns dieser Film darüber hinaus vor Augen führt, das ist, wie groß die Ambitionen der beiden wirklich waren. Charles und Ray Eames begannen ihre Karriere mit dem Entwurf eines simplen Sperrholzstuhls, und sie beendeten sie mit nichts geringerem als dem Versuch, das Universum zu erklären.

- stil die meisten Architekten nichts als Verachtung übrig hatten.
- 21 Das Eames Office entwarf 1950 ein Haus für den Filmregisseur Billy Wilder, das jedoch nie gebaut wurde. 1954 entstand der Entwurf eines Hauses für D. J. De Prees Sohn Max; es wurde in Zeeland, Michigan, gebaut.
 - 22 Zitiert in einem Artikel von Saul Pett (Associated Press), der am 18. Juli 1971 in *Washington Star*, *Los Angeles Times*, *Grand Rapids Press*, *Riverside Press-Enterprise* und der Beilage des *San Juan Star* erschien.
 - 23 Kirkham, Pat, „Introducing Ray Eames (1912–1988)“. In: *Furniture History*, Bd. 26, 1990, S. 140f.
 - 24 Das Skript ist 16. Dezember 1957 datiert. Projektverzeichnis IBM/Büro von Charles und Ray Eames, zusammengestellt vom Büro Neuhart Donges Neuhart Designers Inc., 1981. Projekt: *The Information Machine*, Kommentartext Teil 2, S. 5–7. Die Arbeiten von Charles und Ray Eames in der Prints and Photographs Division der Library of Congress (The Work of Charles and Ray Eames, von jetzt an abgekürzt WCRE).
 - 25 Die beiden besuchten die Weltausstellung 1958 und fotografierten Leute auf den Eames/Herman Miller-Sitzmöbeln. Diese Dias verarbeiteten sie später zu einem Film, betitelt Herman Miller at the Brussels World Fair, und schenkten ihn der Firma. Bei Miller wurde der Film Angestellten und Kunden vorgeführt.
 - 26 Charles Eames, Podiumsdiskussion mit Philip Morris: *Die Rolle von Film und anderen Kunstwerken in der Vermittlung der Naturwissenschaften*, veranstaltet von der Universität von Colorado, 20.–29. Juli 1964. In: *The Proceedings of the Boulder Conference on Physics for Nonscience Majors*. Boulder, Col.: University of Colorado, 1965, S. 233f.
 - 27 Weitere Eames-Projekte zum Thema Indien waren unter anderem die Ausstellung *Nehru: His Life and His India*, die in Indien, England und den Vereinigten Staaten zu sehen war, sowie der unvollendete Film *Banana Leaf: Something About Transformations and Rediscovery*.
 - 28 The Museum of Modern Art Archives, Protokollvermerk ICE-D-5-54 (1/5): Vorläufiger Bericht über die Indienreise, von Edgar Kaufmann, Jr., an Porter McCray, 30. November 1954. Auf der Basis dieser Ausstellung organisierte das New Yorker Museum of Modern Art eine kleinere Wanderausstellung, die unter dem Titel *Modern Textiles and Ornamental Arts of India* von November 1955 bis Mai 1958 in Massachusetts, Kalifornien, Rhode Island, Kentucky, Illinois, Michigan, dem Staate New York, Tennessee, Florida, Pennsylvania, Hawaii und Texas zu sehen war.
 - 29 Einer Aktennotiz des Museums zufolge hatten bis Ende 1956 USIA und Ford Foundation insgesamt fünfundzwanzig Kopien erworben, die sie im Ausland zeigten. The Museum of Modern Art Archives, Protokollvermerk ICE-D-5-54 (4/5): Eames-Film, Notiz von Monroe Wheeler an Porter McCray, 7. Dezember 1956.
 - 30 Die Verbindung wurde vor allem durch Mrs. Pupul Jayakar hergestellt, die als Vertreterin Indiens am Ausstellungsprojekt des New Yorker Museum of Modern Art teilnahm und zusammen mit Edgar Kaufmann den Kommentar zum Eames-Film sprach. Behilflich waren eventuell auch Gira und Gautum Sarabhai, bei denen Kaufmann und Alexander Girard auf ihrer indischen Forschungsreise zu Gast gewesen waren. Die Sarabhais waren im Textilgeschäft tätig und wirkten später bei der Gründung des nationalen Instituts für Design in ihrer Heimatstadt Ahmedabad mit.
 - 31 Zitate aus dem *India Report*, 1958 (Nachdruck von 1979), WCRE, Schachtel 45, Manuscript Division, Library of Congress.
 - 32 Die Diaserien *India* und *Lota* wurden am 29. März 1971 in der fünften Vorlesung gezeigt. Das Zitat stammt aus einer Vorlesungsmitschrift, datiert 7. November 1984. WCRE, Schachtel 96, Mappe 4, Manuscript Division, Library of Congress, © 1997, Lucia Eames dba Eames Office.
 - 33 Eames Office Video Oral History Project, 16. März 1992, Cambridge, Massachusetts, © 1995, Lucia Eames dba Eames Office.
 - 34 Diese Formulierung findet sich in einem Interview mit Digby Diehl, „Q & A: Charles Eames“, in der Beilage zur *Los Angeles Times*, 8. Oktober 1972.
 - 35 Auf den ersten Film folgten *Something About Photography* (1976), *Polavision* (1977) und *Sonar One-Step* (1978). Leider wurde das demokratischste aller Konzepte, die Charles für Polaroid entwickelte, nie umgesetzt. Er hatte vorgeschlagen, auf den Kartonsstreifen, den die SX-70 auswarf, wenn man einen neuen Film einsetzte, Tips zum besseren Fotografieren zu drucken. Diese „Mini-Lektionen“, die zu jedem neuen Film gehört hätten, hätten dem Käufer mehr Freude an seiner Kamera beschert und der neuen Technik noch eine weitere ästhetische Dimension hinzugefügt.
 - 36 Die offizielle Präsentation der Kamera fand am Abend des 26. Oktober 1972 im Fountainbleau Hotel in Miami Beach statt, wo der Eames-Film im großen Ballsaal zwölfhundert Menschen gezeigt wurde. Die New Yorker Premiere folgte am 30. Oktober 1972.
 - 37 Olshaker, Mark, *The Polaroid Story: Edwin Land and the Polaroid Experience*. New York: Stein and Day, S. 206.
 - 38 Ebd., S. 254.
 - 39 Zitiert ebd., S. 255.
 - 40 *The House of Science* war eine Auftragsarbeit für das US-Außenministerium und wurde in der amerikanischen Wissenschaftsschau auf der Weltausstellung 1962 in Seattle gezeigt. Es war eine Geschichte der Naturwissenschaften auf mehreren Leinwänden.
 - 41 Der Nachrichtensprecher Walter Cronkite soll den Ausdruck am Abend der Präsidentschaftswahlen 1952 im CBS-Fernsehen geprägt haben.
 - 42 Die Vorstellungen, die er sich damals machte, beschreibt Thomas Watson, Jr., in seinem zusammen mit Peter Petre verfaßten Buch *Father, Son & Co.: My Life at IBM and Beyond*, New York: Bantam, 1990.
 - 43 Zum Beispiel schätzte die Zeitschrift *Fortune* das Bruttoeinkommen des Eames Office für 1974 auf \$ 750.000, wovon IBM und die US-Regierung \$ 400.000 für die Ausstellung über Benjamin Franklin und Thomas Jefferson zahlten, die das Büro zur Zweihundertjahrfeier der Vereinigten Staaten vorbereitete. McQuade, S. 99.
 - 44 Brief an Charles Eames vom 2. November 1972, in dem er „Charlie“ und Ray zum Abendessen in seinem Haus in Greenwich, Connecticut einläd. WCRE, Schachtel 48, Mappe 4, Manuscript Division, Library of Congress.
 - 45 Jane P. Cahill, Brief an Charles Eames vom 16. Juni 1972. WCRE, Schachtel 48, Mappe 4, Manuscript Division, Library of Congress.
 - 46 Charles G. Francis, Brief an Charles Eames vom 24. April 1972. WCRE, Schachtel 48, Mappe 4, Manuscript Division, Library of Congress.
 - 47 Eliot Noyes schickte Eames einen Artikel aus der *New York Times*, der von einer Rede Ralph Naders berichtete. Ohne staatliche Lenkung werde, so Nader, der Computer die Vereinigten Staaten in eine „Nation von Sklaven“ verwandeln. Auf einem angehefteten Zettel vermerkt Noyes, der Artikel habe „mit einigen Sachen zu tun, von denen wir gesprochen haben“. WCRE, Schachtel 48, Mappe 3, Manuscript Division, Library of Congress.
 - 48 Jane P. Cahill, Brief an Charles Eames vom 16. Juni 1972.
 - 49 Eames Office Video Oral History Project mit Eames Demetrios, 17. März 1992, Belmont, Massachusetts, © 1995, Lucia Eames dba Eames Office.
 - 50 Charles Eames, zitiert bei Neuhart, John, Marilyn Neuhart, und Ray Eames, *Eames Design: The Work of the Office of Charles and Ray Eames*. New York: Harry N. Abrams, 1989, S. 255.