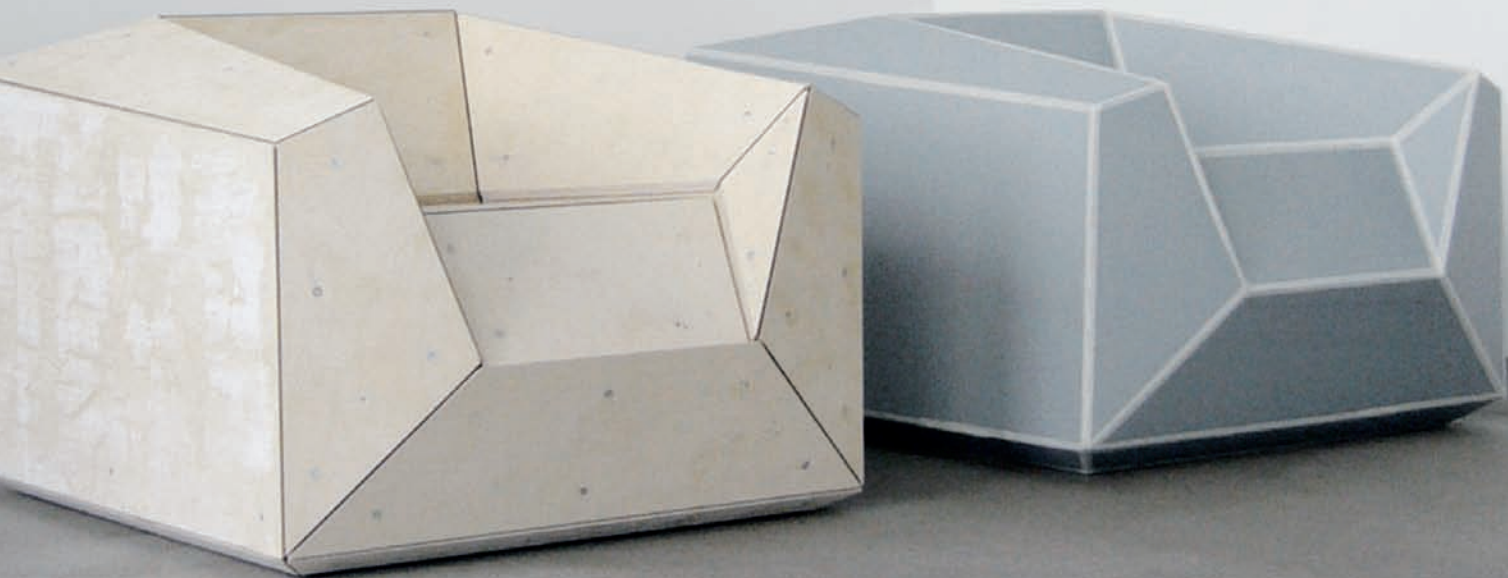


BIRKHAUSER

THOMAS FEICHTNER EDGE TO EDGE

Experimental Design
Experimentelle Gestaltung



M A K

Applied Arts | Contemporary Art

THOMAS FEICHTNER EDGE TO EDGE

Experimental Design
Experimentelle Gestaltung

Edited by / *Herausgegeben von*
Peter Noever

With contributions by / *Mit Beiträgen von*
Shonquis Moreno
Lilli Hollein
Bernhard E. Bürdek
Michael Hausenblas
Peter Noever

Birkhäuser
Basel

CONTENTS *INHALT*

FOREWORD / *VORWORT*

- Peter Noever
9 *apropos design*
11 *apropos design*

ESSAYS / *ESSAYS*

- Shonquis Moreno
14 From Zed to Q.E.D. – Face Value
18 *Von „Z“ zu „Q.E.D.“ – Wörtlich*

Lilli Hollein

- 24 Back to the Future
26 *Zurück in die Zukunft*

Bernhard E. Bürdek

- 30 Experiments in Design
36 *Experimente im Design*

44 WORKS / *ARBEITEN*

INTERVIEW / *INTERVIEW*

- Michael Hausenblas
244 Interview with Thomas Feichtner
246 *Interview mit Thomas Feichtner*

- 249 Biography / *Biografie*
252 Appendix / *Anhang*
259 Acknowledgement / *Dank*
261 Imprint / *Impressum*

Axiome Chair
In the lake of Goldwörth,
near Linz, Austria



Shonquis Moreno

FROM ZED TO Q.E.D. FACE VALUE

Despite the avant-garde shape of his products, Austrian industrial designer Thomas Feichtner is ready to take design back to a Guilded Age.

Thomas Feichtner usually begins at the end. How does this work out for him? One of his chairs has a hole in the seat, his cutlery looks as if it might go to battle with your tongue and the glassware seems prone to tipping. But it doesn't tip, the flatware is harmless, and the hole in the chair hugs the body. Anyone using Feichtner's products is reminded of just how grossly out of date (and poorly understood, in the first place) is the maxim "form follows function". Making a chair work, the Austria-based designer points out, is a problem that was solved long ago – by ergonomists, not designers. But if that is the case, how is it possible to design something genuinely new? In some sense, Feichtner's career is a serial and satisfying answer to precisely this question.

Feichtner's work since 2001, as a partner in an graphic design agency and since 2009 for his own design studio, has demonstrated a surprising mixture of the ascetic and the expressive, the rational and the intuitive. His penchant for folding, faceting and paring down has introduced fresh shapes to worn-out or universally overdesigned product types – the chair, the drinking glass, the teapot. These shapes look as if they shouldn't work, but do: With its triptych of creases, Feichtner's *Cutt* flatware eschews ergonomics without entirely neglecting function. "I wanted to know what would happen if I started with the formal aspect first – and stayed there," he explains.

When Feichtner approached a friend and small factory owner with his concept for a broadly faceted aluminum chair in 2005, his friend told him that the chair wouldn't sell – and that it must be made. By Novem-

ber 2007, that chair, now dubbed *Axiome*, had been added to the permanent collection of Vienna's MAK Museum, where a solo show of related work had gone up under the same title. *Axiome*, the exhibition, played not just on the geometric term and the Greek word for a self-evident truth, but also became a means of characterizing Feichtner's formal and conceptual approach to industrial design.

When Feichtner designed *Axiome* in the fall of 2004 it too was just an experiment, first a sketch and then a simple computer rendering. Fabricated enthusiastically by a manufacturer who anticipated that it would never sell (Feichtner has a particular knack for befriendng these brave producers), the chair would come to embody further contradictions: At the traditional aluminum factory fenced in by the Austrian Alps where its construction was worked out, the workers nicknamed it "der Wüde" – "The Rugged One" – in their deep Austrian dialect. One would assume that these traditional craftsmen would have seen *Axiome* as a refinement, but they were paying tribute instead to its unusual formal qualities, an organic clarity of line and an outsized minerality.

This simultaneously "rugged" and refined language of surfaces and lines represents a shapely subversion that Feichtner has practiced in the pursuit of a design that is both eloquent and fresh (no doubt with an appetite whetted by the boredom of designing mass market sports equipment early in his career). Unorthodox pieces like his *Public* armchair demonstrate this well: *Public* is a shallow upholstered cube with canted angles and a void where the backrest should be, but its keen edges soften beneath the body, and the inner shelf of the cube serves as a back. To create *Public* and the earlier, austere rectilinear *FX10* lounge chair and sofa, Feichtner began with sketches

(he never starts at the computer) of an organic freeform and then limited himself to manipulating it using only points and lines. This method also resulted in the simple creased hood of the *Coma* table lamp and a teapot – a wholly contemporary swoosh that has been rendered in broad gem-like facets – that nonetheless recalls the *Wiener Silber* tradition and the work of both Josef Hoffmann and Koloman Moser of the *Wiener Secession* of 1900. Feichtner's purity of form has run in a syncopated rhythm parallel to the *Naughts'* refusal to take anything at face value (sofas have sharp edges, drawers resemble extraterrestrials) and to the 1990s exuberant revival of decoration, masquerading as ascetic while being sneakily ornamental. (Empty a room of everything but a Feichtner piece and this becomes as obvious as if you'd hung a new painting.) It is an aesthetic that could be mistaken as glossily pretentious, but which actually embraces tradition and promotes local tastes and skills with the same sort of resourcefulness, modesty and flexibility that usually comes out of the workshop, not off the assembly line.

Feichtner's formalism is accompanied by his search for a new path through contemporary commercialism. Retail sales are not a litmus of success for Feichtner, who has established his own success in the gallery, the academy, the blogosphere and, quietly, in the catalogs of traditional handicraft businesses like J. & L. Lobmeyr, *Neue Wiener Werkstätten* and the *Wiener Silber* Manufactur. "If a product sells well is mostly not a matter of the design quality itself. Many other factors play a role. It is particularly the marketing and distribution experts who insist that this is so. And they are correct," says Feichtner. "Otherwise they wouldn't sell so many ugly products so well. Design that doesn't fit everyone,

ergonomically and in terms of taste, is very straightforward. It hasn't gone through the filter of rationality. It is pure, sometimes even naïve – but always unique."

In this sense, Feichtner, by predilection, anticipates and joins a number of young designers who, over the past several years, have, without irony or insult, begun to measure the value of objects that are apparently naïve, unattractive or even broken and how this value measures up against the slick objects and slick technologies of the heady 90s. Today, a variegated approach to design, internationally, is marked by an embrace of synthesis and contradiction, by rich formal, material and conceptual layering. At its best, we see hybrids of the state of the art and the superannuated, amalgams of slackness and severity, dressing up and stripping away. Designers draw out disadvantages and defects (a wobbly chair leg) to the nth degree (making the whole base of the chair wobble) until the defect becomes an innovation. Feichtner's work shares some of this stubborn perversity: Whereas ordinary furniture makes claims to comfort but regularly fails to deliver it, his pieces bristle and cut confidently through the air around them, but then squish deliciously or fold judiciously around the body. You just have to put the spoon in your mouth, you have to sit down for a minute, to discover it. *Axiome* and the sharply alpine *Pixel* chair may be off-putting from a distance but are comfortable on contact. What's more, again and again, they lure users into making that contact.

Feichtner creates this lure through form, snaring us on our own preconceptions about objects and what they "should" look like. Many other designers have contemplated facets, folding and origami-like shapes in recent years, but while some

take their cues from meteors and minerals and others take theirs from pixels and digital hardware and software, Feichtner's work, though it may look alternately mined or digitized, is not of the earth, nor is it quite of the computer. His experiments look precise and yet they are fabricated in a way that might best be described as rationally intuitive, seeing their greatest development through extensive sketching and fiddling with cardboard maquettes. The designer has cleaved to this formal fetish and a precocious determination to flout the "proper" methods assumed in art school while making much of his latest work – and it is striking. Eschewing the recent folkloric and decorative approach that modernizes ethnic prints and handcrafts, Feichtner's blank surfaces demand that we focus only on form. Some studios have been reinventing traditional objects like the Persian carpet, lathe-turned legs and the overstuffed armchair by radically updating their shapes while preserving their patterns; others, the fantasists, preserve form and alter pattern or scale. Feichtner isn't interested in the symbolism of the pattern, and scale engages him only so far. Where some design has lately turned the clock of handmaking back not just to the industrial era but to a Neolithic moment, with its focus on man's domination of material (through carving, casting, cleaving, accreting), Feichtner's clean, naked surfaces are a meditation, to the exclusion of all else, on shape alone. And then he throws in a little suspense: The *Reset* glasses and bowls look as if they should fall over, but do not. "This is usually a faux pas in the field of design," he admits, "and that is why I wanted to make it: It looks risky, but is not. I like to make it look unfunctional." Indeed, *Cutt* did not originate in a pragmatic, ergonomic analysis or the pursuit of the most efficient and economic means of

production. “I just took the risk of making cutlery that would not necessarily be usable. And after I made my first cardboard mockup, I found out that only a slight adjustment, of millimeters, was necessary to make it work,” he explains, his candor echoing the frankness of his forms. “So I changed it, but I wouldn’t have gotten to this point if I had thought in the classical way first.”

So, he began at the end. And then he discovered that a lot of people wanted to try to eat with Cutt or at least put a piece in their mouth to see if it worked. “No one wants to try out an Ikea piece in the shop,” Feichtner notes. “It turns out this can generate another relationship between the consumer and the product. I saw this with the Axiome chair and the FX10 lounge chair also. People sit in it and say, ‘Oh, this is much more comfortable than it looks’ or ‘I didn’t expect it to be like this’. I think things should work properly, but do they really need to look like it?” Cutt, you might say, represents a three-pronged attack on the semantic, semiotic and economic thinking behind the contemporary design market.

That said, in his less subversive moods, Feichtner isn’t afraid to turn around occasionally and reify function through his forms: Drawing Lamp, which resembles nothing so much as a surehanded graphite scribble, was designed to swoop low over the table for drafting purposes. It became a rumination on recent leaps made in lighting technology, from the classical bulb to the power LED. “Did these changes in technology actually make lighting simpler?” Feichtner asked. “Where are those nice days when a cable and a bulb made a light?”

In coming days, according to Feichtner, design success will lie in the re-establishment of small-scale, local, craft-based “manufactories” – the use of the archaic term being intentional. In this view, the industry will increasingly fall into two camps: multinational mass production and an artisanal, high-design, high-concept manufacture (that should develop close ties to the international, gallery-based Design Art world). At a point in history when the making of most of our products has been outsourced to Asia, designers will be forced to think globally but act locally. Feichtner’s work suggests that regional design can function in a global marketplace. Local products do not have to look or feel provincial; rather, to remain relevant and engaging to consumers, to assume a value that cargo container inventory can’t possess, design must take on regional and cultural implications. A century ago, arts and industry turned away from the workshop towards mass production in order to survive. Today, insists Feichtner, it has to turn back again. In his experience, there are manifold advantages to this approach: “I have almost all of my ideas produced in Austria, because I get more done in a shorter time by working with small, regional artisans.” And along the way, it gives his objects resonance, a specific, recognizable, understandable (hi)story. In a word: authenticity. “Somebody who buys a product from Louis Vuitton today is not an individualist but a predictable mass consumer,” Feichtner says. “I think the larger the scale of mass production becomes, the bigger the wish to have an authentic piece – something that makes the consumer unpredictable.” I have been getting it backwards,” says the designer who tends to begin at the end: “The personal and regional identity are decisive.”

And so Feichtner embraces the influence, usually deep and subtle, of his own culture (though he was born in Brazil, he grew up in Austria and Düsseldorf and studied in Linz). As an Austrian, his understanding of design has been shaped by a Central Europe in chronic flux. Because of its powerful tourist economy, Austria has long sought alternatives to developing its industry and Feichtner has now made a virtue of this. “Not only geographically, but also design-wise, Austria lies between the strong functionalism and minimalism of Germany and the decorative, liberal design of Italy,” Feichtner says. “And so it is with my work.”

But if his work has been elevated by his place, it has also, reciprocally, become a valuable tool in promoting that place and its culture: Feichtner and his wife Simone transformed her contemporary art gallery into a room of a hotel that was dispersed (in “pixels”) throughout the city of Linz during 2009 when the city served as a European Capital of Culture. Feichtner designed a suite of products and hung some of his large-scale paintings to kit out the bare white room – which, while providing an extraordinary experience of Linz and Linz-made design, also continued, incidentally, to resemble a contemporary art gallery.

Likewise, during his Linz Hocker exhibition at the State Gallery museum that same winter, the designer again treated design as art and art as design, and all of it together as a way to communicate that local design and industry are making good. In collaboration with a local factory and with the sponsorship of Vitra, Feichtner thermoformed a simple stool from recycled polymer. Lining a long gallery with more than 1000 pieces, he allowed visitors

to take the show home with them, stool by stool. Sure, this has been done before (e.g., Tom Dixon in Trafalgar Square), but it is a worthwhile business model: What remained at the close of Feichtner’s exhibition was a diaspora of contemporary design pieces scattered among local households. His point wasn’t to offload art but to generate an “artificial and sustainable democratization of design,” using the museumgoer as an alternative means of distribution.

Last October, Feichtner joined the faculty at the Muthesius Academy of Fine Arts and Design in Kiel, Germany, which was founded in 1907 and has its roots in the traditional German Work Federation. Feichtner, who talks about the position with unbridled enthusiasm, plans to teach design that is as poetic as it is pragmatic. “I want to encourage the students to make experiments in design without knowing the outcome beforehand,” he smiles. “I would call it more ‘experimental’ design than ‘industrial.’”

Shonquis Moreno. Brooklyn-based journalist Shonquis Moreno has served as an editor for *Frame*, *Surface* and *Dwell* magazines. She writes on a freelance basis for publications such as *T: The New York Times Style Magazine*, *I.D.*, *Metropolis*, *Wallpaper*, *Interior Design*, and *Die Welt*. The lead author of *Marcel Wanders: Behind The Ceiling* and *Forefront*, a book surveying international window display design, she has also contributed to books published by Gestalten and Frame Publishers about architecture, restaurant interiors, furniture, packaging and trade fair stand design.

Shonquis Moreno

VON „Z“ ZU „Q.E.D.“ WÖRTLICH

Trotz der avantgardistischen Formen seiner Produkte liegt für den Industriedesigner Thomas Feichtner die Zukunft des Designs im goldenen Zeitalter der Manufakturen.

Thomas Feichtner geht die Dinge anders an. Seine Stühle haben ein Loch in der Sitzfläche, sein Besteck sieht aus, als rüste es sich zum Kampf im Mund, seine Gläser stehen bedrohlich auf der Kippe. Aber nichts kippt, das Besteck bleibt friedvoll, und selbst das Loch im Stuhl stützt den Körper. Angesichts von Feichtners Produkten wird eines deutlich: wie überholt (und wie missverständlich) die Losung „form follows function“ doch ist. Die Frage, wie man einen funktionalen Stuhl baut, sagt der in Österreich Ansässige, wurde schon vor Langem geklärt – von Ergonomen, nicht von Designern. Kann man aber vor diesem Hintergrund überhaupt etwas Neues schaffen? Man kann, und Feichtners Entwürfe sind so etwas wie der zwingende Beweis in Serie.

Feichtner arbeitete seit 2001 als Partner in einer Agentur für visuelle Kommunikation und führt seit letztem Jahr sein eigenes Studio. Immer aber war sein Werk von einer erstaunlichen Mischung aus Askese und Ausdruck geprägt, aus Rationalität und Intuition. Mit seiner Leidenschaft für die Faltung, die Kante und den scharfen Schnitt hat er mühen wie auch vollkommen überdesignierten Produkttypen zu einer völlig neuen Haltung verholfen – etwa dem Stuhl, dem Trinkglas oder der Teekanne. Dabei wirken Feichtners Formfindungen immer, als könnten sie nicht funktionieren, doch das Gegenteil ist der Fall: Das Besteck Cutt, ein geschliffenes Skulpturen-Triptychon, verzichtet zwar auf Ergonomie, nicht jedoch auf Funktionalität. „Ich wollte wissen, was geschieht, wenn ich bei den formalen Aspekten ansetze – und es dabei belasse“, erklärt der Designer.

Im Jahr 2005 legte Feichtner einem Freund und Eigentümer eines kleinen Unternehmens das Konzept eines vollkommen verkanteten Aluminiumstuhls vor. So ein Stuhl würde sich niemals verkaufen, befand der Freund – und dass man ihn produzieren müsse. Im November 2007 kam der als Axiome Chair bekannte Stuhl in die ständige Sammlung des MAK Wien und wurde zum Namensgeber einer zeitgleichen Designausstellung. Einer Ausstellung, die offensichtlich mit der begrifflichen Verwurzelung des Axioms in der Geometrie und der Bedeutung als unmittelbar einleuchtendem Grundsatz spielte und damit auch gleich Feichtners formalen und konzeptuellen Umgang mit dem klassischen Industriedesign umschrieb.

Der Axiome Chair war ein Experiment. Im Herbst 2004 existierte der Stuhl lediglich als Entwurf und später als Computer-Rending. Schließlich wurde er voller Elan von jenem Hersteller produziert, der schon vorwegnahm, dass er sich nicht verkaufen würde (Feichtner hat überhaupt ein Händchen dafür, wagemutige Unternehmer zu finden). Viele Antagonismen verschmolzen nun: So taufte die Arbeiter des traditionellen Metallbetriebs inmitten der österreichischen Alpen, wo der Axiome Gestalt annahm, den Stuhl „der Wüde“ – „der Wilde“. Bemerkenswerterweise sahen die Handwerker in einem Objekt wie dem Axiome Chair nicht, wie man erwarten könnte, ein befremdlich elaboriertes Produkt, sondern sie bemerkten und benannten gerade die ungewöhnlichen formalen Qualitäten, die organisch klare Linie und das gewaltige Mineralische dieses Stuhls.

Die ebenso „wilde“ wie auch raffinierte Formensprache der Oberflächen und Linien Feichtners resultiert aus einer konsequenten Unterwerfung unter das Formale. Dies führt zu einem Design, das eloquent

und frisch zugleich ist (Feichtners Hunger nach exzentrischen Formen stammt sicherlich auch von einem Überdruß an Massensportartikeln, mit deren Gestaltung er zu Beginn seiner Laufbahn beschäftigt war). Dies gilt auch für ein unorthodoxes Objekt wie den Public Chair: ein flacher gepolsterter Kubus mit abgeschrägten Kanten und einem Ausschnitt anstelle der Rückenlehne. Sitzt man aber erst einmal, werden die kühnen Winkel ganz weich und der innere Rahmen formt sich zur Rückenstütze. Der Entwurf von Public – wie auch des früheren, streng geradlinigen FX10 Lounge Chairs – entspringt dem freien Skizzieren einer organischen Form (Feichtner beginnt nie am Computer), die allein durch Punkte und Linien fixiert und zur Struktur gebracht wurde. Auf diese Weise fand Feichtner auch zu der schlichten, geneigten Blende der Tischlampe Coma und zu seiner auskragenden Teekanne – ein zeitgenössisches Drängen der Form, kristallisiert in Gestalt eines grob facettierten Edelsteins, und doch auch Reminiszenz an die Wiener Silbertradition und die Zeit der Secession, namentlich an Josef Hoffmann oder Koloman Moser. Feichtners Purismus bildet so etwas wie einen Kontrapunkt zur Artifizialität der Nulljahre, in denen nichts als das erscheinen durfte, was es war (Sofas mussten scharfe Kanten haben, Schubkästen wie Außerirdische aussehen), und der 1990er Jahre mit ihrem ungebremsten Retro-Deko-Trend, der unter einer asketischen Oberfläche eine zutiefst ornamentale Haltung verbarg. (Wie befreiend Feichtners Design ist, wird einem am ehesten bewusst, wenn man einmal sämtliche Möbel bis auf eines seiner Stücke aus einem Raum entfernt.) Kritiker könnten Feichtner vorwerfen, er verfolge ein präventives Hochglanzdesign, dabei fußt seine Formensprache auf einer traditionellen Ästhetik und propagiert vielmehr ein lokales Stilempfinden.

Feichtners Design spricht für eine Findigkeit, Bescheidenheit und Flexibilität, wie man sie aus der Werkstatt, nicht jedoch von der Massenproduktion am Fließband kennt.

Feichtners Formenexperimente gehen einher mit der Suche nach neuen Wegen, abseits des zeitgenössischen Kommerzes. Verkaufszahlen sind für Feichtner noch lange kein Gradmesser für Erfolg, der sich bei ihm auf ganz andere Weise und an ganz anderen Orten manifestiert, etwa in der Galerie, an der Hochschule, in der Blogosphäre und, ganz diskret, in den Katalogen traditioneller Handwerksbetriebe wie J. & L. Lobmeyr, Neue Wiener Werkstätte und der Wiener Silber Manufactur. „Wenn sich ein Produkt gut verkauft, liegt das in der Regel nicht an der Qualität des Designs, sondern an vielen anderen Faktoren. Das machen ja die Marketing- und Vertriebsexperten immer wieder deutlich. Und damit haben sie völlig recht“, sagt Feichtner, „sonst würden sich ja nicht so viele hässliche Produkte so gut verkaufen. Ein Design, das nicht gleich jedem behagt, in ergonomischer und geschmacklicher Hinsicht, ist sehr direkt. Es ist nicht durch den Filter der Rationalität gegangen. Es ist schlicht, manchmal vielleicht sogar naiv – aber immer einzigartig.“

Und so sucht und findet Feichtner auch die Nähe zu einer Riege junger Designer, die sich als Reaktion auf das Polierte und technologisch Glatte der turbulenten 1990er Jahre mit großer Ernsthaftigkeit – und ohne jede Ironie – Objekten verschrieben haben, die naiv, unansehnlich oder gar defekt erscheinen oder sind. Heute bestimmt sich ein internationales und offeneres Design durch die Bereitschaft zu Synthese und Widerspruch, durch formale, materielle und konzeptuelle Komplexität. Im Idealfall entstehen so Amalgame, die

den neuesten Stand der Technik mit dem Überholten verschmelzen – Hybride aus Lässigkeit und Strenge, aus Üppigkeit und Reduktion. Immer mehr Designer reizen Mängel und Makel (etwa ein wackliges Stuhlbein) bis zum Äußersten aus (und bringen gleich die ganze Sitzfläche eines Stuhls zum Wackeln), bis aus dem vermeintlichen Makel eine Innovation wird. Feichtners Arbeit steht solch einer sturen Verdrehtheit gar nicht so fern: Während gewöhnliche Möbel den Anschein erwecken, sie wären behaglich, es in der Regel aber nicht sind, treten Feichtners stolze Stücke spröde und scharfkantig auf, schmiegen sich dann aber angenehm an den Körper an oder falten sich achtsam um ihn herum. Um das zu erleben, muss man Feichtners Löffel nur einmal in den Mund nehmen, sich nur einmal in einen seiner Stühle setzen. Der Axiome und der schroff-alpine Pixel Chair mögen abweisend wirken, erweisen sich bei Gebrauch aber als höchst bequem. Und irgendwie locken sie uns immer wieder dazu, sie zu gebrauchen.

Feichtner gelingt diese Verlockung durch seine Formen; er packt uns bei unseren festgefahrenen Vorstellungen davon, wie Objekte aussehen „sollten“. In jüngster Zeit haben viele Designer Kantungen, Faltungen oder origamiartige Formen für sich entdeckt. Aber während viele dieser Objekte Meteoren oder Mineralien zu entwachsen, andere wiederum aus dem Universum der Pixel oder Hard- und Software zu stammen scheinen, sind Feichtners Entwürfe, obwohl auch sie aus einem Bergwerk oder einer Workstation kommen könnten, weder von dieser Welt, noch von der digitalen. Die Ergebnisse seiner Experimente sehen aus, als verdankten sie sich höchster Präzision, dabei lässt sich ihr Herstellungsprozess vielleicht noch am ehesten als rational-intuitiv beschreiben: Durchbrüche gelingen beim freien Skizzie-

ren und bei der Bastelei mit Pappmodellen. Diese Arbeitsweise und Materialien sind so etwas wie der Fetisch Feichtners, der sich früh schon und leidenschaftlich gerne über die „korrekte“ Methodik, wie sie die Kunsthochschulen lehren, mokierte. Diesen Ansatz verfolgte er besonders bei seinen jüngsten Entwürfen – mit durchschlagendem Erfolg. Feichtners pure Oberflächen, denen der aktuelle Hang zu Folklore und Dekoration, zu einer Modernisierung ethnischer Motive und Handwerk so vollkommen fremd ist, verlangen, dass wir uns ganz auf die Form konzentrieren.

Derzeit finden in manchem Designstudio erstaunliche Rückbesinnungen statt, werden konventionelle Ausstattungsstücke wie etwa der Perserteppich neu erfunden, wird Gedrechseltes und Gepolstertes in der Form radikal „upgedatet“, während die Muster die gleichen bleiben. Die Fantasisten wiederum bewahren die Form, ändern dafür Muster oder Maßstab. Feichtner hingegen reizt die Symbolhaltigkeit von Muster oder Maßstab nur bis zu einem gewissen Grad. Und während manche Designer mit ihrer Betonung des Handgemachten nicht nur hinter das industrielle Zeitalter zurückgehen, sondern fast schon wieder in der Steinzeit angekommen sind (als der Mensch begann, die ihm zur Verfügung stehenden Materialien durch Fähigkeiten wie Schnitzen, Gießen, Spalten oder Verschmelzen zu beherrschen und zu verändern), stehen Feichtners reine, nackte Oberflächen in ihrer Ausschließlichkeit allein als Meditation der Form da. Und dann tritt stets ein Moment der Spannung hinzu: Die Gläser und Schalen der Reset-Serie sehen aus, als würden sie kippen, was sie aber nicht tun. „So etwas gilt unter Designern natürlich als Fauxpas“, gibt Feichtner zu, „und genau darum hat es mich gereizt: Hier scheint ein Risiko zu bestehen, das gar nicht vorhanden ist.“

Ich mag es, wenn etwas unfunktional wirkt.“ Auch Cutt ist nicht das Resultat einer pragmatischen, ergonomischen Analyse oder einer Abwägung möglichst effizienten und ökonomischen Produzierens. „Ich habe mich zunächst auf das Abenteuer eingelassen, ein Besteck zu entwerfen, das man nicht benutzen kann. Und nachdem ich die ersten Pappmodelle angefertigt hatte, habe ich festgestellt, dass eine winzige Änderung, Millimeter nur, nötig war, und man konnte es benutzen“, erklärt er ebenso freimütig, wie seine Formen ehrlich sind. „Also habe ich die Änderung vorgenommen – aber mit einer konventionellen Arbeitsmethode wäre ich nie an diesen Punkt gelangt.“

Feichtner beginnt also am Ende. Und stellt erfreut fest, dass seine Entwürfe ausprobiert werden, dass viele versuchen wollen, ob man mit Cutt essen oder zumindest einen Bissen in den Mund nehmen kann. „Bei Ikea probiert niemand ein Besteck aus“, bemerkt Feichtner. „Dabei entsteht so eine ganz andere Beziehung zwischen Produkt und Konsument. Mir ist das auch bei meinem Axiome Chair und dem FX10 Lounge Chair aufgefallen. Viele setzen sich probeweise und sagen dann: ‚Oh, das ist ja viel bequemer, als es aussieht‘, oder: ‚Das hatte ich jetzt nicht erwartet.‘ Ich bin ja der Meinung, dass Dinge vernünftig funktionieren sollten, aber müssen sie deshalb so aussehen?“ Und so ist Cutt gewissermaßen Feichtners Dreizack, mit dem er das semantische, semiotische und ökonomische Denken des zeitgenössischen Designmarkts abwehrt.

Doch es geht auch anders. In den weniger subversiven Momenten hat Feichtner auch keine Angst davor, den umgekehrten Weg zu beschreiten und die Funktion durch Form Gestalt annehmen zu lassen: Seine Drawing Lamp, deren Form wie

eine selbstbewusste Linie wirkt, war als verstellbare Zeichenlampe gedacht und wurde zu einer Reflexion über die Entwicklung der Beleuchtungstechnik, von der klassischen Glühbirne bis zur LED-Technologie. „Aber hat dieser Fortschritt unsere Beleuchtungssysteme simpler gemacht?“, fragt Feichtner. „Wo sind die Zeiten hin, als ein Kabel und eine Glühbirne ausreichten, um Licht zu machen?“

Für Feichtner liegt die Zukunft erfolgreichen Designs darin, sich wieder auf die kleinen Handwerksbetriebe vor Ort zu besinnen, auf „Manufakturen“ – um einen bewusst archaischen Begriff zu verwenden. Demzufolge würde sich die Industrie in absehbarer Zeit in zwei Lager spalten: in eine multinationale Massenproduktion und in ein aufwändiges, durchdachtes und hochkonzeptuelles Design, das dem Kunsthandwerk nahesteht (und enge Beziehungen zur internationalen Galerie-Designwelt entwickeln dürfte). Wenn erst einmal der Punkt erreicht ist, an dem die Produktion der meisten Güter nach Asien verlagert wurde, werden Designer gezwungen sein, global zu denken, aber lokal zu agieren. Feichtners Werk zeigt, dass ein regionales Design auf einem globalen Markt funktionieren kann. Lokale Produkte müssen nicht provinziell sein; im Gegenteil, damit das Design für die Konsumenten relevant und interessant bleibt, damit es dem Inventar der Cargocontainer überlegen ist, muss es mit regionaler und kultureller Bedeutung aufgeladen werden. Vor einem Jahrhundert noch haben sich Kunsthandwerk und Fertigung von den Werkstätten in die Massenproduktion verlagert, um überhaupt überlebensfähig zu sein. Heute, so beharrt Feichtner, muss die Entwicklung in die Gegenrichtung gehen. Für ihn liegen hierin zahlreiche Vorteile: „Ich lasse fast alle meine Entwürfe in Österreich fertigen, weil ich in kurzer

Zeit deutlich mehr erreiche, wenn ich mit kleinen, regionalen Handwerksbetrieben zusammenarbeite.“ Und dies merkt man seinen Objekten an. Sie tragen eine spezifische, erkennbare und nachvollziehbare Geschichte in sich. Mit anderen Worten: Sie sind authentisch. „Wer heutzutage etwas von Louis Vuitton kauft, ist kein Individualist, sondern ein berechenbarer Massenkonsument“, sagt Feichtner. „Ich glaube, je mehr Massenproduktion wir haben, umso größer wird das Verlangen nach einem authentischen Stück – nach etwas, das den Konsumenten in seinem Verhalten unberechenbar macht. ‚Ich habe es verkehrt herum angefangen‘, sagt der Designer, der so gerne am Ende beginnt. „Eine persönliche und eine regionale Identität sind entscheidend.“

Und so sind Feichtners Objekte in der Regel tiefgehend, aber subtil von der Kultur ihres Schöpfers durchdrungen (Feichtner wurde in Brasilien geboren, wuchs aber in Österreich und Düsseldorf auf und studierte in Linz). Sein Designverständnis ist von der Geschichte seines Landes und Europas geprägt. Neben der starken Tourismuswirtschaft hat Österreich lange nach alternativen Industriezweigen gesucht; Feichtner hat all dies zu seiner Stärke gemacht. „Nicht nur in geografischer Hinsicht, auch auf dem Gebiet des Designs liegt Österreich zwischen Deutschland und Italien, zwischen einem starken Funktionalismus und Minimalismus und einem dekorativen, liberalen Design“, sagt er selbst. „Und genau so verhält es sich auch mit meinem Werk.“

Doch während seine Arbeit dem Ort ihres Entstehens viel verdankt, gilt dies mittlerweile auch umgekehrt. Feichtners Entwürfe sind fast schon zu ideellen Werbeträgern für ihren Ursprungsort und ihre Ursprungskultur geworden: Gemeinsam mit seiner

Frau Simone hatte Feichtner 2009 etwa deren Galerie für zeitgenössische Kunst in ein Hotelzimmer verwandelt, eines von vielen, die als „Pixel Hotel“ und Teil des Programms zur Europäischen Kulturhauptstadt über ganz Linz verteilt waren. Hierfür hatte Feichtner eine Reihe von Produkten entworfen und den White Cube der Galerie mit eigenen, großformatigen Gemälden bespielt – und obwohl der Raum nun eine ganz andere Erfahrung bot und als Schaufenster für Linzer Design diente, sah es hier, wenn vielleicht auch unbeabsichtigt, immer noch wie in einer Galerie für zeitgenössische Kunst aus.

Auch in der Ausstellung in der Landesgalerie Linz im Winter 2009 fand Feichtner mit seinem Linz Hocker zu einer Verschmelzung von Kunst und Design und zu einem Mittel, die Botschaft zu verbreiten, dass das lokale Design und die lokalen Industrien gedeihen. Gesponsert von Vitra und in Zusammenarbeit mit einem Unternehmen vor Ort stellte Feichtner durch Spritzguss einen schlichten Hocker aus recyceltem Kunststoff her. Er schuf daraus eine Installation aus 1.000 Hockern, die sich die Besucher einzeln mit nach Hause nehmen konnten. Natürlich ist die Idee nicht neu (man denke etwa an Tom Dixon's *Great Chair Grab* 2006 auf dem Trafalgar Square), aber ein bemerkenswertes Businessmodell ist dies allemal: Denn am Ende der Ausstellung waren Feichtners Hocker zu einer Diaspora zeitgenössischer Designstücke geworden, verteilt über zahlreiche örtliche Haushalte. Hier ging es nicht darum, Kunst an fremder Stelle abzuladen, sondern um den „Gedanken der künstlichen und nachhaltigen Demokratisierung des Designs“, indem der Museumsbesucher selbst als alternativer Vertriebsweg fungierte.

Im vergangenen Oktober wurde Feichtner an die Muthesius Kunsthochschule in Kiel berufen, die im gleichen Jahr wie der Deutsche Werkbund, 1907, gegründet wurde. Feichtner spricht über sein Vorhaben, den Studenten zu vermitteln, dass Design ebenso poetisch wie pragmatisch sein kann, mit ungebrochenem Enthusiasmus: „Ich möchte meine Studenten dazu ermutigen, zu experimentieren, ohne das Ergebnis im Voraus zu kennen“, sagt er lächelnd. „Ich würde meinen Ansatz auch nicht ‚industrielles‘, sondern ‚experimentelles‘ Design nennen.“

Shonquis Moreno lebt als Journalistin in Brooklyn. Sie war Redakteurin bei *Frame*, *Surface* und *Dwell* und schreibt als freie Autorin unter anderem für *T: The New York Times Style Magazine*, *I.D.*, *Metropolis*, *Wallpaper*, *Interior Design* und *Die Welt*. Sie ist Hauptautorin der Publikationen „Marcel Wanders: Behind The Ceiling“ und „Forefront“, einer Einführung in das internationale Schaufensterdesign. Sie hat Beiträge zu zahlreichen Büchern über Architektur, Restaurantausstattungen, Möbel, Verpackungen und Messestandgestaltung geschrieben, die unter anderem im Gestalten Verlag und bei Frame Publishers verlegt wurden.

Axiome Chair
By night in the Bauernberg Park,
Linz, Austria

