

1 Von der Gestaltbarkeit der Welt

1.1 Design in der Gesellschaft

Noch bevor die Frage nach dem demokratischen Sein des Designs angegangen werden kann, muss eine andere, grundlegende Frage beantwortet werden: Was ist Design? Präziser: Was meine ich genau, wenn ich von Design sprechen werde? Denn diesem Begriff lässt sich eine gewisse Flexibilität und Dehnbarkeit nachsagen. Immer dann, wenn man glaubt, ihn durch eine abschließende Definition festnageln zu können, entwischt er einem aus dem zu engen, abgesteckten Rahmen. Zuweilen scheint es, dass das Austesten der eigenen disziplinären Grenzen und das Ausloten der Möglichkeit der Gestaltung signifikanter Bestandteil des Designs selbst sind. Wenn jedoch alles Design wäre, dann ließe sich nichts mehr von ihm unterscheiden. Dann wäre nichts Design. So kann im Rahmen dieser Auseinandersetzung mit dem Design ein Klärungsversuch nicht umgangen werden. Diese Annäherung an den Begriff beginnt in diesem ersten Teil mit den frühen und ersten Designverständnissen der Moderne. In dieser einführenden Auseinandersetzung durch die Untersuchung der Herausbildung der modernen Designdisziplin, ihrer Designbegriffe und ihrer Perspektiven soll beim Nachzeichnen ihrer Entwicklung und Veränderung die Genealogie einiger Grundbestimmung des Designs ersichtlich werden, die schließlich einen Begriff des Designs deutlicher werden lassen. Denn sicherlich ist der Designbegriff genauso wie die Praxis des Designs historischen und technologischen Veränderungen unterworfen und kann sich seiner Abhän-

gigkeit vom geschichtlichen Kontext durch keine Definition und Festlegung entziehen. Design ist eine historisch situierte Tätigkeit und ihre Ergebnisse sind stets Zeugen einer Zeit. Sogar Objekte der Gestaltungsmoderne, deren gestalterischer Geltungsanspruch zum Ende des vergangenen Jahrtausends noch universal und zeitlos anmuten musste und um die es im Nachfolgenden gehen wird, sieht man nur wenige Jahre bis Jahrzehnte später ihre geschichtliche Zugehörigkeit zu einer Epoche an. Designte Dinge sind immer auch die Ideen einer Zeit in ganz eigene materielle Form gebracht.¹

Gleichzeitig ererbt das Design eine spezifische Grundausrichtung von seinem historischen Ursprung, die sich trotz aller Veränderungen fortsetzt und um die es in diesem ersten Teil gehen wird. Um der Wechselwirkung des Designs zur Demokratie auf den Grund zu kommen und dabei ein eigens Verständnis einer politischen Dimension des Designs zu entwickeln, muss konsequenterweise zunächst ein Blick auf die Anfänge des Designs und jene mit dieser Zeit korrespondierenden Vorstellung der Rolle des Designs in der Gesellschaft geworfen werden. In einer kritischen Auseinandersetzung mit der Gestaltungsmoderne, oder vielmehr mit verschiedenen Gestaltungsmodernen, sollen diese zentralen begrifflichen Stellungen im Design rekonstruieren sowie herausgearbeitet. Diese besondere Grundausrichtung des Designs, deren Genealogie ich aus seinem historischen Ursprung herleiten möchte, ist dessen unhintergehbare Ausrichtung auf die Zwecke. Klammert man diese aus, hat man es aus guten Gründen nicht mehr mit Design zu tun. Etwas wird designt, um eine Funktion zu erfüllen oder ein Bedürfnis zu stillen. Dies, so wird sich in der Auseinandersetzung mit der Moderne zeigen, ist indes keine so einfache Feststellung, wie sie zunächst anmuten mag. Über die Zweckmäßigkeit eröffnet sich eine weitere Perspektivierung des Designs, die insbesondere für die Gestaltungsmoderne eine entscheidende Rolle spielte: Durch die Zwecke steht das Design in einer Beziehung zur Gesellschaft und zu einer gestaltbaren Welt als deren materielle Grundlage. Diese wechselseitige Beziehung gilt es anhand der visionären Selbstbilder moderner Gestalter klarer herauszuarbeiten.

Design ist als Praxis unweigerlich mit der jeweiligen Gesellschaft verflochten, für die es gestaltet. Das heißt, Design ist als Gestaltung von Mitteln zur Erfüllung von Zwecken immer auf die Gesellschaft und die Welt dieser Zwecke bezogen, in der es sich selbst verortet und auf deren Verbesserung es abzielt. Der

1 »Design ist die eigene Frage in Gestalt.« Florian Arnold, *Logik des Entwerfens*, S. 32.

Philosoph Slavoj Žižek exemplifiziert diese Verortung am Beispiel des Lokus, des designten Ortes der Notdurft. So zeige sich in der jeweiligen Toilettenform der drei zentralen europäischen Nationen – Deutschland, Frankreich und England – deren jeweilige Ideologie in all ihrer Widersprüchlichkeit.² Während in französischen Toiletten der Abfluss im hinteren Teil des Beckens liegt, sodass die Exkremeunte sofort verschwinden, seien die deutschen Toiletten deren genau- es Gegenteil. Der Stuhl fällt auf eine Ablage und kann noch inspiziert werden. Die englischen Toiletten hingegen seien schließlich bereits mit Wasser gefüllt, sodass das Geschäft in diesem schwimmen könnte. Diese drei Toilettenarten korrespondierten nun mit der Ideologie des Landes: Frankreich stehe für radi- kale Politik, die sich der Probleme revolutionär entledige, England hingegen sei liberal, utilitaristisch und ökonomisch orientiert, und Deutschland sei schließ- lich das Land der tiefgründigen Metaphysik und Poesie; im Grunde konservativ.

Dies reicht noch über die einzelne Toilette hinaus und betrifft deren ges- amten Zweckzusammenhang. Um sich dies vor Augen zu führen, muss man nicht notwendigerweise ans stille Örtchen gehen. So gibt es keine Schreib- tische ohne einen Schreibtischstuhl sowie Schreibutensilien, kein Kleider- schrank ohne Kleiderbügel, Kleiderstange und selbstverständlich die aufzu- bewahrenden Kleider. Die zu gestaltenden Zwecke des Designs sind in ein Ensemble von Zweckzusammenhängen eingelassen, die nicht ohne Weiteres unabhängig voneinander oder von der Welt, die sie geformt hat, gedacht werden können. Diese Zusammenhänge bestehen immer auch aus sozialen Praktiken, die von den Werkzeugen bestimmt werden, die sie ermöglichen. Design wirkt also formend mit auf die Gesellschaft ein.³ Gleichzeitig ist es als Praxis sowie auch die Perspektive des Gestalters oder der Gestalterin von

2 Vgl. Slavoj Žižek, »The Seven Veils of Fantasy (1997)«, in: in: Jeffrey Bardzell, Shaow- en Bardzell, Mark Blythe (Hg.), *Critical Theory and Interaction Design*, Cambridge, Mass., London 2018, S. 37–41.

3 Norbert Elias analysierte den Gebrauch von Messer, Löffel und Gabel und ebenso die höfische Gesellschaft. Vgl. Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 1. Band. Wandlung des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, Suhrkamp 1977, und ders., *Die höfische Gesellschaft. Unters- uchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt/M 1983. Auch Émil Durkheims Analyse der besonderen Funktionen religiöser Gegenstände, wie das Totem, und wie diese sich in die Neuzeit übertragen liefern die ersten Anhaltspunkte für eine sozio- logische Betrachtung der gestalteten Umwelt. Vgl. Émil Durkheim, *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, Frankfurt/M 1981. Für eine ausführlichere Betrachtung der Verflechtung des Designs zur Gesellschaft vgl. Stephan Moebius, Sophia Prinz (Hg.), *Das Design der Gesell- schaft. Zur Kulturosoziologie des Designs*, Bielefeld 2012.

Gesellschaft geformt. Design produziert mit gesellschaftlichen Formen neue Formen von Gesellschaft. Es befindet sich in einem wechselseitigen Verhältnis der »Produktion und Konsumption« zur Gesellschaft.⁴ Design ist somit zwar auch ein Beruf, darüber hinaus aber auch eine »Attitude«, eine Einstellung und Haltung zu dieser Gestaltbarkeit der Lebenswelt, »which allows projects to be seen not in isolation but in realtionship«, wie es der Bauhausmeister Laszlo Moholy-Nagy formulierte.⁵

So trivial und allgemein die These des gesellschaftlichen Bezugs des Designs über dessen Zweckgebundenheit zunächst anmuten mag, so ist sie in meinen Augen eine Grundlage dessen, was gelingendes Design – und insbesondere »gutes Design« – ausmacht. Bekommt man jedoch nicht nur diese Grundausrichtung, sondern auch deren konzeptionelle Weiterentwicklung als immer wieder offene und auch kontroverse Neuaushandlung dessen in den Blick, was Design sein kann, erhält dieser positive und praktische Bezug zur Gesellschaft eine ganz eigene, besondere Bedeutung und Dynamik. Denn es ist gerade eine bestimmte Vorstellung sowie gestalterische Artikulation einer Gesellschaft, die das Selbstverständnis der Gestaltungsmoderne in ihrem historischen Kontext prägte und sich in diesem ausdrückte. An der argumentativen Konstellation entfaltet sich das selbst zugeschriebene Potenzial der Designdisziplin. Trotz aller Unterschiede artikuliert sich in den Selbstverständnissen moderner Gestalter die feste Überzeugung, Zweckvolles und mit diesem zugleich die Gesellschaft zu gestalten. Designer und Designerinnen betrachten die Welt und mit ihr die Gesellschaft aus der Perspektive ihrer Gestaltbarkeit.⁶ Aber was für eine Perspektive ist das? Auf welche Welt blicken sie? Und wie verorten sie ihre eigene Position? Die gesellschaftliche Rolle des Designs steht von Anfang an im Zentrum der Disziplin. Wenn wir auch heute im sogenannten Anthropozän feststellen können: »Es gibt keine Welt mehr jenseits des Designs. Unsere Welt ist Design.«⁷ Und darüber hinaus heute sogar feststellen: »Dasein

4 Vgl. John Walker, *Designgeschichte. Perspektiven einer wissenschaftlichen Disziplin*, München 1992, S. 86.

5 László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago 1947, S. 42.

6 Dieses ist die abgewandelte Version eines Zitates des Gestalters und Designtheoretikers Gui Bonsiepe. Im Original lautete es: »Der Entwerfer beobachtet die Welt aus der Perspektive der Entwerfbarkeit.« Gui Bonsiepe, »Von der Praxisorientierung zur Entwurfsorientierung oder: Die Dialektik von Entwerfen und Entwurfsforschung«, In: Siwss Design Network (Hg.), *Erstes Design Forschungssymposium*, Zürich 2004, S. 14-25, hier: S. 16.

7 Nick Axel, Beatriz Colomina, Nikolaus Hirsch, Anton Vidokle, Mark Wigley, »Introduction« in: Axel, Colomina u.a. (Hg.), *Superhumanity. Design of the Self*, Minneapolis 2018, S. 9.

ist Design«;⁸ so gab es einen Augenblick in der Geschichte, an dem dies noch nicht der Fall war. Es gab den Augenblick, in dem sich die Perspektive hierauf mit ihren weitreichenden Folgen zum ersten Mal eröffnete. Genau dies Eröffnung einer neuen Perspektive auf die Welt kennzeichnete die Gestaltungsmoderne und jene neue Herausforderung, die aus dieser neuen Perspektive und aus unumgänglichen blinden Flecken erwachsen.

1.2 Eine Disziplin kristallisiert sich heraus

Die Bedingung der Möglichkeit des modernen Designs war die industrielle, serielle Fertigungsweise der industriellen Produktion und die damit verbundene Verbreitung und Vermarktung der entworfenen und vervielfältigten Gegenstände im globalen Maßstab. Die Gretchenfrage, ob zuerst die Bedingungen geschaffen werden mussten, oder ob das moderne Bewusstsein als Grundlage der Vorstellbarkeit dieser Perspektive zuerst vorhanden war, kann hier nicht geklärt werden. Mit dieser Frage ließe sich eine Designtradition selbstverständlich viel weiter durch die Geschichte rekonstruieren.⁹ An dieser Stelle interessiert mich jedoch die materiellen Bedingungen, die tatsächliche und nicht hypothetische Möglichkeit der Durchgestaltung der Welt. Durch diese neue Realität wurden entscheidende Akzentuierung des modernen Gestaltungsbewusstseins provoziert. Deren Voraussetzung ist die historisch sich zu einem bestimmten Zeitpunkt entfaltende industrielle Revolution in Europa. Für diese war England den anderen Ländern des Kontinents um einen Schritt voraus. Hierin soll deshalb diese Untersuchung zuerst führen.

Das frühe Design dieser industriellen Revolution steht für die Abkehr vom klassischen Kunsthandwerk hin zu einer spezialisierten Gestaltung, die sich notwendigerweise in der genauen Planung vor der Produktion abspielte. Die bereits 1759 gegründete Porzellanfabrik von Josiah Wedgwood gilt als eine

8 Diese Schlagwort geht auf Henk Oosterling zurück. Zitiert nach: Bruno Latour, »Ein vorsichtiger Prometheus? Einige Schritte hin zu einer Philosophie des Designs, unter besonderer Berücksichtigung von Peter Sloterdijk«, in: Marc Jongen et al., *Die Vermessung des Ungeheuren. Philosophie nach Peter Sloterdijk*, München 2010, S. 356–373, hier S. 364.

9 Insbesondere in Verbindung mit der Architekturtheorie lässt sich für das Entwurfsbewusstsein eine Tradition bis hin zu Vitruv rekonstruieren. Vgl. Florian Arnold, *Logik des Entwerfens*.

der ersten Manufaktur industrieller Skalierung der Welt. Wedgwood engagierte Künstler, um durch die Zeichnung von seriell auf die Keramikobjekte gedruckten Mustern dem Geschmack der Konsument*innen zu entsprechen und etwas zu betreiben, was man heute als Branding beschreiben könnte.¹⁰ Gleichzeitig waren die verzierten Porzellanprodukte durch die serielle Fertigungsweise für eine breitere Bevölkerungsschicht erschwinglich geworden. Diese ersten Anwendungen von Design in einem ›muster-gültigen‹ Sinne als serielle Dekoration von Porzellanwaren waren allerdings nur der Beginn einer neuartigen Weise, die Dinge und mit ihnen die Gesellschaft zu produzieren.

Die Abkehr vom Kunsthandwerk bedeutete keineswegs dessen Ende. Dieses existiert auch heute noch und hat weiterhin Einfluss auf die Designdisziplin. Neben der Architektur war das Kunsthandwerk bestimmend für die Herausbildung der modernen Designdisziplin.¹¹ Trotz umfangreicher Gemeinsamkeiten lässt sich ein eindeutiger Unterschied feststellen. Die spezielle Perspektive des Designs auf die Welt und Gesellschaft als gestaltbare Entitäten teilt das Kunsthandwerk nicht. Der Schritt der Entwurfstätigkeit in die Abstraktion und Vervielfältigung kennzeichnet den Übergang in die moderne, planende Gestaltung sowie die Produktion nach Standards und Typen. Obwohl die gedankliche Konzeption auch bei der Umsetzung kunsthandwerklicher Produkte wichtig war und durchaus auch bei der Handarbeit nach Bauanleitung und Muster produziert wurde, nimmt sie für die Gestaltung durch die Vorgabe der massenhaften Produktion der Gegenstände eine zentrale Bedeutung an. Modernes Design zeichnete sich folglich vor allem durch die Verschränkung von abstrakter, entwerfender Planung und industrieller Fertigung sowie den Übergang zur Massenproduktion aus, was zur Folge hatte, dass ein Großteil der Arbeit des Gestalters vor der tatsächlichen Produktion der Dinge stattfand, ja teilweise sogar arbeitsteilig komplett von ihr getrennt war. Das klassische Handwerk steht für die Werkeinheit; die moderne Gestaltung forderte aufgrund der Arbeitsteilung ein höheres Maß an Planung und Abstraktion und somit eine andere Perspektive. Die Ergebnisse des modernen Designs mussten prinzipiell wiederholbar sein, während die Arbeit des Kunsthandwerkes auf Einzelstück abzielte, deren Qualität außer Frage stand, deren Reichweite jedoch nicht mit der des industriell gefertigten Designs konkurrieren konnte.

10 Vgl. Alex Newson, Eleanor Suggett, Deyan Sudjic, *Designer Maker User*, London 2016, S. 214.

11 Für diesen Punkt der Entwicklung der Designtheorie als Zwischenraum und Schnittstelle vgl. Alexandra Midal, *Design by Accident. For a New History of Design*, Berlin 2019.

Dieser Übergang von der ganzheitlichen Handarbeit des Kunsthandwerkes zur mit der Kopfarbeit verschränkten, spezialisierten Tätigkeit gilt den meisten als Indiz für den Übergang vom Handwerk zur modernen Gestaltung, dem Design.

So sehr der Begriff Design in den verschiedenen Sprachen, aus denen sein Ursprung abgeleitet werden soll, in seiner Bedeutung changiert,¹² so sind sich doch auffällig viele Designtheoretiker*innen darüber einig, dass der Beginn der industriellen Revolution ausschlaggebend für die Herausbildung der modernen Gestaltungsdisziplinen war.¹³ Noch überraschender als die Einigkeit über den Ursprungszeitraum ist allerdings, dass von den meistens nicht nur diese grobe Epoche, sondern häufig ein ganz bestimmtes Ereignis genannt wird, dessen Schlüsselrolle für die Initiation der Gestaltungsdisziplin beinahe mythologischen Charakter annimmt: Die erste Weltausstellung in London, die am 1. Mai 1851 eröffnet wurde. Diese wird nicht nur als eine der ersten bedeutenden – weil internationalen¹⁴ – Ausstellung industrieller Produktgestaltung angesehen, die sich vorbildlich an ein breites Publikum richtete, sondern auch – aus den verschiedensten Gründen – immer wieder als Geburtsstunde

12 Nach dem *Oxford Dictionary* etablierte sich der Begriff des Designs 1588 als Bezeichnung für »einen von einem Menschen erdachten Plan oder Schema, von etwas, was realisiert werden soll, ein erster zeichnerischer Entwurf für ein Kunstwerk oder ein Objekt der angewandten Kunst.« Der Ursprung des Designs im französischen Wort »Dessin« verweist hingegen auf die Zeichnung von dekorativen Mustern besonders im Bereich der Mode, wofür dieses Wort auch heute noch verwendet wird. Hier stehen sich nun Oberflächlichkeit und technische Konstruktion gegenüber: Es beginnt das Drama von Form und Funktion. Vgl. Bernhard E. Bürdek, *Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung*, 4., überarb. Aufl., Basel, Berlin, Boston 2015, S. 12.

13 »Gleichwohl lässt sich erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, dem Zeitalter der industriellen Revolution, von Industrial Design im heutigen Sinne sprechen.« Bernhard E. Bürdek, *Design*, S. 18. Und auch Gert Selle bescheinigt, dass man »eine deutliche Grenze zwischen vorindustriellen und industriellen Produktkulturen und Gestaltungstätigkeiten ziehen« müsse. »Denn erst hier«, so Selle weiter, »präzisiert sich das Berufsbild des Designers, beginnt die moderne Produktionsweise eine neue und eigene Ästhetik zu entfalten und verändert sich das Verhalten gegenüber der Objektwelt.« Gert Selle, *Geschichte des Designs in Deutschland*, S. 16.

14 Von 1844 bis 1849 hatte es bereits eine Reihe von Industrieausstellungen in Paris gegeben, die sich allerdings auf die französischen Produkte fokussierten und keine internationale Beteiligung erlaubten. Diese Ausstellungen können als direkter Anstoß für die Londoner Weltausstellung angesehen werden. Auch in England gab es vor der Weltausstellung bereits kleinere Schauen mustergültiger Produktgestaltung. Die globale Perspektive und Vergleichbarkeit, welche die Weltausstellung ja implizierte, eröffnete sich aber erst im größeren Maßstab.

des modernen (Industrie-)Designs genannt.¹⁵ Zum einen gilt der Crystal Palace selbst, das Gebäude in dem die *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* stattfand, als Inbegriff und »Prototyp der industriellen Produktionsweise des 19. Jahrhunderts.«¹⁶ Viele Motive der Moderne finden sich in seiner Gestaltung wieder. Die von Joseph Paxton erdachte und vom Ingenieurbüro Fox umgesetzte Struktur bestand ganz aus Glas und Gusseisen. Zwei Materialien, die zu dieser Zeit noch ungewöhnlich waren, aber bald die gesamte Moderne Architektur bestimmen sollten. Die einzelnen Teile wurden dezentral gefertigt und erst im Hyde Park innerhalb von nur einem einzigen Jahr zusammengesetzt, wo sie für die relativ kurze Zeit von nur vier Monaten standen, um anschließend demontiert und an anderer Stelle wieder aufgebaut zu werden. Die Form des Gebäudes folgte aus der Größe der Glasplatten. Es war ein modulares, effizientes und kostengünstig produziertes System an der Schnittstelle von Architektur und Produktdesign, das einfach zusammengesetzt und erweitert werden konnte. Die gigantischen Ausstellungshallen schlossen die Bäume des Hyde Park mit ein – eine Metapher für den Triumph des Menschen über die Natur. Gleichzeitig entstanden der Kristallpalast und seine Ausstellungsarchitektur aus der Tradition des Gewächshausbaues: Einem öffentlichen Ort, an dem sich die gleichberechtigten Bürgerinnen und Bürger sämtlicher Bevölkerungsschichten einer demokratischen Gesellschaft flänierend begegnen konnten.

Doch nicht nur das gläserne Gebäude an sich wird als Kristallisationspunkt der modernen Gestaltungsdisziplin herausgestellt. Als weiteres wichtiges Merkmal wird die Intention, die hinter der Ausstellung stand und die antizipierte Wirkung, die sie auf das Publikum haben sollte, als Zeichen eines Grundimpulses moderner Gestaltung im Unterschied zum Kunsthandwerk angesehen. Der Gestalter, Sozial- und Designreformer Sir Henry Cole, der die Weltausstellung im Namen der Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce und unter der Schirmherrschaft von Prinz Albert organisierte, wollte vor allem die neuen Errungenschaften und Möglichkeiten der Produktion aufzeigen, die dank des vornehmlich britischen Unternehmer- sowie Erfindungsgeistes, einem zu diesem Zeitpunkt noch unreflektierten Imperi-

15 Die zentrale Rolle, die diese Ausstellung für die Designdisziplin spielte, wird unter anderen von folgenden Autoren betont: Bernhard E. Bürdek, *Design*; Thomas Hauße, *Geschichte des Designs*, Köln 2014; Claudia Maries, *Theorien des Designs zur Einführung*, Hamburg 2014, und schließlich Alex Newson et al., *Designer Maker User*, London 2016.

16 Bernhard E. Bürdek, *Design*, S. 19.

alismus sowie dem Etablieren von Standards in der industriellen Produktion der westlichen Welt in Aussicht gestellt werden konnten. Durch den internationalen Vergleich der verschiedenen Produkte sollte gelernt und wichtige, weiterführende Erkenntnisse gewonnen werden. Die Weiterentwicklung der industriellen Welt war in Sir Coles Augen in dieser Ausstellung an ihrem bisherigen Höhepunkt angelangt und zusammengefasst worden. Die Ausstellung war dennoch nicht als Fachausstellung konzipiert, sondern sollte ein breites Publikum ansprechen, welches sich dank des gesellschaftlichen Wandels, den die industrielle Revolution ebenfalls hervorgebracht hatte, die Produkte im Bereich der Möbелgestaltung (die Stühle der Firma Thonet), der Schusswaffen (beispielsweise der Colt Navy Revolver), aber auch erste Haushaltsapparate (die Singer Nähmaschine) tatsächlich leisten konnte, die neben den neuesten Erfindungen der Technik wie beispielsweise dem Telegrafen oder einem frühen Vorläufer des Faxgerätes präsentiert wurden.¹⁷ Zusätzlich sah vor allem Cole den erzieherischen Anspruch in Geschmacks- sowie Gestaltungsfragen und verortete die Aufgabe des Gestalters in der Erzeugung von größeren, funktionalen Ding- und Bedeutungszusammenhängen.¹⁸

Doch nicht die Weltausstellung an sich soll hier als Ausgangspunkt eines modernen Gestaltungsbewusstseins betrachtet werden, sondern vielmehr die harsche Kritik an ihren Versäumnissen. So formierte sich der Widerstand gegen scheinbar blinde und willkürliche Ausformungen industrieller Produktionsweisen, die dem Anspruch dieser neuen Technologien und ihrer Breitenwirkung nicht gerecht wurden. Man sollte diese Kritik an der Weltausstellung nicht dahingehend falsch verstehen, dass gegen die Industrie und Technik generell protestiert wurde – jedenfalls nicht ausschließlich. Der technologische Fortschritt wurde von den meisten Gestaltenden begrüßt und gerade als Herausforderung an die neue Art der Gestaltung angesehen. Vielmehr wurde bemängelt, dass die industrielle Produktion noch hinter ihren eigentlichen Möglichkeiten und im vergangenen Stil des Historismus zurückblieb.

17 Vgl. Bernhard E. Bürdek, *Design*, S. 21.

18 Dieser erzieherische Anspruch Coles war auch Motivation für die Herausgabe des *Jornal of Design*. Vgl. Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement. A Study of Its Sources, Ideals and Influence on Design Theory*, Cambridge Massachusetts 1971, S. 19.

Auch wenn die Schau insgesamt großen Anklang bei einem breiten Publikum fand,¹⁹ so wurde doch die formal-ästhetischen Qualitäten der industriell gefertigten Produkte, ihr »verworrenes Formengemisch« und die »kindische Tändelei«, von Fachleuten wie Gottfried Semper beanstandet.²⁰ Der im Londoner Exil lebende deutsche Architekt, der selbst mit der Ausgestaltung von Teilen der Weltausstellung betraut worden war,²¹ galt als ein Befürworter der neuen industriellen Produktionsweise und den Versprechungen des freien Marktes, welches er als gleichbedeutend mit Fortschritt und Freiheit überhaupt ansah. Dies durfte er in England in voller Blüte erleben.²² Die kapitalistisch industrielle Produktionsweise würde nach Semper diese bürgerliche Freiheit hervorbringen, da sie die »lokalen Färbungen« einschmelze und einen kosmopolitischen Stil entstehen lassen würde.²³ So wurde weniger ein Widerstand gegen die Technik von Semper formuliert, als vielmehr die fehlende Einheit von Ästhetik und Technik bemängelt. Denn insbesondere die formalen Qualitäten der industriell überornamentierten Produkte enttäuschte Semper, wollte er doch in den Produkten seiner Zeit auf der Höhe der Technik ihren kulturellen und gesellschaftlichen Zustand, einen großen »neuen Gedanken«²⁴ sowie »das Gepräge strenger Notwendigkeit und geistiger Freiheit« ablesen, wodurch sie nach ihm zum »allgemeinverständliche[n] Ausdruck einer wahren Idee« würden, »die in ihnen historisch fortleben«.²⁵ Diese hatten sich in den produktionstechnischen Errungenschaften der Technik und Wissenschaft bereits durchgesetzt. In den modernen Dingen einer modernen Welt

19 Die Ausstellung wurde im Zeitraum von circa 6 Monaten von knapp 6 Millionen Menschen besucht. Man kann also durchaus von einer Massenveranstaltung sprechen. Vgl. Winifred Kretschmer, *Geschichte der Weltausstellungen*, Frankfurt/M, New York 1999.

20 Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, ausgew. U. red. Von Hans M. Wingler, Mainz und Berlin 1966, S. 32.

21 Interessanterweise waren die meisten der Kritiker selbst an der Konzeption der Ausstellung beteiligt. Zum Beispiel: Owen Jones, der diese 1853 in *Lectures on the Results of the Great Exhibition* reflektierte oder Mathew Digby Wyatt, der ebenfalls 1853 einen Bericht verfasste. Vgl. hierzu Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement*, S. 20-22.

22 Semper war aufgrund seiner Aktivitäten während der Revolution in Dresden um 48/49 ins Exil unter anderem auch nach England gegangen, da er in Deutschland Steckbrieflich gesucht wurde.

23 Vgl. Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, S. 40.

24 Gottfried Semper, »Die vier Elemente der Baukunst«, in: Heinz Quitsch, *Gottfried Semper - praktische Ästhetik und politischer Kampf*, Braunschweig, Wiesbaden, 1981, S. 119-228, hier: S. 227.

25 Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, S. 33.

sollten sich konsequenterweise auch die modernen Ideen zeigen. Die vielen industriell gefertigten Ornamente imitierten jedoch weiterhin historische Konventionen vergangener Epochen und waren nicht dazu imstande, einen gemeinsamen, einheitlichen und vor allem angemessenen, fortschrittlichen Stil in ihrer Form und Gestaltung hervorzubringen. Dieser einheitliche, kosmopolitische und zweckmäßige Stil war aber für Semper von entscheidender Bedeutung und Ausdruck eines Fortschrittes der Freiheit in der Gesellschaft.

Sowohl die herausragende Stellung der Kunst des antiken Griechenlands als auch die gigantischen, »kosmopolitischen« Bauprojekte des Römischen Reiches führte er auf einen gemeinsamen Ursprung zurück: das Streben nach Freiheit in dieser Zeit der Antike, welches sich in der ebenfalls freiheitlichen Architektur niederschlug.²⁶ Des Weiteren war er von der Existenz bestimmter Grundtypen und Urmotive überzeugt, die sich durch die gesamte Architekturgeschichte zogen und auch in dieser neuen Zeit aktualisiert und nicht ausstaffiert werden mussten.²⁷ Semper sah im englischen Kapitalismus nicht ein Hindernis, sondern gerade einen Motor der Kultur. Dieser würde die Gesellschaft bald über die schlechte gestalterische Qualität der Produkte der Weltausstellung hinaus bringen. In seinem Bericht über die Schau, den er in *Wissenschaft, Industrie und Kunst* festhielt, bemängelt Semper zwar den Einfluss der »Spekulation«²⁸ auf den künstlerischen Ausdruck seiner Zeit, sah aber kein Widerspruch zwischen der kapitalistischen industriellen Produktionsweise und der Möglichkeit einer Steigerung des ästhetischen Niveaus sowie einer bürgerlichen Lebensweise für eine breite Bevölkerungsschicht. Dieses gesamtgesellschaftliche Projekt einer »systematischen Reform« bedurfte jedoch der richtigen Anleitung durch einen »zweckmäßigen und möglichst allgemeinen Volksunterricht des Geschmacks« durch Sammlungen, Vorträge und Werkstatt-Ateliers.²⁹ Sempers demokratische Ambitionen der allgemeinen Geschmackshebung und seine Haltung als »bürgerlicher Demokrat«³⁰ sind mit seinem Designverständnis verwoben.³¹ Nur die öffentliche Meinung des

26 Vgl. Gottfried Semper, *Kleine Schriften*, Hrsg. von Manfred und Hans Semper, Berlin 1884, S. 422.

27 Vgl. Heinz Quitzsch, *Gottfried Semper. Praktische Ästhetik und politischer Kampf*, Braunschweig, Wiesbaden 1981, S. 59.

28 Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, S. 31.

29 Ebd. S. 62.

30 Heinz Quitzsch, *Gottfried Semper*, S. 25.

31 Ebd., insbesondere S. 41.

Volkes habe über den Geschmack zu entscheiden und für dieses Urteil müsse es richtig ausgebildet werden.³² Über dies hatte er bereits vor der Revolution in Deutschland 1848 mit unter anderem Richard Wagner in den Montagsgesellschaften debattiert.³³

Tatsächlich veranlasste die Weltausstellung auch Semper dazu, sich in seinen theoretischen Arbeiten über die Architektur hinaus intensiver mit der Produktgestaltung, Fragen des richtigen Stils und der Geschmacksbildung zu befassen. Dies geschah nicht nur aus einer Laune heraus. Vielmehr war Semper durch die Erfahrung der formal-ästhetisch minderwertigen Produkte zu der Überzeugung gekommen, dass zum einen die zusammenhängende alltägliche Dingwelt genauso wie die Architektur einen erheblichen Einfluss auf die Gesellschaft hat, und das zum anderen im Stil dieser Gestaltung sich auf angemessene und zweckmäßige Art und Weise ein einheitlicher und aufgeklärter Zeitgeist, der neue große Geist dieser Gesellschaft, widerspiegeln sollte. Zu Sempers technikaffinen und optimistischen Haltung zum Kapitalismus gab es jedoch gewichtige Gegenstimmen, die nicht nur die Produkte der Weltausstellung, sondern die gesamte kapitalistische Produktions- und Arbeitsweise des frühmodernen Industriedesigns kritisierten. Diese Linie der Kritik neben Sempers formal-ästhetischer reichte tiefer in die gesellschaftlichen Zusammenhänge bis in die Produktion hinein. Annette Geiger sieht in dieser zweiten Kritik einen ästhetischen Widerstand gegen die Technik, oder vielmehr die industrielle Produktion, den eigentlichen Ursprung des Designs schlechthin, die eine genialistische Gegenposition zu Sempers technologischen sowie zivilisatorischen Fortschrittsglauben formulierte.³⁴

32 Vgl. Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, S. 86.

33 Vgl. ebd., S. 18f.

34 Nach Geiger sei der Beginn der Designgeschichte weniger der Anfang der industriellen Revolution, als vielmehr der »ästhetische Widerstand« gegen diese gewesen: »Seit wann gibt es eigentlich Design? Allzu häufig wird Design als Folge der Industrialisierung gedeutet [...]. Demgegenüber möchte ich ein Geschichtsmodell vorschlagen, das just das Gegenteil, nämlich den ästhetischen Widerstand gegen die Industrialisierung und Rationalisierung, zum zentralen Motiv des Designs erhebt.« Annette Geiger, *Andersmöglichsein. Zur Ästhetik des Designs*, Bielefeld 2018, S.15.

1.3 Zurück in die Zukunft – Moderne als Reform

37

Den Anstoß, den die berühmte Reformbewegung der Arts and Crafts an der industriellen Produktion überhaupt nahm, wollte folglich die Vermittlungsleistung zwischen künstlerischem Genie und technologischen Ingenieur zurück auf die Seite der authentischen Kreativität verschieben, der die kühle Rationalität der Maschine feindlich gegenüberstand.³⁵ Der Kunsthistoriker und Sozialreformer John Ruskin war weniger ein Gegner des Ornamentes als vielmehr ein Feind der industriellen, maschinellen und arbeitsteiligen Produktionsweise überhaupt.³⁶ Der Kritiker und Verfechter des englischen, gotischen Kunsthandwerkes wendete sich in den Jahren nach der Weltausstellung überwiegend sozialen und politischen Problemstellungen zu, die einen großen Einfluss auf den bekennenden Sozialisten und jüngeren Gestalter William Morris und die von ihm mitbegründete Arts and Crafts Bewegung ausübten.³⁷ William Morris hatte als junger Mann selbst die Weltausstellung in London besucht und seinen Eindruck der historisierenden industriellen Produktgestaltung mit »wonderfully ugly«³⁸ zusammengefasst.

Gillian Naylor betont in *The Arts and Crafts Movement* ebenfalls die Rolle, die der regelrechte Schock der großen Weltausstellung, diese Flut an industriellen Produkten, gesammelt und präsentiert in einer kristallinen Arche, für die Entstehung der Arts and Crafts Bewegung hatte.³⁹ Ruskin, der zuvor schon (christliche) Moral und Gestaltung in der Kunst und der Architektur in Verbindung gebracht hatte, legte durch seine Kritik an der Weltaus-

35 Vgl. Florian Arnold, *Logik des Entwerfens*, S. 223f.

36 Er ließ seine Bücher sogar per Pferdefuhrwerk von den Druckereien ausliefern. Vgl. hierzu Gert Selle, *Jugendstil und Kunstindustrie. Zur Ökonomie und Ästhetik des Kunstgewerbes um 1900*, Ravensburg 1974, S. 46. Um Florian Arnolds Punkt des genialistischen Designverständnisses noch einmal darzulegen, lässt dieses Zitat von Ruskin keine Fragen offen: »Drawing may be taught by tutors, but Design only by Heaven; and to every scholar who thinks to sell his inspiration [to make money by designing for manufacture], Heaven refuses his help.« Zitiert nach: Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement*, S. 22.

37 Bei der Verbindung dieser beiden dürfen deren Unterschiede nicht unerwähnt bleiben. So unterhielt der überzeugte Sozialist Morris eine eigene Produktions- und Einrichtungs-firma, die Lohnarbeiter anstellte und unter anderem auch Tapeten herstellte. Vgl. Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement*, S. 104-105.

38 Nachgewiesen bei Jeffrey A. Auerbach, *The Great Exhibition of 1851. A Nation on Display*, New Haven 1999, S. 113.

39 Vgl. Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement*, S. 20.

stellung und sein gesellschaftliches Engagement für fairere Arbeitsbedingungen hierfür den ersten Grundstein. So kritisierte Ruskin die degradierenden und entfremdenden Elemente industrieller Produktionsweisen, die keinerlei Fehler und Makel erlaubten, welche gerade Ausdruck eines individuellen und menschlichen Charakters seien. Die vollkommene Erscheinungsweise der industriellen Produkte der Londoner Weltausstellung hingegen sei eindeutiges Zeichen von »Sklaverei«. Jeder Mensch, der als Arbeiter keine Fehler machen dürfen, wäre nach Ruskin »nur eine Maschine, ein lebendes Werkzeug.«⁴⁰ Ruskin verweist hier bereits auf die zentralen Anliegen der Arts and Crafts Bewegung und deren Feindbild: die maschinelle, arbeitsteilige, entindividualisierte Produktion. Die wesentlichen sozialkritischen Punkte, die durch eine Abgrenzung zur Weltausstellung durch Ruskin und in dessen Folge Morris formuliert wurden, sollen kurz zusammengefasst werden.

Beginnend mit der Kritik der Weltausstellung forderte die Bewegung eine Rückbesinnung auf die Individualität und Würde der kunsthandwerklichen Produktion und deren menschlichen Ausdruck. Bei dieser ersten Gestaltungsreform ging es nicht alleine um eine nostalgisch-romantische Verklärung einer vorangegangenen Epoche, sondern um die Etablierung von moralischen Standards in der Produktion von Alltagsgegenständen sowie den lebensweltlichen Zusammenhang, in den diese Produktion und ihre Produkte eingebettet waren. Design war für die Arts and Crafts Bewegung die Gestaltung holistischer Lebensformen.⁴¹ Die Ausbeutung und die daraus folgende Sinnentleerung der Arbeit sowie die Entfremdung als wesentlicher und unvermeidlicher Motor der industriellen, kapitalistischen Produktionsweise waren zentrale Kritikpunkte. Dies mache die Arbeiter zu »Dienern von Maschinen«⁴² und hielte sie in der Unterdrückung. Das Ziel des Kunsthandwerks war es hingegen, »die Arbeit glücklich zu machen und die Erholung fruchtbar«.⁴³ Die Reform der Gestaltung zielte ganz eindeutig auch auf die Reform der sozialen Verhältnisse ab: »I don't want art for a few, any more than education for a few, or freedom

40 John Ruskin, »Die Steine von Venedig: Das Wesen der Gotik«, in: Volker Fischer, Anne Hamilton (Hg.), *Theorien der Gestaltung. Grundlagentexte zum Design*, Band 1, Frankfurt/M 1999, S. 10-12, hier: S. 11.

41 Vgl. Gerhard Schweppenhäuser, *Designtheorie*, Wiesbaden 2016, S. 3f.

42 William Morris, »Die Ziele der Kunst«, in: Fischer, Hamilton (Hg.), *Theorien der Gestaltung*, S. 12-21, hier: S. 17.

43 Ebd., S. 16

for a few«⁴⁴, so Morris. In *Die Ziele der Kunst* betont er dies ebenfalls, wenn er die Befreiung der Gesellschaft, eine Veränderung der Arbeit und im Wesentlichen Chancengleichheit für alle gesellschaftlichen Klassen fordert.⁴⁵ Die industrielle und maschinelle Produktion unter kapitalistischen Bedingungen wurde vor allem für das Fehlen eines individuellen Ausdrucks, eines sinnstiftenden Momentes in der Arbeit sowie für die Degradierung des einfachen (Hand-)Arbeiters unter den intellektuell planenden »Designer« als Folge des arbeitsteiligen Produktionsprozesses kritisiert.

Die Bewegung adressierte im Angesicht des sich voll entfaltenden Industriekapitalismus in England die soziale Frage. Durch ihr Design verfolgte sie die utopische Vision einer sozialistischen Gesellschaft, welche hinter die industrielle Produktion zurück in eine besser Zukunft finden sollte.⁴⁶ Ihr Konzept des »Craftsman« sollte den einfachen Handarbeiter nicht nur vom sozialen Abstieg sowie vor der Ausbeutung bewahren, sondern ihnen auch die Möglichkeit geben, durch den eigenen und selbst organisierten »Workshop« aufzusteigen. Gleichzeitig sollte Handarbeit und deren Verbindung mit dem Intellekt in allen Bevölkerungsschichten aufgewertet werden. Nicht zu unterschätzen ist die Vorstellung der Arbeit als Verwirklichung eines menschlichen Tatendrangs und essenziellen Ausdrucks, welche die Bewegung als zentral für ein gelingendes und würdevolles Leben verstand. Für Arts and Crafts war ein Verständnis des Zusammenwirkens von Gestaltung, Produktion, Produktionsweise und Gesellschaft die entscheidende Grundbedingung. Hierzu beschreibt Morris die Rolle der Kunst und meint auch das Design:

Kunst ist nämlich, entweder in ihrem Überfluß oder in ihrer Dürre, in ihrer Ehrlichkeit oder in ihrer Holheit, der Ausdruck der Gesellschaft, in der sie auftritt, und muss es sein.⁴⁷

44 William Morris, »The Lesser Arts«, in: Arthur Leslie Morton (Hg.), *Political Writings of William Morris*, London 1984, S. 31–56, hier: S. 42.

45 Vgl. William Morris, »Die Ziele der Kunst«, S. 21.

46 Dieser Vision gab William Morris in seinen *News from Nowhere* eine literarische Form. In diesem schläft die Hauptfigur nach einem Treffen der Socialist League ein und erwacht in einer Zukunft, in der die Gesellschaft auf Gemeinbesitz und demokratischen Kontrolle über die Aufteilung der Produktionsmittel basiert. Es gibt kein Privatbesitz, kein Geld, keine Scheidung, keine Gerichte und keine Gefängnisse mehr. Die Menschen leben im Einklang mit der Natur und von daher auch im Einklang mit sich selbst und ihrer Arbeit. Vgl. William Morris, *Kunde von Nirgendwo. Eine Utopie der vollendeten kommunistischen Gesellschaft und Kultur aus dem Jahre 1890*, Köln 1974.

47 William Morris, »Die Ziele der Kunst« (1887), S. 15.

Viele Gedanken der Bewegungen, wie beispielsweise der Fokus auf die Werkstätten und die handwerkliche Tätigkeit als Grundlage allen Schaffens, die Beherrschung verschiedenster Techniken sowie die sozialistische Gesinnung sollten später auch von Walter Gropius bei der Konzeption des Bauhauses und dessen Lehrplan wieder aufgegriffen werden, zu dem wir noch kommen.⁴⁸ Die englische Bewegung hingegen konnte durch ihre handwerkliche Produktion selbst nie den gesamtgesellschaftlichen Einfluss gewinnen, den sie sich erhofft hatte. Am Ende mussten die Reformer, insbesondere Morris, mehr oder weniger widerwillig hinnehmen, dass die Maschinen Bestandteil des Arbeitsprozesses des Designs – auch ihres eigenen – geworden waren.⁴⁹

1.4 Eine neue Perspektive

Was verbindet nun den Klassizisten Semper, der doch gerade durch sein Festhalten an den Urformen als früher Verfechter eines typisierenden Industriedesigns gelten kann, mit dem sozialistischen Gotik-Fan Morris und der individualistischen Arts and Crafts Bewegung über ihre gemeinsame Kritik an den zur Schau gestellten Produkten der Weltausstellung hinaus?⁵⁰ Woraus leiteten sie die von der Schau provozierte, sich regelrecht aufdrängende Aufgabe einer neu- und andersartigen Gestaltung der alltäglichen Dingwelt ab? Oberflächlich betrachtet wollte der eine im Rahmen der bestehenden bürgerlichen Verhältnisse durch zivilisatorischen Fortschritt auf eine bessere, rationale Zukunft im kosmopolitischen Stil hinarbeiten. Die anderen wollten in eine bessere, ganz-

48 Nikolaus Pevsner geht soweit, zwischen William Morris und Walter Gropius das »Modern Movement« aufzuspannen und diesen historischen Verlauf als Einheit einer Entwicklung zu fassen. »[T]he assertion on which the present work is based [is] that the phase between Morris and Gropius is an historical unit. Morris laid the foundation of the modern style; with Gropius its character was ultimately determined.« Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design*, S. 39.

49 Vgl. Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement*, S. 8.

50 Florian Arnold greift diese beiden kanonischen Designpositionen ebenso heraus, um an ihnen eben jene zwei Richtungen fest zu machen, die in zwei unterschiedlichen Entwurfsverständnissen gründen: »Folglich lässt sich das Selbstverständnis des Gestalters nach den zwei entgegengesetzten Richtungen des individualisierenden Kunsthandwerks im Sinne Morris' und des typisierenden Industriedesigns im Sinne Sempers auch ausgehend von zwei Entwurfsverständnissen [...] erfassen.« Florian Arnold, *Logik des Entwerfens*, S. 225f.

heitliche Vergangenheit mit individuell menschlichem Ausdruck zurückkehren. Beide verfolgten Bewegungen entlang eines entgegengesetzten Zeitstrahls, der sie in eine je auf andere Art und Weise aufgeklärte neue Zukunft führen sollte.

Doch die Argumente dieser angestrebten Bewegung in gegensätzliche Richtung sind nicht so verschieden, wie deren entgegengesetzten zeitliche Ausrichtung vermuten lassen könnte. Genau an diesen Argumenten, die nicht nur diese zwei Positionen teilten, sondern die generell nach der Weltausstellung zu einem Thema wurden, lässt sich der Übergang der kunsthandwerklichen Gestaltung in die moderne Gestaltungshaltung und eine veränderte Selbstwahrnehmung der Gestalter und Gestalterinnen ablesen. Der Übergang wird nicht ausschließlich an der modernen Produktionsweise oder dem industriellen Designprozess selbst ersichtlich, sondern an der Haltung zu ihnen, ihren Produkten und deren zentrale Rolle in der Ausformung der Gesellschaft. Die industrielle Revolution hatte bestimmte Aspekte und Vorstellungen potenziert und deren Möglichkeit einem breiteren Publikum eröffnet. Die Weltausstellung als Großereignis kann als der Zeitpunkt betrachtet werden, als diese bisher unsichtbaren Bereiche und unerkannten Potenziale der Gestaltung sowie deren Wirkung auf ein breites Publikum – die Masse – endgültig ins Bewusstsein der Gestaltenden gerückt worden waren. Dies markierte den Anfang einer Disziplin, die sich von nun an immer wieder neu anhand ihres Verhältnisses zur und ihres wahrgenommenen Einflusses auf Gesellschaft sowohl prospektiv zu definieren als auch retrospektiv zu rechtfertigen hatte.⁵¹

Drei Wesenszüge der Moderne sollen an dieser Haltung veranschaulicht werden. Zunächst lässt sich an der Kritik der Ausstellung der Stellenwert ablesen, den die Kritiker der Gestaltung von Alltagsprodukten beimaßen. Eindeutig war, dass diese nicht nur die Werkzeuge im Hintergrund des Alltages, sondern wesentlicher Ausdruck bestimmter Vorstellungen sein mussten. Wären diese nicht von großem Belang gewesen, so gäbe es nichts, worüber man sich bei der Gestaltung von alltäglichen, scheinbar unbedeutenden Produkten

51 Der Bezug auf Gesellschaft ist für das Design also so wesentlich, dass er wie selbstverständlich und meistens unbewusst erfolgt, da im Design gesellschaftliche Zwecke gestaltet werden. Auch wenn vieles im Designprozess aus bloßem Zufall, aus Improvisation und Spiel entsteht, so kommt kein Designer und keine Designerin darum herum, die Designentscheidungen mit mehr als dem bloßen Zufall oder dem individuellen Geschmack zu rechtfertigen. Deshalb zeigt sich genau in diesen Rechtfertigungen sowie in den Selbstverständnissen der Gestaltenden am deutlichsten der Gesellschaftliche Bezug ihrer Gestaltung.

aus dem privaten Bereich hätte streiten müssen. Die einvernehmlichen Reaktionen lassen aber auf anderes schließen. In der Weltausstellung offenbarte sich eine Welt der Möglichkeiten; aber vor allem eine Welt der verschenkten Möglichkeiten. Jeder industriell gefertigte Schnörkel war eine vergebene Chance, durch Gestaltung eine Veränderung und Alternative zum Gegebenen herbeizuführen und betrieb lediglich einen »Maskeradenaufwand« sowie eine »Mumifizierung« der eigentlichen Nützlichkeit der Produkte.⁵² Dies zementierte den verbesserungswürdigen Status quo. All diese Produkte waren durch die industrielle Massenproduktion zum ersten Mal nicht mehr nur Produkte für reiche Einzelpersonen oder bestimmte Bevölkerungsschichten, die direkt vom handwerklichen Produzenten zu den Benutzer*innen übergingen, sondern Produkte für die gesamte, in den Augen der Gestalter klassenlosen Gesellschaft.

Genau in die Mitte zwischen Produktion und Konsumption schob sich der Designer oder die Designerin mit ihren Werturteilen und Aspirationen.⁵³ Den Anstoß, den die Reformer an den ausgestellten Produkten nahmen, war nicht bloß deren oberflächliche Gestaltung, sondern der gesamtgesellschaftliche Zusammenhang: Sowohl der Zustand der Gesellschaft, der sich in den Produkten und ihrer Produktionsweise widerspiegelte, wie es sowohl Semper als auch Morris betonten, als auch der Einfluss und die Wirkung, welche die produktionstechnische und formal-ästhetische Dimension der Gestaltung auf die Gesellschaft haben würde. Dieses Verhältnis der Gestaltung zur Gesellschaft war der Grund, der eine solch kritische Reaktion auf die Weltausstellung provozieren konnte. Es waren die Weltausstellungen, welche die Reichweite dieses Einflusses und dessen negative Folgen in all ihrem Umfang ostentativ zur Schau stellten. Das Bewusstwerden über diese Wirkung, welche die Gestaltung auf die Gesellschaft haben würde, was sich in den Reaktionen und den darauf folgenden Reformbewegungen zeigte, ist das erste Wesensmerkmal moderner Gestaltung sowie ihr ausschlaggebender Impuls und zeichnet den Moment der Genese dieser neuen Perspektive auf die Gestaltbarkeit der Welt aus. Durch die industriellen Produktionsweisen waren dieses Verständnis und dieses Bewusstsein um den Einfluss noch um ein Vielfaches verstärkt worden.

52 So bezeichnete Hermann Muthesius 1902 das maschinell gefertigte Ornament. Hermann Muthesius, »Die moderne Umbildung unserer ästhetischen Anschauungen« (1902), in: Fischer, Hamilton (Hg.), *Theorien der Gestaltung*, S. 99-112, hier: S. 103.

53 Vgl. hierzu das Kapitel »What is Design?« in: Alex Newson, Eleanor Suggett, Deyan Sudjic, *Designer Maker User*, S. 11-25.

Im Falle der Arts and Crafts Bewegung führt dies Beobachtung zu einer augenscheinlich paradoxen Behauptung: In der Forderung einer Rückbesinnung aufs Handwerk vollzog sich die Abkehr vom selben. Diese Aussage ist aber nur dann paradox, wenn man den Horizont dieser Rückbesinnung außer Acht lässt. Denn unter den Vorzeichen der industriellen Revolution und ihrer Produktionsweisen ist die Rückbesinnung auf handwerkliche sowie individuelle Produktionsweisen als kritische Auseinandersetzung mit den Folgen der Veränderungen, die eben jene Revolution hervorgerufen hatte, durch das Medium der Gestaltung natürlich etwas völlig anderes als das ursprüngliche Handwerk selbst. Gleichzeitig zeigt sich in der Arts and Crafts Bewegung, dass dieser gesellschaftsformende Impuls nicht nur an die Produktionsweise, sondern auch immer an Fragen des Stils geknüpft war.

Im Einfordern von produktionstechnischen Standards offenbarte sich das Bewusstsein über die Auswirkungen, welche die Gestaltung auf die Gesellschaft hatte. Die Gestalter erkannten hier die Rolle, die sie in der Gesellschaft spielen könnten. Doch ihre Kritik richtete sich nicht bloß gegen die Produktionsweise, sondern auch gegen die Form der Gestaltung und hierbei insbesondere gegen das unangemessene, überflüssige Ornament. Genau dieser Streit verdeutlicht die moderne Überzeugung, dass man den moralischen Zustand einer Gesellschaft an der Gestaltung ihrer Produkte ablesen könne. Die Verschränkung von Funktionalität, angemessener Form und Moral ist der zweite Wesenszug moderner Gestaltung. Gut war, was auch in seiner äußeren Erscheinung einem inneren Zweck entsprach. Die unmittelbare Folge dieser Einsicht war der fortwährende Versuch der Bewertung von guter Gestaltung anhand von Grundkategorien: Der Versuch, die Essenz der Gestaltung und mit ihr gleichzeitig der gesamten Gesellschaft zu definieren und ihr eine neue, angemessene und zweckmäßige Form zu geben. Für die Arts and Crafts Bewegung war es das holistische Menschenbild, das sich bis auf die Dingwelt hin ausbreiten musste und den individuellen Ausdruck über die technische Perfektion stellte. Schlussendlich zielte diese Gestaltungsform – jedenfalls in ihrer Rhetorik – auf die Verwirklichung einer sozialistischen Utopie ab. Für Semper war es der große, aufgeklärte Gedanke, der sich wie in den Wissenschaften und in der Technik auch in einem aufrichtigen und kosmopolitischen Gestaltungsstil der Alltagswelt offenbaren sollte und vom Fortschrittsglauben bestimmt war.

Während sich die Qualität guten Kunsthandwerkes in seiner Kunstfertigkeit erwies, also im individuellen und geschickten Ausdruck der Handarbeit, konnte dies für das Design als maschinell gefertigtes Massenprodukt nicht

mehr gelten. Das maschinell gefertigte Ornament wurde als Mangelerscheinung, als Maskerade, als falsche Täuschung und nicht als individuelle Ausschmückung empfunden. Durch den Anspruch auf allgemeingültige Nützlichkeit und das Abzielen auf die Gesellschaft als Ganzes konnte das Gute des Designs nicht alleine mit seiner Kunstfertigkeit begründet werden. In der Verwirklichung von gutem Design musste sich dessen Nützlichkeit sowie diese Perspektive auf Gesellschaft widerspiegeln, die von Prinzipien angeleitet sein sollte. Diese mussten als Wesen guter Gestaltung verallgemeinerbar sein. Diese Prinzipien folgten dabei in ihren Grundzügen einer utilitaristischen Moralvorstellung: Gut ist, was nützlich ist oder dem Zweck der Sache diene. Alles, was über diese Nützlichkeit und die Zweckmäßigkeit hinaus ging, schoss über das Ziel der Verwirklichung des Guten hinaus und war diesem fremd. Gutes Design musste folglich auch in der Form angemessen, zweckmäßig und nützlich sein. Somit lag der Vorstellung von guter sowie nützlicher Gestaltung jeweils die korrespondierende Vorstellung einer optimal funktionierenden und guten Gesellschaft zugrunde, welche von der guten Gestaltung aus der bestehenden Gesellschaft heraus erst hervorgebracht werden sollte, die aber gleichzeitig das maßgebliche Muster der Gestaltung sowie deren Referenzrahmen und Interpretationssystem war. Diese ausdrücklich moralische Vorstellung eines Bild der zukünftigen Gesellschaft, das sich sowohl in der Erfüllung der gesellschaftlichen hervorgebrachten Zwecke als auch in den angemessenen Formen vermittelte und anhand dessen sich die Gestaltung deuten ließ, ist Teil dieses zweiten Merkmals der Verschränkung von Moral und moderner Gestaltung, deren Perspektive auf die Welt durch die Gestaltung immer auf die Zukunft dieses Bildes ausgerichtet war.

Bevor ich zum dritten und letzten Merkmal komme, sollen die beiden vorherigen Punkte noch einmal kurz zusammengefasst werden: (1) Als erstes Merkmal moderner Gestaltung ist das Bewusstsein für den Einfluss und die Wirkung, welche das Design von alltäglichen Produkten auf die Gesellschaft haben würde, zu nennen. Bei der Gestaltung von Zwecken wird auch immer die Gesellschaft, welche diese Zwecke hervorbrachte, mitgestaltet. In der ausdrücklich massenhaften und vermeintlich klassenlosen, repräsentationsbefreiten Gestaltung wurden zunehmend moralische und soziale Fragen verhandelt und das Einrichten von allgemeinen Standards für die Produktion gefordert. Diese neue Perspektive auf die Welt eröffnete das moderne Design.

Dem zugrunde lag (2) ein bestimmtes Verständnis von der richtigen und angemessenen Gestaltung und eine jeweils entsprechende moralische Vorstel-

lung von einer besseren Gesellschaft. Gute Gestaltung hatte immer etwas gesellschaftlich Gutes zu verwirklichen. Diese Fundierung des Designs in einer moralischen Vorstellung ist das zweite wichtige Merkmal. Dies offenbarte sich insbesondere am Streit um die Angemessenheit und Zweckmäßigkeit der Form der Produkte, der sich speziell an der Über-Ornamentierung und Imitation des Historismus entzündete. Das Ornament wurde hierbei nicht nur als Schmuck oder Dekoration verstanden, sondern als moralisches Abfallprodukt einer vergangenen Gesellschaft, welches es in allen Bereich zu beseitigen galt. Die Gestaltung musste dem Wesen dieser besseren Gesellschaft entsprechen und sollte die Zwecke nicht durch überflüssigen Dekor verdecken, der nichts zur Verwirklichung des angestrebten Guten beitragen konnte. Im gleichen Zuge mit dieser Abstraktion erweiterte sich das Blickfeld und die Gestaltung wurde nicht mehr nur als die Gestaltung einzelner Produkte, sondern als die Gestaltung gesamter Zusammenhänge – vom Besteck über die Tapete – als die Gestaltung der Welt als Ganzes wahrgenommen. Dies lässt sich ebenfalls auf die industrielle Produktionsweise zurückführen. Die Möglichkeit der Durchgestaltung der Welt wurde erst durch die technische und industrielle Realisierbarkeit in Aussicht gestellt.

Aus dem Bewusstwerden des Einflusses und der Vorstellung der moralisch adäquaten Erfassbarkeit von Gesellschaft im Design ergibt sich schließlich der dritte Zug der Moderne, durch den die Rhetorik der Gestaltbarkeit von Welt ihre volle Bedeutung entfaltet: Die Hoffnung, durch die Gestaltung einer nützlichen sowie zusammenhängenden Dingwelt direkten, umfassenden und erzieherischen Einfluss auf die Gesellschaft nehmen und sie so schlussendlich auch verbessern, optimieren und emanzipieren zu können. Entscheidend ist die teleologische Struktur dieser Hoffnung, die sich auf das jeweilige Gute der Gesellschaft ausrichtet, die zu erreichen sich die gute Gestaltung vorgenommen hatte. Das vorweggenommene Gute dieser Gesellschaft definierte auch das Gute der Gestaltung. Die explizit normative Dimension dieser neuen Perspektive der Gestaltung und der antizipierte Einfluss auf die Gesellschaft waren es, welche die Gestaltungsfragen immer auch zu ganzheitlichen und moralischen Entscheidungen werden ließen, die durch eine Reform der Gestaltung von alltäglichen Produkten eine Reform und Erneuerung der Gesellschaft als Ganzes herbeiführen sollten. Gepaart mit einem Humanismus der Gestalter und der wenigen Gestalterinnen ist die teleologische Ausrichtung der modernen Gestaltung auf ein normativ verfasstes Gut die wesentliche Perspektive der Moderne, durch welche sie auf die zu gestaltende Welt als gestaltbare Welt blickte.

Die Grundstruktur dieser modernen Perspektive, die auch als eine Definition des Designs verstanden werden kann – *Design ist auf Gesellschaft bezogen, weil im Design antizipativ gesellschaftliche Zwecke gestaltet werden* –, soll nun in verschiedenen Facetten als Teil dieser kristallinen Struktur nachgegangen werden. Welche moralischen Ziele glaubten die Gestalter der Moderne bezwecken zu können? Wie fassten sie ihre Rolle in der vermeintlich als Ganzes erkennbaren Gesellschaft auf und vor allem wie begründeten sie diese zentrale Position des Designs bei der Verwirklichung dieser besseren Zukunft? Welche Prinzipien wurden der Gestaltung hierbei zugrunde gelegt und auf welche Art spiegeln sich diese in einem Bild der Gesellschaft wider? Ein besonderes Augenmerk soll an dieser Stelle auf der Art und Weise liegen, wie sich die Gestaltung der Dinge ihrem Zweck unterordnen sollte, was schlussendlich auch die Perspektive moderner Gestaltung in dem reduktionistischen Gestaltungsprinzip von »form follows function«⁵⁴ zusammenfasst, die auf den amerikanischen Architekten Louis Sullivan zurückgeht. Denn bei genauerer Betrachtung haben wir es bei dieser essenzialistischen Bestimmung des Funktionalismus mit nicht weniger als der prinzipiellen Festlegung zu tun, dass sich die ästhetische Transformierbarkeit der Dinge ihrer ethischen Bestimmung durch die Funktion unterzuordnen habe.

1.5 Das erste Weltprodukt

Durch einen kurzen Exkurs soll die tatsächliche Relevanz industriell gefertigter Massenprodukte und damit auch die Rechtfertigung für diese Perspektive exemplifiziert werden. Hierbei wird ein designerter Gegenstand im Fokus stehen. Jede und jeder, der oder die jemals ein Caféhaus betreten hat, hat mit großer Wahrscheinlichkeit schon einmal auf diesem Stuhl gesessen, den viele als das erste Weltprodukt bezeichnen. Und selbst wenn man nicht auf ihm Platz genommen hat, ist sein Bild aus dem kulturellen Gedächtnis der Moderne nicht wegzudenken. Charlie Chaplin sitzt in einem seiner Sketche, der in einem Café spielt, auf eben jenem Stuhl, und als Liza Minelli in *Cabaret* (1972)

54 Vgl. Louis H. Sullivan, »Das große Bürogebäude, künstlerisch betrachtet«, in: Sherman Paul, *Louis H. Sullivan, ein amerikanischer Architekt und Denker*, Basel, Berlin u. a. 1963, S. 144-149, hier S. 148.

»mein Herr« aufführt, rekeln sich die Tänzerinnen im Hintergrund auf ihm. Der Bugholzstuhl Nr. 14, der vom Tischler und Unternehmer Michael Thonet designt wurde und von der Firma Thonet immer noch vertrieben wird, war zwar nicht selber Teil der ersten Weltausstellung, da er erst 1859 in Produktion ging, er hätte es mit seinem Status als erstes Massenprodukt der Welt neben den anderen, ausgestellten Produkten der Firma Thonet aber sehr wohl sein können. Das geniale an diesem »Vater aller Designerstühle«⁵⁵ war dessen Reduktion auf möglichst wenige Teile (6), die sich kompakt verpacken und durch Schrauben (10) sowie Muttern (2) leicht zusammenfügen ließen. Zusätzlich besaß er eine neue, moderne, geschwungene Formsprache, die sich aus der Biegsamkeit des Materials Buchenholz ableitete, welches durch den Einsatz von Wasserdampf und Stahlformen auch von ungelernten Arbeitern in Form gebogen werden konnte.⁵⁶ Nicht nur das Produkt, sondern auch der Produktionsprozess, welchen Thonet durch viele Experimente und Tests entwickelte, sind Teil der Faszination für diesen Stuhl. Aus einer kritischen Perspektive wird das Biegen durch Wasserdampf und geschmeidig machende Chemikalien als Unterwerfung des Materials unter den Gestaltungswillen des Ingenieurs interpretiert.⁵⁷ Andererseits lässt sich dieser Gestaltungsprozess aber auch als Verhandlung von Funktion und Material verstehen, in welcher die Grenzen eben jenes Materials sowie die Grenzen, die sich aus selbigen für die Funktion ergeben, ausgetestet und eben nicht bis zum Biegen und Brechen überspannt werden. So oder so war dieses rein technisch unkomplizierte Verfahren äußerst effizient in der massenhaften Produktion der Bugholzmöbel. Deren Leichtigkeit begründete Thonets Erfolg. Die Einzelteile für 36 Stühle konnten auf einmal in einer Box von nur einem Kubikmeter verpackt und transportiert werden (Abb. 01). Der *Stuhl Nr. 14* entwickelte sich zu einem Verkaufsschlager und Begründete den Erfolg der Firma Thonet. Bis 1930 hatte die Firma der Gebrüder Thonet 50 Millionen Exemplare verkauft.⁵⁸

55 Thomas Hauße, *Geschichte des Designs*, Köln 2014, S. 38.

56 Vgl. hierzu: Alex Newson et al., *Designer Maker User*, S. 215.

57 »Während bei den Schichtholztechniken immer noch gewisse Rücksichten auf das natürliche Material- verhalten genommen werden mussten, wird der Naturstoff nun in einer typisch industriellen Weise zum beliebig verformbaren Rohstoff; ihm wird schlicht Gewalt angetan.« Gert Selle, *Geschichte des Designs in Deutschland*, S. 54.

58 Dies bedeutet rein statistisch, dass damals von 100 Menschen auf der Erde ungefähr 3 einen Thonet *Stuhl Nr. 14* hätten besitzen können.



Abb. 01: Transportkiste für den Versand, Thonet GmbH, Frankenberg (D).

Der *Stuhl Nr. 14* besticht neben den anderen Entwürfen Thonets bis heute durch seine Schlichtheit. Die einfache, ornamentlose, geschwungene Formgebung ergab sich aus einem technischen Vorgang heraus, welcher die besonderen Eigenschaften des ausgewählten Materials berücksichtigte und doch gleichzeitig deren Möglichkeiten erweiterte. Der Stuhl verdichtet damit auch die neuen Ansprüche an die Effizienz und Schnelligkeit der Produktion seiner Zeit. Sämtliche Aspekte der Gestaltung sind auf diesen Vorgang ausgerichtet. Form und Material wurden soweit reduziert und vereinfacht, bis keine Verbesserung mehr möglich war. Die Sitzfläche aus Rohrgeflecht entspringt dem Kontext des Kaffeehausstuhls: Sie sollte weich sowie stabil und dabei gleichzeitig einfach von übergeschwappten Kaffee zu reinigen sein, der sich im besten Fall sein Weg durch die Löcher des Geflechts bahnte. Trotz dieses Gestaltungsansatzes, der sich nicht anders als funktional beschreiben lässt, kann man der Form nicht ihre selbstgenügsame Schönheit absprechen. Selbst wenn man in ihm ein erstes »anonymes Produkt der Zeit« sehen kann, zu dessen veränderten Produktionsweise gleich »eine veränderte Haltung, ein neues Bewusstsein mit entworfen und mitgeliefert«⁵⁹ wird, das sich der Schnellig-

59 Gert Selle, *Geschichte des Designs in Deutschland*, S. 52.

keit, Elastizität und Kurzweiligkeit der modernen Zeit durch die Leichtigkeit des Möbels anpassen würde, so möchte ich an dieser Stelle und im Kontext der Demokratisierungsbestrebungen der Gestaltungsmodernen eine andere Perspektive auf diesen Stuhl stark machen.

Denn es ist nicht nur die einfache Formensprache, welche den Erfolg dieses Stuhles ausmachte. Es ist eine demokratische Perspektive auf das Design von alltäglichen Objekten, die ihm den Rang als erstes Weltprodukt verleiht. Oder anders gewendet, diente jene Formensprache nicht nur dazu, die technischen Anforderungen dieser Zeit zu erfüllen, sondern sie gibt in ihrer Schlichtheit gleichzeitig auch einen gestalterischen Ausblick auf die Erfüllung der sozialen und demokratischen Forderung dieser Zeit. Der Thonetstuhl ist damals wie heute ein erschwinglicher Stuhl, ökonomisch sowie formal-ästhetisch für jeden und für jede gestaltet. Unabhängig von Klasse oder Rang sitzen wir alle gleich auf einem Stuhl, der dazu entworfen wurde, dass jeder auf ihm sitzen kann. Selbst Kaiser Franz Joseph soll sich vor seinem Schreibtisch in seiner Sommervilla in Bad Ischl auf einem *Stuhl Nr. 14* niedergelassen haben.⁶⁰ Doch er ist nicht nur eine vergegenständlichte Annahme demokratischer Gleichheit im Design, sondern durch seinen Einsatz in öffentlichen Cafés und Kaffeehäusern sowie den Salons, den »Institutionen der Öffentlichkeit«⁶¹, wie Jürgen Habermas sie nennt, entzieht er sich – soweit das eben geht – als Designobjekt der Betrachtung rein aus der Perspektive seines Besitzes und konstruierte unbestreitbar über lange Zeit ein Bild der sitzenden, im Caféhaus diskutierenden Öffentlichkeit. Obwohl der Stuhl selbstverständlich immer noch im Besitz einer bestimmten Person war, ist es gerade sein halböffentlicher Charakter, der mit diesem Stuhl verbunden wird. Er ist in einer hitzigen Debatte leicht zu verrücken, es können problemlos weitere Stühle herbeigetragen werden und er lässt sich außerdem besonders leicht beiseiteschieben. Ebenso sind aufgrund seines gleichsam ökonomisch geringen Gewichts Schäden einer überhitzten Debatte leichter zu verkraften. Genau mit derselben Leichtigkeit können wir auf ihm sitzen und unseren Platz besetzen, ohne den Stuhl gleichzeitig besitzen zu müssen. In den Kaffeehäusern und Salons instituti-

60 Karl Mang, »Erzeugnisse der Shaker und das Thonet'sche Bugholzmöbel«, in: Die Neue Sammlung München (Hg.), *Die verborgene Vernunft. Funktionale Gestaltung im 19. Jahrhundert*, Ausst. Kat. München 1971, S. 24.

61 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt/M. 2001, S. 90-106, insbesondere S. 92.

onalisiert sich eine Idee des Publikums von ebenbürtigen Privatleuten.⁶² Als Mobiliar dieser frühen Institutionen einer Öffentlichkeit war der *Stuhl Nr. 14* wesentlicher Teil von diesen.

Ob Michael Thonet diese Perspektive vor Augen hatte, als er diesen Stuhl und dessen Produktionsverfahren entwarf, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Doch die Intention der Gestaltenden, der Marken, der Design-teams ist nicht alleine ausschlaggebend für die Bedeutung eines Produktes. Erst in der Aneignung durch eine Öffentlichkeit, die sich nicht notwendigerweise ausschließlich im Konsum vollzieht, erweist sich die Allgemeingültigkeit ihres Designs. Und ebenso kann sie auch wieder im geschichtlichen Prozess aus dem Licht der Öffentlichkeit verschwinden und verloren gehen, sodass an dem jeweiligen Design nur noch die historische Distanz den allgemeingültigen Zeitgeist einer Epoche aufscheinen lässt. Dem Thonetstuhl hingegen ist bisher geglückt, was so vielen designten Dingen vor und nach ihm nicht gelungen war. Durch Re-Designs, Neuinterpretationen in anderem Material und einen regelrechten Kult, der um eines der ersten wirklichen Weltprodukte entstanden ist, trifft man ihn auch heute noch und nicht nur in den Starbucks-Kaffeehäusern einer globalisierten Welt an. Dieses Beispiel eines doch sehr klassischen Designs sollte vor Augen führen, was die Perspektive der Gestaltbarkeit der Welt damals schon bedeutete.

1.6 Eine Frage des guten Geschmacks

Kommen wir zur treibenden Kraft hinter der Weltausstellung, Sir Cole, zurück. Nach der Londoner Weltausstellung war er maßgeblich an der Gründung des Victoria and Albert Kunstgewerbemuseums⁶³ beteiligt, welches nur ein Jahr nach der Schau als Museum of Manufacturers mit Cole als dessen erster Direktor eröffnete. Zahlreiche Exponate der Weltausstellung gingen in den Fundus des Museums über. Die Herausbildung eines durch Prinzipien an-

62 Vgl. ebd., S.97.

63 Zunächst wurde das Museum unter dem Namen Museum of Manufactures bekannt, später dann in South Kensington Museum umbenannt, bevor es dann 1857 offiziell von der Königin eröffnet wurde. Das Victoria and Albert Museum ist das größte Kunstgewerbemuseum der Welt. Aus diesem ging dann 1989 wiederum das Londoner Design Museum hervor, welches 2011 sein eigenes Gebäude erhielt.

geleiteten englischen Stils und dessen Vermittlung durch Erziehung zieht sich wie ein roter Faden durch Sir Henry Coles Leben und Schaffen.⁶⁴

Sein regelrechter Kreuzzug für ein öffentliches Interesse an gutem Design manifestierte sich bereits vor der ersten Weltausstellung in dem von Cole herausgegebenen *Journal of Design*,⁶⁵ welches durch eine »politics of its own«⁶⁶ Produzenten durch das regelmäßige Zeigen von Beispielen befähigen wollte, zwischen gutem und schlechtem Design unterscheiden zu können. Das gleiche Ziel verfolgte seine Ausstellung von Schaukästen, die er im Marlborough-Haus in London, dem kurzzeitigen Sitz des Kunstgewerbemuseums, kuratiert hatte.⁶⁷ Diese Ausstellung besaß eine konzeptionelle Eigenheit. So war in einem Teil selbstverständlich vorbildhafte Beispiele des besten Designs zu sehen, die sowohl den englischen Produzenten als auch einer breiten Öffentlichkeit zeigen sollten, was gute Gestaltung war. Sir Cole glaubte wie sein Kollege Semper an dieses Mittel der demokratischen Geschmackserziehung; Geschmack als allgemeines Element eines vernunftgeleiteten, gelingenden Lebens und nicht als bloßes Distinktionsmittel der Klassen. Für ihn war Geschmackserziehung auch kein elitäres Instrumentarium, sondern eine Sache der aufgeklärten Öffentlichkeit. Hierbei spielte das richtige, der industriellen Produktionsweise angemessene Ornament eine entscheidende Rolle. Dieses musste sich nach Sir Cole aus dem Gebrauch und den Kontext des jeweiligen Gegenstandes ergeben. So sollte die schmückende Gestaltung gemusterte Teppiche sich mimetisch den Dingen angleichen, auf denen man auch in der Natur tatsächlich laufen würde. Die Flüchtigkeit der gestalteten Motive war dabei von besonderer Bedeutung.⁶⁸ Die Kuriosität der Ausstellung war allerdings ein Raum, der (zur Hälfte) dem schlechten Design, den »Examples of False Principles in De-

64 Sir Henry Cole wurde selbst unter dem Pseudonym Felix Summerly gestalterisch tätig, unter welchem er Kin-derbücher illustrierte und ein mit einem Preis ausgezeichnetes weißes Porzellan-Teeservice mit dem Kopf eines Löwen als Kannentülle gestaltete. Diese Auszeichnung soll es auch gewesen sein, die sein Interesse für die Qualität von Produktgestaltung vollends entfachte. Vgl. Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement*, S.19.

65 Erklärtes Ziel der Publikation war es, die Produzenten zu motivieren, mit Gestaltern zusammen zu arbeiten und neue Standards zu etablieren, die gutes von schlechtem Design zu unterscheiden helfen sollten. Es sollte um Reformen geworben werden, die eben genau jenes gute Design hervorbringen würden. Die Publikation verwandte als erste das Wort »design« in seiner heutigen Bedeutung. Vgl. Alexandra Midal, *Design by Accident*, S. 102, sowie Vgl. Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement*, S.19.

66 Ebd.

67 Vgl. Alex Newson, et al., *Designer Maker User*, S. 67.

68 Vgl. ebd., S.71

coration«, gewidmet war. Auch hier war das Ornament Anlass aller Erregung, diesmal natürlich das falsche, weil dem Nutzen des Dinges nicht angemessen oder gar im Widerspruch zu diesem. Seine Kritiker nannten diesen Teil der Ausstellung »die Kammer des Schreckens« und zu Sir Coles Entsetzen schien sich das Publikum besonders für diesen Teil der Ausstellung zu interessieren, dessen Beispiele von schlechtem Geschmack die meiste Aufmerksamkeit auf sich zogen: »This room appears to excite far greater interest than many objects of high excellence.«⁶⁹ Dass im Geschmacksurteil ein Moment der Freiheit liegt und dass dieses sich nicht so einfach lenken, einüben und erziehen lässt, musste Sir Cole seinen Kritikern zugestehen. Dennoch rechtfertigte er seinen festen Glauben an die Gestaltbarkeit des Geschmacks selbst und die daraus folgenden Bestrebungen der Design- und Geschmackserziehung der englischen Gesellschaft durch die am Allgemeinwohl orientierten Gestalter: »I think that to act upon the principle of »every one to his taste« would be as mischievous as »everyone to his morals.«⁷⁰

Dabei ist diese Ausstellung schlechten Geschmacks von Sir Henry Cole kein Einzelfall. Neben dem Geschmackserzieher Ferdinand Avenarius und der von ihm 1910 gegründeten Zeitschrift *Der Kunstwart*, die großen Einfluss auf die bürgerliche Geschmacksbildung hatte,⁷¹ oder aber die legendären geschmackspädagogischen Werkbundkisten des deutschen Werkbundes, die in den 1950er-Jahren mit Musterbeispielen der guten Gestaltung der guten Form befüllt waren,⁷² will ich eine weitere Ausstellung eines Kunstgewerbemuseums, die selbstverständlich ebenso einen geschmackspädagogischen Auftrag hatten, herausgreifen. Gut ein halbes Jahrhundert nach der Ausstellung im Marlborough-Haus in London eröffnete Gustav E. Pazaurek die Abteilung der »Geschmacksverirrungen« im Landes-Gewerbe-Museum Stuttgart. Diese Ansammlung des schlechten Geschmacks unterteilte er in vier Hauptkategorien: Materialfehler, Konstruktionsfehler, Dekorfehler und Kitsch.⁷³ Unter diesen versammelten sich weitere Unterkategorien, wie beispielsweise »Material-Pimpeleien«, »Dekor-Burtalität«, »Unzweckmäßigkeit / Tücke des Objekts«,

69 Ebd., S.69

70 Ebd., S.71

71 Vgl. Gert Selle, *Geschichte des Designs in Deutschland*, S. 115.

72 Vgl. ebd., S. 367.

73 Vgl. Werkbundarchiv - Museum der Dinge, Imke Volkers (Hg.), *Böse Dinge. Eine Enzyklopädie des Ungeschmacks*, Berlin 2013.

»Billige Originalität« oder »Proportionsabsonderlichkeiten«. ⁷⁴ Schlechter Geschmack oder schlechte Gestaltung waren nicht bloß Fehler. Beide seien nach Pazaurek tatsächlich »Verbrechen und Vergehen«. ⁷⁵ Erneut drückt sich die Überschneidung einer Designästhetik mit normativen, moralischen Vorstellungen des Guten aus. Die Schönheit von Designobjekten hing von der Angemessenheit der Gestaltung hinsichtlich ihrer Zwecke ab, sollte mit diesen in einem Verhältnis stehen und lässt sich als funktionale Schönheit klassifizieren. ⁷⁶ In einer schwachen Auslegung dieser funktionalen Schönheit, wie sie noch für die Angemessenheit des richtigen Ornaments gilt, musste die Schönheit der sinnlich wahrnehmbaren Form der Dinge, die zudem moralisch aufgeladen wurde, in Korrespondenz zu ihrer zu ergründenden Funktion stehen, diese hervorkehren und ausdrücken. ⁷⁷ Alles, was darüber hinaus ging, war ein zu viel, sogar schädlich. Aber warum eigentlich? Der gute Geschmack enthielt unverkennbar eine moralische Dimension, die es genauer zu ergründen gilt.

Die Moralisierung funktionaler Schönheit widerspricht der Definition eines reinen Geschmacksurteils von Immanuel Kant, wie er es in seiner *Kritik der Urteilkraft* vorbringt. ⁷⁸ Denn nach Kant sind Geschmacksurteile subjektive Urteile, die ausgelöst von sinnlichen Eindrücken getroffen werden; sie sind also nicht der Vernunft nach logisch, auch nicht moralisch, sondern ästhetisch. Dennoch erheben sie für sich den Anspruch, zumindest verallgemeinerbar zu sein. Dies verdankt das Geschmacksurteil nach Kant seiner besonderen Leistung, im kontemplativen Moment des ästhetischen Wohlgefallens unsere Einbildungskraft mit unserem Verstandesvermögen in ein wechselseitiges sowie begrifflich unbestimmtes Spiel zu versetzen, aus welchem sich diese ästhetische Lust speist. Hierdurch ist das Geschmacksurteil nach Kant wiederum ein gemeinschaftlicher, kulturstiftender Sinn – der »sensus communis aes-

74 Ebd. S. 66-67.

75 Ebd., S. 183.

76 Für eine genauere Auseinandersetzung mit dieser Tradition in der philosophischen Ästhetik und ihrer Implikationen für das Design vgl. Allen Carson, Glenn Parsons, *Functional Beauty*, Oxford 2008.

77 Für die schwache Auslegung funktionaler Schönheit, wie sie gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts häufiger in der Philosophie anzutreffen sei, führen Carson und Parsons beispielhaft David Hume an. Vgl. ebd. S. 8-9.

78 Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft und naturphilosophische Schriften*, Band 2, hg. Von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M 1974.

theticus«⁷⁹ –, da wir in unserem subjektiven Privatteil davon ausgehen, dass andere dies Lust werden nachvollziehen können. Dennoch, dies muss mit Kant betont werden, handelt es sich hierbei um ein freies Spiel interesselosen Wohlgefallens, das es nicht auf eine Schönheit der Zweckmäßigkeit und Vollkommenheit eines Gegenstandes, seine Angemessenheit für die Zweckerfüllung, ja noch nicht einmal auf die Qualitäten eines Gegenstandes festlegen lässt, sondern alleine in der Erfahrung dieser Lust gründet.⁸⁰ Für eine Designästhetik mit Kant ließe sich lediglich dessen Beschreibung anhängen der Schönheit fruchtbar machen, in der durch die Zweckmäßigkeit eines Objektes das Geschmacksurteil gewissermaßen durch die rationalen Zwecke als dienende Schönheit eingeschränkt ist.⁸¹

Steht Kant auch insbesondere für die Trennung der Schönheit von Konzepten der Zweckmäßigkeit und somit für die Exklusion von Gebrauchsgegenständen aus dem Feld der Ästhetik, so lassen sich in einer bestimmten kritischen Lesart seines Geschmacksurteils als Vermögen dennoch Restriktionen oder vielmehr bestimmte Bedingungen für das freie Spiel der Einbildungskraft entdecken, die auch dieses moralisieren.⁸² Denn wenn Kant schreibt, dass »[d]as Schöne [...] das Symbol des Sittlichguten [ist]«⁸³, so könnte man daraus ablesen, dass das freie Geschmacksurteil Zwecks seiner Verallgemeinerbarkeit in der Geschmackserziehung notwendigerweise durch die Moral angeleitet werden muss.⁸⁴

79 Ebd., S. 391.

80 Vgl. für eine Zusammenfassung: Stefan Majetschak, *Ästhetik zur Einführung*, Hamburg 2007.

81 Vgl. Allen Carson, Glenn Parsons, *Functional Beauty*, S. 22.

82 Christoph Menke weist in seiner Untersuchung der Kraft als Grundbegriff ästhetischer Anthropologie auf diese subtile Selbstwidersprüchlichkeit Kants in der Geschmacksfrage hin. Kant wolle nach Menke »den Kuchen essen und behalten«, indem er den Geschmack mit dem Verstand parallelisiert und schlussendlich doch wieder in der Moral gründet. Vgl. Christoph Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt/M 2008, S. 93f.

83 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*, S. 461.

84 Die Kultivierung der guten Geschmacksurteile bewertet Kant als die Grundlage einer aufgeklärten Gesellschaft. So leuchtet es für ihn auch ein, dass die »Propäditik«, also der Vorbereitungsunterricht für das richtige Geschmacksurteil eines feinsinnigen Menschen – kürzer: die Geschmackserziehung –, »die Entwicklung sittlicher Ideen und die Kultur des moralischen Gefühls sei; da, nur wenn mit diesem die Sinnlichkeit in Einstimmung gebracht wird, der echte Geschmack eine bestimmte unveränderliche Form annehmen kann.« Ebd., S. 462ff.

Eine gewisse »moralitätsaffine«⁸⁵ Grundierung ließe sich nicht übersehen. Diese kursorische Lesart des ästhetischen Geschmacksurteils führt sicherlich weg von Kants Intention, lässt sich aber trefflich auf die »moralitätsaffine« Gestaltungsmoderne und deren Wunsch nach Geschmackserziehung übertragen, die hier von Interesse sind. Deren guter Geschmack funktionaler Schönheit dient der normierenden Disziplinierung aufgeklärter, bürgerlicher Subjekte, deren sinnliche Wahrnehmung auch noch im Einklang mit den Vorstellungen einer guten Gesellschaft stehen sollten. Ein Geschmacksurteil in diesem Sinne war ein Urteil über die Angemessenheit der Ausgestaltung eines Gegenstandes, die als besondere Erscheinung und Fall einer allgemeinen Regel einer moralischen Zweckmäßigkeit bewertet werden musste, durch deren Befolgen sich dann sogleich die geschmackshebende und aufklärerische Wirkung vorausplanen ließe. Weniger als freies Spiel als vielmehr als Spiegelung schöner und angenehmer Sittlichkeit wurde der gute Geschmack verstanden. In der Parallelisierung von moralischen Zwecken und Gestaltungsästhetik wurde auch die Gestaltung »zu guter Letzt eingespannt in das Projekt einer Moralisierung der Erscheinungswelt.«⁸⁶ Geschmacksverirrungen waren nicht bloß ein individueller Irrtum, der auf einem noch nicht voll ausgebildeten Vermögen guten Geschmacks beruhte, sondern zugleich Verbrechen, Zersetzung der Sitten, boshaft (»mischievous«) und moralisch verwerflich. Moderne, aufgeklärte Gestalterinnen und Gestalter mussten ihre Designs in einem verallgemeinerbaren Sittlichen gründen, das sich objektiv von ihnen bestimmen lassen musste, um die Welt nach den Prinzipien der Aufklärung zu gestalten. Aufgeklärte Bürger*innen hatten sich als Konsument*innen an den vorbildlichen Produkten zu orientieren, um durch die Kultivierung ihres subjektiven guten Geschmacks zu modernen Menschen einer neuen Zeit zu werden. So beinhaltet die Gestaltbarkeit der Welt eine moralische Vorstellung davon, wie eine gute Welt, eine bessere Welt und ihre Subjekte aussehen müssten. Hierin zeigt sich indes eine Tendenz zur Totalisierung dieser Gestaltbarkeit, die es in ihrer Verlängerung auf die Einrichtung einer ganzheitlichen, gestalteten Welt abgesehen hat. Dieser Tendenz der ästhetisch-moralischen Gestaltung sämtlicher Lebensbereiche liegt ein Streben nach Vereinheitlichung und Ganzheit-

85 Stefan Majetschak, »Die Schönen Dinge zeigen an, dass der Mensch in die Welt passe«. Metaphysische Implikationen in Kants Begriff der Schönheit, in: Heinz Eidam, Frank Hermenau, Draïton de Souza (Hg.), *Metaphysik und Hermeneutik*, Kassel 2004, S. 215-224, hier: S. 217.

86 Florian Arnold, *Logik des Entwerfens*, S. 162.

lichkeit zugrunde, welches die Gestaltungsmoderne insgesamt antrieb. Dieses lässt sich zeithistorisch einordnen.

1.7 Die Suche nach Ganzheit

Die Ansprüche der verschiedenen Reformbewegungen der frühen Gestaltungsmoderne eint trotz aller Unterschiede dieses: Die Überzeugung, dass die Gestaltbarkeit der gemeinsam geteilten Welt nach Prinzipien, die sich in allen Aspekten dieser guten und aufgeklärten Gestaltung zu zeigen hatten, potenziell möglich und moralisch wünschenswert ist. Als die Verwirklichung der Aufklärung in der Dingwelt waren diese Prinzipien an einem Bild des ganzheitlichen Menschen als sinnliches, vernunftbegabtes und sittsames Wesen, dessen Anlagen auf die richtige Art ausgebildet werden mussten, ausgerichtet. Alle Aspekte des Lebens sowie alle Teile einer Gesellschaft mussten durch dieselben rationalen Prinzipien angeleitet zueinander passen, um am Ende in einer angestrebten, neuen Einheit und Ganzheit aufzugehen, in der mehr verwirklicht wird als nur die Ansammlung all ihrer Teile.

Die Suche nach Ganzheit, wie sie Anne Harrington in der Arbeit mit diesem Namen beschreibt, kann nach ihr als ein gesamtgesellschaftlicher, diskursiver Antrieb in Europa zum Ende des 19. Jahrhunderts angesehen werden.⁸⁷ Dieser Suche ging der gefühlte Verlust dieser menschlichen Ganzheit durch die Mechanisierung und Rationalisierung, die »Entzauberung der Welt«⁸⁸ und eine daraus resultierende Fragmentierung voraus, den sie als Grundmythos der Moderne definiert. Harrington beschreibt einzelne Facetten, die ein besseres Licht auf diesen Zeitgeist werfen können sowie die Parallelen zur Perspektive der Gestaltungsmoderne verdeutlichen: die Konzeptualisierung der Geschichte als wahrnehmbaren Fortschritt und der Zukunft als offener Möglichkeitsraum, enorme gesellschaftliche Umwälzungen, die fortschreitende Rationalisierung und Industrialisierung der Arbeitswelt und schließlich in Deutschland auch

87 Vgl. Anne Harrington, *Die Suche nach Ganzheit. Die Geschichte biologisch-psychologischer Ganzheitslehren: Vom Kaiserreich bis zur New-Age-Bewegung*, Reinbeck bei Hamburg 2002, S. 11-29.

88 Harrington leitet ihre Arbeit mit dem Vortrag von Max Weber ein, in welchem er diese Formulierung verwendet: Max Weber, *Gesamtausgabe*, Abt. 1 Schriften und Reden, Bd. 17 Wissenschaft als Beruf 197/19, Tübingen 1992, S. 60.

die Gründung eines rein formal geeinten Kaiserreichs aus zuvor unabhängigen und unterschiedlichen Ländern: »[Ä]ußere Vereinigung ohne eine innere einheitliche Vision.«⁸⁹ All dies ließ das Gefühl für eine kritische Zeit des chaotisch anmutenden Umbruchs entstehen, welche nach den richtigen und angemessenen Lösungen für die Potenziale einer im Kommen begriffenen Zukunft verlangte. Dieser als krisenhaft wahrgenommene Moment veranlasste diejenigen, welche sich im Wissen um den Ursprung der fehlgeleiteten sowie krisenhaften Situation wähnten, einen alternativen Weg zur Auflösung der Krise zu forcieren: Das Anlaufnehmen in einer verloren geglaubten Vergangenheit, auf welches der gigantische Sprung nach vorne in die Zukunft folgen sollte.

Die starke Bildlichkeit von absoluten Gegensätzen prägte diese Auseinandersetzungen der Zeit.⁹⁰ So wurde beispielsweise in Ferdinand Tönnies soziologischer Arbeit *Gemeinschaft und Gesellschaft* der arbeitsteiligen und unnatürlichen Gesellschaft die organische und natürliche Gemeinschaft gegenseitiger »Bejahung« gegenübergestellt.⁹¹ Dass die moderne, individualistische sowie mechanische Gesellschaft als Verfallsform einer ganzheitlichen Gemeinschaft verstanden wird, lässt sich hier nicht übersehen. Die Lebensreformen proklamierten ebenso ein Zurück zur verlorenen sowie ursprünglichen Natur, welche das Gegenteil der Zivilisation war. Und die sogenannten »Wissenschaften von Geist und Leben« setzten dem mechanischen Bild des Menschen ein vitalistisches entgegen, welches den Menschen als ganzheitliches Wesen in seiner Umwelt zu begreifen versuchte.⁹² Zu ihnen zählte auch die »Gestalttheorie«, die dem Chaos der Welt die von Goethe inspirierte Entelechie der Gestalt⁹³ als ein »kosmisches Prinzip«⁹⁴ einer Formung nach dem Wesen in unterschiedlichen wissenschaftlichen, künstlerischen und politischen Feldern entgegensetzte.⁹⁵

Jede dieser einzelnen Gegenüberstellungen hätte eine eigene Analyse nötig, was hier aber von den Fragen der Gestaltung wegführen würden. Einend war für diese Verabsolutierungen das bereits aus der Arts and Crafts bekannte

89 Ebd., S. 60.

90 Vgl. ebd., S. 16-17.

91 Vgl. Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft & Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*, Darmstadt 1991.

92 Vgl. Anne Harrington, *Die Suche nach Ganzheit*, S.31f.

93 Bei Goethe ist dieser Begriff explizit ganzheitlich aufgeladen und wurde teilweise als Übersetzung der Idee bei Platon entwickelt. Vgl. hierzu: Karheinz Brack (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2, Stuttgart 2001, S. 823f.

94 Anne Harrington, *Die Suche nach Ganzheit*, S. 208.

95 Vgl. ebd., S. 197f.

Feindbild der Maschine und ihre instrumentelle Arbeitsweise,⁹⁶ selbst wenn sich das jeweils Vernünftige oft widersprüchlich auf die jeweiligen Gegenüberstellungen verteilte.⁹⁷ Gleichzeitig ging es darum, eine durch arbeitsteilige Prozesse entfremdete und zerstückelte Erfahrungswelt wieder in einer neuen Fülle zu erfahren. Diese Bestrebungen verbindet die Suche nach einem Sinn, nach einer sinnstiftenden Ordnung, welche sich der Kontingenz geschichtlicher Entwicklung und der Bedeutungslosigkeit eines rein wissenschaftlichen Menschenbildes gegenüberstellte. Diesen galt es nicht nur in der eigenen Freizeit, sondern eben ganzheitlich in der Gesellschaft zu verwirklichen. Dass sich dieser ganzheitliche Sinn menschlicher Gesellschaft auf solch widersprüchliche Art und Weise in den jeweiligen Feldern artikuliert, verdeutlicht die bedauerlicherweise ausbleibende Einsicht in die Pluralität und Widersprüchlichkeit gesamtgesellschaftlicher und menschlicher Sinnsuche, die sich aus der Pluralität der menschlichen Existenz ergibt.

1.8 Demokratischer Funktionalismus

Wie passen nun die frühe Gestaltungsmoderne mit der beschriebenen Suche nach Ganzheit in ihren Bemühungen um eine bessere Zukunft zusammen? Aus der Distanz betrachtet ließen sich bereits hier mit einigem Argwohn die kulturindustriellen Mängel und Unzulänglichkeiten der Designdisziplin beschreiben. Demnach wäre ganzheitliches Design lediglich die ideologische Verpackung einer entfremdeten, maschinellen Massenproduktion für eine nach Ganzheitlichkeit strebenden und Bedeutung suchenden bürgerlichen Konsumentenschicht. Design hätte der Kritik folgend den kulturellen Schock abfangen müssen, welchen die Disziplinierung und Rationalisierung der instrumentellen Vernunft allen Bereichen des neuen modernen Lebens abverlangte und deren Formen sie auch den Objekten des Alltags aus Kostengründen auf-

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 11f.

⁹⁷ »Während der größte Feind der Ganzheit die Maschine war, war der Feind der Gestalt das Chaos [...]. Selbstverständlich unterschieden sich diese beiden Feinde voneinander: Mit der Maschine wurde eine Art unnatürlicher Pseudo-Ordnung assoziiert, die aus einer bloßen Ansammlung von Atomen bestand, während das Chaos die reine Nicht-Ordnung repräsentierte. Doch trotz dieses Unterschiedes wurde beiden dieselbe Tendenz zugeschrieben, alles in bedeutungslose Fragmente aufzulösen.« Ebd., S. 199.

drückte.⁹⁸ Die Blütezeit des jungen Plakates und mit ihm selbstverständlich die Reklame⁹⁹ wären ein Indikator dafür, dass Design ab jetzt versöhnt scheidende Warenästhetik produzieren musste, die sich über die einzelnen Objekte hinaus in den öffentlichen Raum erstreckte und in den Konsument*innen neue Wünsche und künstliche Bedürfnisse wecken sollte.

Nur würden die modernen Gestalter die Reduktion ihrer Rolle in der Gesellschaft auf die eines Handlangers der Industrie und des Marktes zurückweisen – berechtigterweise, wie ich meine. Denn ihre Ambition war nichts weniger als die Gestaltung der neuen, modernen Gesellschaft. Selbst wenn man die Kritik der Warenästhetik ernst nimmt, lassen sich die Zwecke des Designs immer noch als konstitutiv für die ganzheitliche Gestaltung einer Gesellschaft auslegen. Auch als (angemessene) Oberflächengestaltung wäre Design Sinn- suche in den Formen, der Identitätsstiftende Anschein einer versöhnten Welt des »Entschädigungsdesign[s]«¹⁰⁰ und die Produktion von gnadenlos unterschätzter alltäglicher Schönheit zur Aneignung durch jeden und jede, welche nicht einfach dem Zufall und dem Chaos überlassen wird, sondern sich auch an der Oberfläche durch ordnende Gestaltung ergibt. So laufen die Sinnsuche der Lebensreformer, der Wissenschaft von Geist und Leben sowie die Sinnerzeugung durch Gestaltung zusammen. Jedenfalls speist sich ihr Antrieb aus der gleichen Quelle. Denn hierhin wurzelten die Prinzipien der frühen Gestaltungsmoderne: Schönheit war nicht mehr repräsentatives, elitäres Beiwerk exklusiver Luxusgüter, sondern schon auf der Oberfläche alltäglicher Dinge, in ihrer Form, musste sich ihr innerstes Wesen enthüllen und ihr Sinn und Zweck erkennbar sein. Selbst wenn Design die Dinge nur oberflächlich ausschmücken und verhüllen würde, um die ansonsten bedeutungslose Mechanik hinter den alltäglichen Werkzeugen zu verbergen, so würde es aus der Perspektive einer ganzheitlichen Gestaltung der Welt dennoch eine sinnstiftende Tätigkeit sein, welche das bedeutungslose mechanische Räderwerk in den Sinnzusammenhang der Gesellschaft überführt, seinen innersten Zweck in der Form in funktionaler Schönheit nach außen kehrt und verständlich macht. Gut ein halbes Jahrhundert vor Louis Sullivan bemerkte der amerikanische Bildhauer Horatio Greenough, dass es nichts weiter brauche als den »Gebrauch gesunden Menschenverstandes«, um zu erkennen, dass man einfach »das Wort

98 Vgl. Gert Selle, *Ideologie und Utopie des Design. Zur gesellschaftlichen Theorie der industriellen Formgebung*, Köln 1973.

99 Vgl. Gert Selle, *Jugendstil und Kunstindustrie*, S. 56f.

100 Gert Selle, *Geschichte des Designs in Deutschland*, S. 68.

Schönheit durch den Begriff ›Wesensgemäßheit‹ zu ersetzen habe, um damit nichts weiter zu benennen, als die Anpassung der Form an die Funktion«. ¹⁰¹

Es war die feste Überzeugung der modernen Gestalter, dass sich ein Prinzip der Angemessenheit und Zweckmäßigkeit der Funktion auf alles gleich anwenden lassen müsste und dass es nur »gesunden Menschenverstand« sowie den kompatiblen guten Geschmack bräuchte, um die angemessene Gestalt der Dinge zu erkennen. Guter, durch Prinzipien angeleiteter Geschmack war nicht mehr nur Ausdruck individuellen Wohlgefallens, sondern die Manifestation einer allgemeinen Sittlichkeit in der Welt, die sich in der Ganzheitlichkeit der Gestaltung des Alltags durchsetzen musste. Zweckmäßigkeit war nicht mehr nur nützlich, sondern entsprach dem innersten, unverhüllten Wesen der Dinge, die vom aristokratischen, repräsentativen Ballast befreit wurden. Die angemessene Gestalt verwirklichte dieses Wesen und war somit einzig legitime Auslöserin eines allgemein gesellschaftlichen Wohlgefallens – in sämtlichen Bereichen der gestalt- und formbaren Welt. Eine »Demokratisierung der produktkulturellen Werte« ¹⁰² war das Fundament einer ganzheitlichen Neu- und Durchgestaltung der Gesellschaft im Sinne eines »demokratischen Funktionalismus« ¹⁰³, wie Gert Selle ihn treffend benennt. Auch wenn er sich hierbei explizit auf die moderne Gestaltung der 1920er-Jahre bezieht, hatte sich die Gestaltungsmoderne in ihrer frühen Reformphase diesen demokratischen Funktionalismus in ihren Selbstbeschreibungen bereits zur Aufgabe gemacht. Eine Aufgabe, welche die Gestaltenden nicht alleine verfolgten.

Die gesellschaftliche Erziehung und Disziplinierung zu einem sittlichen Subjekt guten Geschmacks, die »Pflicht zur Aneignung der ›höheren‹ Kultur durch alle« ¹⁰⁴, war zu einer nationalen Aufgabe der gesamtgesellschaftlichen Erziehung geworden, von der sich selbstverständlich auch marktwirtschaftliche Vorteile für die nationale Produktion versprochen wurde. Neben Sir Henry Coles Unternehmungen in England reihen sich auf dem Kontinent weitere Weltausstellungen sowie die gehäufte Gründungen von Kunstgewerbeschulen, Ämtern für Industrie und Handel sowie von Kunstgewerbemuseen als

101 Hier zitiert nach: Wend Fischer, »Die verborgene Vernunft. Funktionale Gestaltung im 19. Jahrhundert« in: Die Neue Sammlung München (Hg.), *Die verborgene Vernunft. Funktionale Gestaltung im 19. Jahrhundert*, Ausst. Kat. München 1971, S. 9.

102 Gert Selle, *Geschichte des Designs in Deutschland*, S. 72.

103 Ebd. S. 175.

104 Ebd. S. 72.

dauerhafte Musterausstellung, welche sich am englischen Vorbild orientierten, in die jeweils nationalen Bestrebungen um die »Hebung des Geschmacks«¹⁰⁵ ein. Deutschland, welches bei bisherigen Weltausstellungen stets schlecht abgeschnitten hatte, musste hier besonders Aufholen und seine Bestrebungen bündeln. Der Umfang dieser selbstverständlich ganzheitlichen Geschmackserziehung kann gar nicht unterschätzt werden, obwohl sich ihre Auswirkungen nur langsam in der alltäglichen Gestaltung durchzusetzen begannen.

Die »Demokratisierung der produktkulturellen Werte« lässt sich insbesondere in der angeleiteten Ausgestaltung des Wohnraums als prominentestes oder sichtbarstes Feld des Designs nachverfolgen. In dieser überschneiden sich alle Motive der Geschmackserziehung, der demokratischen Gleichheit, der bürgerlichen Moral und des Gestaltungswillens. So irrt man, wenn man die Wohnung in der sich herausbildenden Industriegesellschaft einzig als privaten Rückzugsraum definiert. Gerade in der Moderne verlaufen die Grenzen zwischen privatem und öffentlichen Raum in der Wohnung komplizierter als bloß zwischen dem Salon und dem Schlafzimmer. Der eigene Wohnraum bietet die Fläche zur totalen gestalterischen Durchdringung und Projektionsfläche für demokratisch-bürgerliche Tugenden; vom Biedermeier bis hin zum Historismus des 19. Jahrhunderts,¹⁰⁶ aber erst recht mit dem Einsetzen des reformierenden Jugendstils zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland.¹⁰⁷ Während die Stadtplanung und arbeitsteilige industrielle Produktion als Aufgabe des Designs dem Architekturtheoretiker Mark Wigley nach selbst den »explosiven« expandieren und totalen Charakter der Gestaltbarkeit von Welt aufzeige, welche sich praktisch auf alles Erstrecken kann, verdeutliche die Innenraumgestaltung der Wohnung dessen »implosive« Verdichtung und Vervollkommen in

105 So Verankert im § 1 der Gründungsstatuten des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, zitiert nach; Kathrin Pokorny-Nagel, »Zur Gründungsgeschichte des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie«, in: Peter Noever (Hg.), *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien*, Wien 2000, S. 52ff.

106 Vgl. hierzu den Abschnitt »Die Lehre der Leere: Vom Interieur zum Selbstbild« bei Annette Geiger, *Andersmöglichsein*, S. 144–155.

107 Der Deutsche Jugendstil war maßgeblich von der Englischen Arts and Crafts Bewegung beeinflusst worden. Allerdings galt die Bewunderung eher der Formsprache als dem sozial-utopischen politischen Programm einer Reform der gesamten Arbeitswelt. Vgl. Gert Selle, *Geschichte des Designs in Deutschland*, S. 92ff.

absoluter Konzentration.¹⁰⁸ Die Innenarchitektur des »Hyper-Interior« wird zu einem Gesamtkunstwerk, in dem sich die Vision des Gestalters auf jedes Detail und jede Oberfläche ausbreitet. Jedes Möbel, jede Tapete, jeder Teppich, jeder Türknauf, jede Halterung für eine Glühbirne, das Besteck und die passenden Klamotten werden hierzu gestaltet.¹⁰⁹ Gleichzeitig wird die Wohnung durch die neuen gestalterischen Herausforderungen der Technik und der Zugängen der zentralen Energieversorgung zum Gegenstand industrieller Produktionsweisen, deren Neuartigkeit nach einer angemessenen Integration oder zu mindestens der geschickten Verdeckung der technischen Komponenten von beispielsweise elektrischem Licht verlangt. Die »Elektrifizierung« der Wohnung lässt sich rückblickend als ein erster Schritt der Vernetzung der privaten Sphäre der Wohnung mit industriellen Infrastrukturen begreifen, die nunmehr auch das Verhältnis zwischen Produzenten, Produkten und Gebraucher*innen als eine neue Aufgabe der Gestaltung zu verstehen gibt.¹¹⁰

Private Selbstverwirklichung und künstlerische Bereicherung des eigenen Lebens durch »Wohnkunst« fallen hierbei mit öffentlichen Vorstellungen von bürgerlichen Tugenden und Rationalisierungsprozessen zusammen. Die Suche nach Anleitung bei der künstlerischen und sittlichen Erhöhung der eigenen Lebensweise in einer angemessenen Einrichtung und das Bestreben, durch »ästhetische Erziehung« eine moralisch einheitliche, bürgerliche »Konsumentenmasse«¹¹¹ herauszubilden, die vornehmlich an den nationalen Produkten eines neuen technischen Komforts interessiert sein sollte, kulminierten neben den Weltausstellungen in den sogenannten Wohnkunstaustellungen der großen Kaufhäuser wie Harrods in London, der Bon Marché in Paris und Wertheim in Berlin. Die Berliner Wohnkunstaustellung eröffnete mit dem Anspruch: »Fürsprecher an vielerlei Menschegeist zu sein des Verlangens nach künstlerischer Umgestaltung und Erhöhung unserer Lebensform.«¹¹² Die ausstellenden Künstler, die Gestalter der einzelnen Räume, seien »Führer und Erzieher des Volkssinnes« gewesen.¹¹³ Zur Eröffnung einer sol-

108 Vgl. Mark Wigley, »Whatever Happened to Total Design?« in: *Harvard Design Magazine* Issue 5 (1998), online abrufbar unter: harvarddesignmagazine.org/issues/5/whatever-happened-to-total-design (letzter Zugriff: 20.08.18).

109 Ebd.

110 Vgl. Florian Arnold, *Logik des Entwerfens*, S. 348.

111 Gert Selle, *Geschichte des Designs in Deutschland*, S. 86.

112 Curt Stoeving, »A. Wertheim – Neue Wohnräume, Neues Kunstgewerbe dem Hause Eigen, nach Entwürfen von Künstlern«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 16 (1905), S. 643.

113 Ebd.

chen Wohnkunstaussstellung wurden im *Kunstwart* von Avenarius die Zehn Gebote zur Wohnungseinrichtung veröffentlicht. »Richte dich zweckmäßig ein!«, »Zeige in deiner Wohnung deinen Geist!« oder »Fürchte dich nicht vor Farbe!«, sind Beispiele. Der scharfe Ton verwies auf die zivile »Konsumenten Pflicht« qualitativ hochwertige, nationale Ware zu kaufen.¹¹⁴ Die Moralisierung des Konsums und die Notwendigkeit zur Geschmackserziehung begleiteten die Jahrhundertwende. Das pädagogische Potenzial zur vorbildlichen »Hebung« des Geschmacks – der Ausbildung des guten Geschmacks als Vermögen – und der Vorbildcharakter dieser gut ausgestatteten, von Künstlern durchgestalteten Raumentsembles von industriell gefertigten Massenprodukten war insoweit akzeptiert, als dass der Schritt von den Musterschauen der Weltausstellungen in die kommerziellen Kaufhäuser und damit schlussendlich auch in die eigenen vier Wände als weitere Öffnung und Erweiterung schlüssig erschien und anerkannt wurde.¹¹⁵

Das große Interesse an der Gestaltung des eigenen Heimes als Ort der Selbstverwirklichung und Erneuerung traf ebenfalls auf ein politisches Interesse des Ministeriums für Handel und Gewerbe am Lebensstil der Bürger sowie der Qualität der lokalen Produktion, welche durch die Herausbildung der Kunstgewerbeschulen gesteigert werden sollte. Gleichzeitig bestand das Bestreben, die eigene Wirtschaft durch die Erziehung der Konsument*innen zu Käufer*innen von Produkten, die nicht nur im Reich produziert worden waren, sondern mit deutschen Tugenden versehen wurden, zu stärken und so die Expansion des Deutschen Reiches sowohl imperialistisch nach außen als auch im Inneren voranzutreiben.¹¹⁶ Sieht man von den wirtschaftlichen und imperialistischen Motiven ab, enthält die Demokratisierung der Konsumgüter dennoch im Kern diesen egalitären Zug: einen »demokratischen Funktionalismus«, der die Bestrebungen der Gestaltungsmoderne insgesamt zusammenfasst. Auch Louis Sullivan, der frühe Wortgeber des Funktionalismus, will in der Funktion nichts weniger als den Geist der Demokratie erkannt haben, der seinen Aus-

114 Vgl. Ferdinand Avenarius, »Zehn Gebote zur Wohnungseinrichtung«, in: *Der Kunstwart. Rundschau über alle Gebiete des Schöne*, Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben, Ausgabe 13 (1/1900). Online Abrufbar unter: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstwart13_1/0353 (letzter Zugriff: 06.11.2019).

115 Vgl. John V. Maciuika, »A collision of worlds – Art and Commerce in the Age of Henry van de Velde« in: Carsten Ruhl, Chris Dähne, Rixt Hoekstra (Hg.), *The Death and Life of the Total Work of Art. Henry van de Velde and the legacy of a Modern Concept*, Berlin 2015, S. 48.

116 Vgl. ebd., S. 58.

druck in organisierter sozialer Form sucht.¹¹⁷ Allein sie mache die Architektur und eben auch das Design zu einer lebendigen Kunst der Staatsbürger*innen.¹¹⁸

1.9 Den Zwecken angemessen

Ich will auf die konkrete Perspektive der Gestalter und Reformer zurückkommen, um die es bei dieser Betrachtung des komplizierten Wechselverhältnisses von Design und Gesellschaft gehen soll. Einer der einrichtenden Künstler einer dieser Wohnensembles der Wohnkunaustellungen, auf den sich auch Jacques Rancière in seiner Analyse des modernen Problems bezieht,¹¹⁹ war der architektonische Autodidakt, Maler, Typograf und Designer Peter Behrens. Dieser war ab 1899 in der Darmstädter Künstlerkolonie Mathildenhöhe tätig, bevor er als Direktor an die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule berufen wurde. Zu dieser Berufung als Rektor schreibt Behrens an seinen Kollegen Hermann Muthesius, welcher als Geheimrat im preußischen Ministerium für die Reform der Kunstgewerbeschulen verantwortlich war, dass er sich freue, endlich direkt dem staatlichen Interesse dienen und die »Sehnsucht nach einer Kultur« in der Regierung und Bevölkerung besser erfüllen zu können.¹²⁰

Neben der Mathildenhöhe ist sein Name untrennbar mit jenem Unternehmen verbunden, dessen Gestaltung er in allen Bereichen maßgeblich beeinflusste: die Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft, kurz AEG. Behrens war der erste deutsche Industriedesigner, der als »künstlerischer Beirat« neben der Produktpalette auch das Firmenlogo entwarf und damit das optische Erscheinungsbild von den Druck-Erzeugnissen über das Design der Produkte bis hin zu der Architektur der Fabrik- und Verwaltungsbauten sowie der Geschäfte und selbst der Arbeiterwohnungen ganzheitlich durchgestaltete und dem Unternehmen damit zu einer bis dahin noch nicht bekannten visuell einheitlichen Identität, einer Corporate Identity, verhalf. Im Gegensatz zur Künstlersiedlung auf der Mathildenhöhe waren die Produkte der AEG nun tatsächlich

117 »[T]hat the spirit of democracy is a function seeking expression in organized social form.« Louis H. Sullivan, *Kindergarten Chats and Other Writings*, New York 1947, S. 99.

118 »[...] an art that will live because it will be of the people, for the people, and by the people.«, ebd. S. 213.

119 Vgl. Jacques Rancière, »Die Fläche des Designs«.

120 John V. Maciuka, »A collision of worlds«, S. 58.

industriell gefertigte Massenware. In dem Artikel »Kunst und Technik« im Berliner Tageblatt vom 29. August 1907 erklärte Behrens seine Tätigkeit für das Unternehmen und den Anspruch auf emanzipatorische Beeinflussung der Gesellschaft, welchen er hiermit verband:

Durch die Massenherstellung von Gebrauchsgegenständen, die einer ästhetisch verfeinerten Anordnung entsprächen, würde nicht alleine dem künstlerisch empfindenden Menschen eine Wohltat erweisen, sondern Geschmack und Anstand in die weitesten Schichten der ganzen Bevölkerung getragen.¹²¹

In Geschmack und Anstand treffen sich moderne Ästhetik und bürgerliche Moral. Behrens betont hier auch die Suche nach grundlegenden Typen, die als »Extrakt aus dem vorhandenen guten Geschmack der Zeit« gezogen werden sollen und in ihrem »einheitlichen Formausdruck« einen neuen Stil als Ausdruck der »gesamte[n] Geistesäußerungen einer Epoche« der industriellen Produktion begründen können.¹²² »Der einheitliche, nicht aber der besondere oder gar der absonderliche Charakter ist das Ausschlaggebende.«¹²³ Außerdem sei dieser Stil auch »keine Angelegenheit der Ästhetik, sondern des sittlichen Erkennens.«¹²⁴ Hier wird in Behrens Schaffen ein Wendepunkt erkennbar und der individuelle Ausdruck seiner Jugendstilphase durch die Vereinheitlichung und zweckmäßige Sachlichkeit abgelöst. Die Ausrichtung der eigenen Wirksamkeit am Allgemeinen einer Harmonisierung der ganzen Kultur nach den Prinzipien der Sachlichkeit rückt für den modernen Gestalter aus der Perspektive eines Großkonzerns aus dem Bereich des Wünschenswerten in den des Möglichen. An seinen eigenen Entwürfen ist deutlich zu erkennen, wie sich seine Herangehensweise als ganzheitlicher Jugendstilgestalter von der des formgebenden Industriedesigners unterscheidet. Der gute und sittliche Geschmack erhält in der industriellen Produktion in der Aushandlung der eigenen Gestaltungsspielräume, der Kooperation mit Ingenieuren und den Vorgaben der ökonomischen Warenproduktion langsam die Züge der modernen Sachlichkeit. Behrens ist hier nur ein Beispiel für die generell beginnende zweite Reformwelle, die sich

121 Peter Behrens, »Kunst und Technik« (1910), in: Fischer, Hamilton (Hg.), *Theorien der Gestaltung*, S. 21–30, hier: S. 29.

122 Vgl. Ebd., S. 23.

123 Ebd.

124 Peter Behrens, »Stil?« (1922), in: Fischer, Hamilton (Hg.), *Theorien der Gestaltung*, S. 120–124, hier: S. 123.

quasi als »Fortsetzung«¹²⁵ die Perspektive zwar mit der Arts and Crafts Bewegung und dem von ihr inspirierten, deutschen Jugendstil teilte, in der die Form im Sinne funktionaler Schönheit aber viel sachlich und industrieller wurde.

Hatte sich die kapitalistische Rationalisierung endgültig durchgesetzt? War diese neue sachliche Form der Geniestreich des Gestalters und die bewusste Entscheidung des Unternehmens? Schließlich hätte man in einem weiteren Arbeitsschritt ohne Mühe Verzierung hinzufügen können. Oder war es am Ende doch die Vorgabe der effizienten maschinellen Produktion, die nach der Form verlangte und im Nachhinein gerechtfertigt werden musste?¹²⁶ Das Ausbalancieren der sachlichen und ornamentalen Herangehensweisen sowie das Wechselspiel und der andauernde Widerstreit zwischen der angemessenen Form und dem Zweck blieb weiterhin bestimmend für die sich technisierende Gestaltungsmoderne. So auch für den 1907 von Behrens, Muthesisus¹²⁷, weiteren Gestaltern sowie Industriellen und Politikern gegründete Deutsche Werkbund, welcher hier als prominentestes deutsches Beispiel des facettenreichen Anspruchs auf pädagogische und gesellschaftsformende Wirkung des modernen Designs seit der Arts and Crafts Bewegung nicht übergangen werden kann, zumal seine Werkbundkisten bereits angesprochen wurden. Dieser Bund erklärte die sachliche, den Zwecken angemessene Form zum Maßstab. Im Werkbund als Interessenverband von Gestaltern, Industriellen, mittelständischer Unternehmer, Werkstattinhaber, Künstler, Publizisten, Politiker und Pädagogen traf die totale Gestaltung auf die Geschmackserziehung und gewann rasch an gesellschaftlichem Einfluss. Die Vereinigung funktionierte hier wie eine Klammer für widerstreitende Positionen und Erwartungshaltungen. Der Bund erhob den Anspruch, »vom Sofakissen bis zum Städtebau«¹²⁸ in Gestaltungsfragen vorbildhaft und erzieherisch mitzuwirken. Beim Gründungstreffen wurde das Ziel der »Wiedereroberung harmonischer Kul-

125 Gert Selle, *Geschichte des Designs in Deutschland*, S. 123.

126 Knapp 100 Jahre später stellt die Geschichte Designer*innen erneut vor diese Frage: Wählt ein Designer oder eine Designerin bewusst einen digitalen Look oder bestimmt die Rechenleistung des Computers sowie die Parameter des Grafikprogrammes die Optik der 3D Renderings?

127 Muthesisus wird häufig als Vater des Werkbundes benannt. Vgl. Julius Poesner, *Anfänge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*, Berlin 1964, S. 111.

128 Hermann Muthesisus, »Wo stehen wir?«, in: *I. Jahrbuch des deutschen Werkbundes*, Jena 1912, S. 16.

tur«¹²⁹ durch Zweck- und Materialgerechtigkeit gesetzt. In einem Jahrbuch des Bundes heißt es weiter:

Der Zweck des Bundes ist die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme in einschlägigen Fragen.¹³⁰

Diese Veredelung der industriellen Produkte wurde auch als eine »durchgeistigte Form«¹³¹ aufgefasst, wobei deren Prinzipien eine »geistige Verwandtschaft« mit »soziale[n] und wirtschaftliche[n] Organisationstendenz[en]«¹³² bescheinigt wurde. Die Öffentlichkeitsarbeit des Werkbundes durch Ausstellungen, eigene Museen und bebilderten Veröffentlichung, die beinahe wie Warenkataloge wirkten, in denen auch Kriegsschiffe und Waffen abgedruckt wurden, zeigt den Anspruch auf Einflussnahme an, den der Verein erhob. »Ziel war es, in einem ganzheitlichen Sinne geschmacksbilden und, im Sinne Henry Coles, erzieherisch auf die Hersteller und Verbraucher von Produkten einzuwirken.«¹³³ Für den Werkbund war die Gesellschaft eine wenn auch egalitäre, so doch aber formbare Masse. Das Werkzeug zu ihrer Formung war die sachliche Gestaltung der Massenware. Die sachliche und vergeistigte Form für alle Konsumenten verband mit dem erzieherischen auch einen emanzipatorischen und klassenüberwindenden Anspruch des Werkbundes.¹³⁴ Im Zentrum aller Aktivitäten des Werkbundes stand der Begriff der (deutschen) »Qualitätsarbeit«, wobei sich dieser viel mehr noch als auf die Tätigkeit des Gestalters auf das Produkt dieser Arbeit, die fertigen Objekte, die durch das Befolgen einheitlicher Prinzipien und Standards erzeugt werden sollten, bezog.¹³⁵ Und wie-

129 Fritz Schumacher, »Wiedereroberung harmonischer Kultur«, in: *Kunstwart*, Ausgabe 21 (2/1908), S. 135-38.

130 Winfried Nerdinger (Hg.), *100 Jahre Deutscher Werkbund 1907-2007*, Kat. Aust. München 2007, S. 142.

131 Hermann Muthesius, »Wo stehen wir?«, S. 26.

132 Ebd., S. 25.

133 Bernhard E. Bürdek, *Design*, S. 23.

134 Vgl. Alastair Fuad-Luke, *Design Activism. Beautiful Strangeness for a Sustainable World*, Milton Park 2009, S. 38. Oder auch die Hinweise im Text von Lucius Burckhardt über den Werkbund. Vgl. Lucius Burckhardt, »Das unsichtbare Design« (1980), in: Silvan Blumenthal, Martin Schmitz (Hg.) *Lucius Burckhardt. Design ist unsichtbar. Entwurf, Gesellschaft & Pädagogik*, Berlin 2012, S.13f.

135 Gert Selle, *Geschichte des Designs in Deutschland*, S. 115f.

der verband sich mit Geschmackserziehung und Imperialismus der Anspruch auf die Gestaltung der Welt im Ganzen.¹³⁶

Die Klammer konnte jedoch nicht sämtliche Widersprüche miteinander versöhnen, welche sich unter einer ästhetischen Idee der Sachlichkeit sowie einer den Zwecken angemessene Form versammeln können. Die gute und sachliche Gestaltung des Gebrauchswertes, aus der sich die funktionale Schönheit quasi natürlich und von alleine ergeben sollte, eröffnete die Arena für eine Debatte darüber, was diesem Gebrauchswert seinem Wesen nach innerlich ist und was äußerlich hinzugefügt wurde und somit überflüssig scheint. Während der ersten Werkbundausstellung in Köln 1914, für die Peter Behrens das Plakat gestaltete, welches einen heroischen Übermenschen zeigt, der mit dem prometheischen Licht einer Fackel den Weg zu weisen scheint,¹³⁷ entfachte der Werkbundstreit. Dass diese interne Auseinandersetzung eines Verbandes von Gestaltern, Pädagogen und Produzenten in der Designgeschichte als Wendepunkt besprochen wird, erklärt sich dadurch, dass man erst in der historischen Distanz das Ausmaß und die Tragweite dieser Diskussion versteht, die ebenso eine Fortführung der Gegenüberstellung des individualistischen Kunsthandwerks der Arts and Crafts Bewegung und der Standardisierung durch Gottfried Semper war. Es ist der Streit darüber, welche Form dem Zweck der Dinge angemessen ist; der Streit darüber, was im Design überflüssig, oberflächlich und äußerlich bleibt. Es ist auch die Frage, wie Design die Gesellschaft beeinflussen kann, welche Bedürfnisse die echten Grundbedürfnisse sind und welche falschen von minderwertiger Ware geweckt würden. Und schließlich beinhaltet diese Auseinandersetzung in einer Vorwegnahme auch noch die Frage, ob Design nun eine Kunst oder eine Wissenschaft ist. Es ist das Spannungsverhältnis zwischen Form und Funktion, das diesen Widerstreit in Gang hält. Auf der Werkbundtagung in Köln verteilt es sich auf zwei Lager, mit denen sich zwei Tendenzen

136 »Es gilt, mehr als die Welt zu beherrschen, mehr als sie zu finanzieren, sie zu unterrichten, sie mit Waren und Gütern zu überschwemmen. Es gilt, ihr das Gesicht zu geben. Erst das Volk, das diese Tat voll bringt, steht wahrhaft an der Spitze der Welt: Deutschland muß dieses Volk werden.« Hermann Muthesius, »Die Zukunft der deutschen Form«, Berlin, Stuttgart 1915, S. 36, zitiert nach: Renate Flagmeier, »Böse Begriffe? Anmerkung zur problematischen Seite Gustav E. Pazaureks«, in: Werkbundarchiv - Museum der Dinge, Imke Volkers (Hg.), *Böse Dinge. Eine Enzyklopädie des Ungeschmacks*, Berlin 2013, S. 38.

137 Zur Beziehung von Behrens und der Moderne insgesamt zur Philosophie Nietzsches Vgl. das Kapitel »Gestalten mit Nietzsche. Vom Jugendstil zum Bauhaus« in: Annette Geiger, *Andersmöglichsein*, S. 193-223.

der Gestaltung wieder als radikale Gegensätze gegenüberstehen und nach der Zukunft des Designs fragen: Typisierung oder Individualisierung?

Muthesius drängt mit seinen »Werkbund-Thesen« für die Arbeit des Bundes in die Richtung der Industrie, wenn er »das Vorhandensein leistungsfähiger geschmacklich sicherer Großgeschäfte« als »Vorbedingung« für die Exportfähigkeit und »Ausstrahlung des deutschen Kunstgewerbes auf das Ausland« überhaupt konstatiert. Somit zielte er auch in Richtung einer Vorreiterrolle deutschen Designs in der Welt, die aber erst eingenommen werden kann, wenn »eine geschmackvolle Allgemeinhöhe« erreicht worden sei. Und in letzter Konsequenz wollte er in die Richtung der typisierten Massenproduktion:

Nur mit der Typisierung, die als Ergebnis einer heilsamen Konzentration aufzufassen ist, kann wieder ein allgemein geltender, sicherer Geschmack Eingang finden.¹³⁸

Muthesius unterlag mit seinen Thesen. Für den Moment konnte sein Kontrahent mehr Unterstützer, mehr »glühende Individualisten[en]« um sich scharen, die sich gegen die reine Produktion für den Export und gegen die »Kastration« und alles, »was [die] Handlungen [des Künstlers] sterilisieren könnte«, gegen die Produktion nach Typen stellten.¹³⁹ Dieser Kontrahent war der belgische Architekt, Künstler, Produkt-, Mode- und Grafikdesigner Henry van de Velde.

1.10 Die Frevel der Form

Über die Mittel und Wege mögen sie sich gestritten haben. Es sollte aber nicht verwundern, dass unter dem Gesichtspunkt der modernen Perspektive Muthesius und van de Velde in ihren Zielen weniger trennte, als es die Auseinandersetzung auf der Werkbundaussstellung in Köln 1914 zunächst nahelegen würden. Würde man sich bei van de Veldes Beschreibungen der eigenen Werke die Augen verbinden und nicht seine Produkte vor sich sehen, könnte er genauso gut eine Arbeit von Muthesius oder vom Industriedesigner Beh-

138 Hermann Muthesius, Henry van de Velde »Werkbund-Thesen und -Gegenthesen« (1914), in: Fischer, Hamilton (Hg.), *Theorien der Gestaltung*, S. 36–38 hier S. 36.

139 Vgl. ebd., S. 37.

rens beschreiben. Denn der Stilist van de Velde lässt ebenfalls das historisch-repräsentative Ornament hinter sich und sucht nach dem radikalen Bruch eines reinen Ausdrucks in der Formsprache der geschwungenen Linie, welcher genauso universal verständlich sein musste wie der Rhythmus und die Harmonie in Wagners universeller Sprache der Musik.¹⁴⁰ Die Aspiration nach totaler Gestaltung eines Gesamtkunstwerks, »das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat«¹⁴¹, von denen van de Velde ja mindestens fünf selbst ausführen konnte, teilte er mit dem Komponisten. Ebenso eine Verbindung zu Nietzsche, dessen Archiv in der Villa Silberblick er 1903 in Weimar sowie den *Ecce Homo* 1908 gestaltete. Und auch wenn er sich im Werkbundstreit gegen die von Muthesius geforderte technische Nüchternheit der Typisierung stellte, so sollte man sein Schaffen nicht vorschnell rein auf die Seite eines rauschhaften, künstlerischen Individualismus schlagen. Ganz im Gegenteil.

Für van de Velde war die Kunst »Hilfsmittel zum Leben« und er strebte nach einer »wirklichen Vereinigung von Kunst und Leben«, wie er es im wichtigsten Sprachrohr des deutschen Jugendstils, dem *Pan* darlegte.¹⁴² Hierfür mussten sich aber zuerst die auf falsche Weise hierarchisierten freien und die »auf die Industrie angewandte Künste« wieder zu einer allgemeinen »Industrie-, Konstruktions- und Ornamentationskunst« vereinigen,¹⁴³ durch Schönheit die allgemeine »Unmoral« und »Geschmacklosigkeit«¹⁴⁴ überwinden und erkennen, dass der Zweck des Lebens »utilitarisch« sei. Sein Zweck sei, sich »Anderen nützlich zu machen«.¹⁴⁵ Die Vereinigung der Künste würde sich parallel zum Ideal der »Aufhebung aller Klassenunterschiede« entwickeln. Nur jene, »die selbst zu nichts nütze sind«, würden dies beklagen und weiterhin an

140 Vgl. Katherine Kuenzli, »Educating the Gesamtkunstwerk. Henry van de Velde and Art School Reform in Germany, 1900–14«, in: Carsten Ruhl et al. (Hg.), *The Death and Life of the Total Work of Art*, S. 29.

141 Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850, S. 32. Online abrufbar unter: http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/wagner_zukunft_1850 (letzter Zugriff: 20.11.2019).

142 Auch hier begegnet man wieder Nietzsche, wenn dem Apollinischen der Satyr zur Seite gestellt wird. Zudem war der erste Beitrag des ersten Hefts ein Auszug aus Also sprach Zarathustra. Henry van de Velde, »Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst«, in: *PAN* Heft III und IV, 1899–1900, S. 262–267. Diese Artikel des *PAN* ist online abrufbar unter: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1899_1900_2/0162 (letzter Zugriff: 08.10.2019).

143 Ebd. S. 262f.

144 Ebd. S. 264.

145 Ebd., S. 267.

einer autonomen Kunst, dem imitierenden und repräsentativen Stil des Historismus sowie an dessen überflüssigen Formen festhalten.¹⁴⁶ Um diese Vorbildrolle in der Gesellschaft einnehmen zu können, müsse die zu erzeugende Einheitskunst den Schulterschluss mit der Industrie suchen:

Die Industrie hat die Künste, die bisher nach den verschiedensten Richtungen auseinanderstrebten, einheitlichen Anforderungen und Gesetzen unterworfen und ihnen somit eine gemeinsame Aesthetik gegeben, die alle demselben Ziele zuführt.¹⁴⁷

Van de Veldes Position im Werkbundstreit ist so zu verstehen, dass die Industrie die Grundlage sowie den Rahmen, der Künstler aber den Stil schaffen müsse. Dieser ließe sich nicht durch Typisierung vorwegnehmen, sondern müsse sich entwickeln. Diese Entwicklung ist für van de Velde nur bedingt frei. Auch für den Ornamentiker sind die Dinge schön, weil sie nützlich sind und ihrem Zweck entsprechend, weil sie sich aus Linien und Formen ergeben und nicht figurative sowie historische Symbole imitieren. Seine Arbeit entspränge einer einzigen Quelle: »der Vernunft.«¹⁴⁸ Seine Architekturen und Möbel, die er dem Prinzip der Zweckmäßigkeit unterordnete, seien befreit vom Ornament aus »Blüten« und »Weibern«¹⁴⁹, so van de Velde, »die nichts bedeuten, denen keine wesentliche Daseinsberechtigung und infolgedessen keine Schönheit innewohnt.«¹⁵⁰ Sein Ziel war es, »nach einer rein abstrakten Ornamentik zu forschen, welche ihre Schönheit aus sich selbst und aus der Harmonie der Konstruktionen und der Regelmäßigkeit und dem Gleichgewicht der Formen [...] schöpft.«¹⁵¹

Die Mittel mögen sich also unterscheiden. Die Ziele der Neu- und Andersgestaltung der Welt bleiben die Gleichen. In den meist privaten Wohnhäusern, die van de Velde gestaltet, wird alles vom Türknauf bis zum Kaminsims dem Prinzip der geschwungenen Linie untergeordnete und dementsprechend im Zusammenspiel mit jedem noch so kleinen Detail des restlichen Raumes als Gesamtes gestaltet. Für van de Velde entspringt jedes Detail aus dem We-

146 Vgl. Ebd.

147 Ebd., S. 263.

148 Henry van de Velde, »Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel«, in: PAN, Ausgabe 1 (04/1898), S. 260–264.

149 Henry van de Velde, *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, Berlin 1901, S. 84.

150 Ebd., S. 90.

151 Henry van de Velde, »Das neue Ornament« (1901), in: Fischer, Hamilton (Hg.), *Theorien der Gestaltung*, S. 95–99, hier: S. 95.

sen der Sache heraus, ist somit als sachliche Gestaltung zu bezeichnen. Diese Sachlichkeit zu erkennen war Grundlage seines neuen Stils.

Auch van de Velde wollte über seine eigene Gestaltung hinaus erzieherischen und formenden Einfluss auf die Gesellschaft, die Produktion und die jungen Gestalter und Gestalterinnen ausüben. Seine Berufung nach Weimar an das Kunstgewerbe Seminar führte zur Gründung der Großherzoglich-Sächsische Kunstgewerbeschule Weimar, welche van de Velde plante, baute, gründete und schließlich als deren Direktor leitete, um »das moralische Niveau und damit die Qualität der Produktion zu heben«¹⁵². Sein zu der Zeit einzigartiges Unterrichtskonzept sollte weit über die Schulwerkstätten hinaus seine emanzipatorische Wirkung entfalten:

In der Erziehung nach den Prinzipien vernunftgemäßer Gestaltung sah ich hingegen die Möglichkeit, adäquate, funktionelle Formen und organische Ornamente zu entwickeln, mit denen die Industrie die Aufmerksamkeit des abgestumpften Publikums erregen und den sinnlosen Übertreibungen einer uferlosen Phantasie Einhalt gebieten konnte. [...] Mein Weimarer Institut, auf dem die Fahne des Aufstandes wehte, war die fortschrittlichste Zitadelle der neuen künstlerischen Prinzipien.¹⁵³

Van de Velde sah sich als avantgardistischen Wegbereiter des Funktionalismus. Ein Selbstmissverständnis, das im Widerspruch zu seinem Beharren auf den künstlerischen Ausdruck in den Formen seiner Arbeit steht – so wird es ihm jedenfalls von seinen Kritikern vorgeworfen.¹⁵⁴ Ist eine Form, die sich aus dem innersten Wesen der Dinge ergibt, nicht funktional? Wenn der Mensch im Zentrum des Designs steht, warum sind dann die Formen nicht geschwungen wie der menschliche Körper? Ist zweckmäßige Gestaltung nicht diejenigen, die alle Formen einem gemeinsamen Prinzip unterordnet, welches sich einzig und alleine aus der »Vernunft« speist?

Die geschwungene Linie des Jugendstils, so sehr sie auch menschliches Einfühlen und menschliche Bewegung nachzuahmen versuchte, war für ihre Kritiker die inhaltslose und oberflächliche Anwendung eines Formprinzips auf

152 Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München 1962, S. 212.

153 Ebd., S.292

154 So zum Beispiel vom Vorsitzenden des Deutschen Werkbundes Julius Poesner in seiner Übersicht über die frühe Gestaltungsmoderne und die Anfänge des Funktionalismus. Vgl. Julius Poesner, *Anfänge des Funktionalismus*.

alle Gegenstände des Lebens – ein Verbrechen gegen die Funktion. Es sei der künstlerische Anspruch an falscher Stelle, eine Ästhetisierung des Gebrauchsgegenstandes gewesen, dessen Aufgabe nicht das Ausschmücken, sondern das Funktionieren war.¹⁵⁵ Van de Veldes schärfster Kritiker geht noch weiter:

Der vertreter des ornamentes glaubt, daß mein drang nach einfachheit einer kasteiung gleichkommt. Nein, verehrter herr professor aus der kunstgewerbeschule, ich kasteie mich nicht!¹⁵⁶

Und ich sage dir, es wird die zeit kommen, in der die einrichtung einer zelle vom [...] professor Van de Velde als strafverschäfung gelten wird.¹⁵⁷

Adolf Loos' polemische Streitschrift »Ornament und Verbrechen« von 1908 verbindet im Titel wie Sir Cole und Pazaurek unmissverständlich den Geschmack mit der Moral und gilt vielen in ihrer späteren Rezeption als Wegbereiter des modernen Funktionalismus. Der gute Geschmack Loos'scher Prägung zeigt sich am Wohlgefallen an ornamentfreien Gegenständen, welcher sich parallel mit der Entwicklung der Vernunft in der Evolution des jeweils einzelnen Menschen vom Kind zum Erwachsenen und der Menschheitsgeschichte insgesamt vollziehe. Doch macht es hier noch Sinn, überhaupt von Geschmack zu sprechen? Durchaus! Denn wenn aus der potenziellen Verallgemeinerbarkeit des Wohlgefallens eine unhinterfragten, rationale und evolutionäre Allgemeingültigkeit ornamentloser Formen wird, dann ist lediglich der normative und disziplinierende Zug des vernunftgeleiteten Geschmacksurteils in der Geschmackserziehung der homogenen Massen von Gleichen konsequent zu Ende gedacht worden. Aus der Disziplinierung von oben durch vorbildhafte Musterausstellungen ist in Loos Vision die innere Verwirklichung durch die Einsicht in die Vernunft geworden.

Mir, und mit mir allen kultivierten menschen, erhöht das ornament die lebensfreude nicht. [...] Der mann aus dem fünfzehnten jahrhun-

155 »In solchen neuartigen Gebilden sind die Fingerzeige gegeben, welche auf unsere ästhetische Vorwärtsbewegung hinweisen. Diese kann nur in der Richtung des streng Sachlichen, der Beseitigung von lediglich angehefteten Schmuckformen und der Bildung nach den jedesmaligen Erfordernissen des Zweckes gesucht werden.« Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst*, Mühlheim-Ruhr 1902, S. 50.

156 Adolf Loos, »Ornament und Verbrechen«, in: Franz Glück (Hg.), *Adolf Loos. Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, 1. Band, Wien, München 1962, S. 276–288, hier S. 288. In Folgendem im Text zitiert als OV.

157 Adolf Loos, »An den Ulk als dieser sich über »Ornament und Verbrechen« lustig gemacht hatte«, ebd., S. 288.

dert wird mich nicht verstehen. Aber alle modernen menschen werden es. (OV 279)

Guter Geschmack ist endgültig keine freie Entscheidung mehr, sondern die Einsicht in die Notwendigkeit vernunftgemäßer Gestaltung. Somit markiert Loos Text den Übergang zum Funktionalismus, da dieser die starke These funktionaler Schönheit vertritt, in der sich die Schönheit sowie der auf sie abzielende gute Geschmack nicht parallelisiert zur Funktion verhält, sondern sich unverstellt direkt aus dieser ergeben muss. Die Schönheit der Form ist reine Funktion.¹⁵⁸ Gleichzeitig argumentiert Loos gegen eine Bevormundung durch Künstler, Künstlerbünde, Kunstgewerbemuseen und den Kaiser, welche den Lauf der Geschichte mit dem überflüssigen Ornament verzögerten, die Menschheit weiterhin in der »sklaverei« (OV 278) des Ornaments halten wollen und die einfachen Arbeiter mit ihrer Forderung nach Ornamentation »tyrannisieren« (OV 283). Er zeichnet diesen demokratischen Zug sowie die »Evolution« des Funktionalismus nach und nimmt dessen weiteren Werdegang ein Stück vorweg: die stufenweise Befreiung des funktionalen Gegenstandes aus seinem erst historisch-repräsentativen, dann inhaltslos-ornamentalen und schließlich ästhetisierend-kapitalistischen Gefängnis aus Formen; der Ausgang der reinen Funktion aus ihrer von der Kunst verschuldeten Unmündigkeit. In Loos eigenen Worten: »Ich habe folgende erkenntnis gefunden und der welt geschenkt: evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentes aus dem gebrauchsgegenstande.« (OV 277) Doch diese »evolution der menschheit« (OV 280) wiederholt die biologistischen Vorstellungen des Funktionierens bei Sullivan und erweitert sie um eine sozialdarwinistische Perspektive. Selbst wenn Loos Beispiel des tätowierten »papua« als Vorstufe des modernen Menschen im Kontext von einer Polemik gegen van de Velde gelesen werden kann¹⁵⁹, ist für ihn das Ausschmücken von Gebrauchsgegenständen – schlimmer noch: der eigenen Haut – ein zivilisatorischer Rückschritt auf eine vor-vernünftige Ebene von »verbrechern« oder »degenerier-

158 Für die Bestimmung der starken These funktionaler Schönheit vgl. Allen Carson, Glenn Parsons, *Functional Beauty*.

159 In »Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst« (1899) nimmt van de Velde positiv Bezug auf die Tätowierungen sogenannter primitiver Völker. Loos Antwort: »Der papua tätowiert seine haut, sein boot, seine ruder, kurz alles, was ihm erreichbar ist. Er ist kein verbrecher. Der moderne mensch, der sich tätowiert, ist ein verbrecher oder ein degenerierter.« Adolf Loos, »Ornament und Verbrechen«, S. 276.

ten« (OV 276). Genauso ist es die sinnlose Suche van de Veldes nach einem neuen Stil. Denn für Loos ist der Stil gleichbedeutend mit dem Ornament und im Gegensatz dazu die Ornamentlosigkeit, folglich auch die Stillosigkeit, eine Errungenschaft des demokratischen Funktionalismus und der Moderne, welche die Bürger nicht mehr in einen repräsentativen und meistens hierarchischen Stil »der aristokraten« (OV 286) hineinzwängt, sondern die Dinge so sein lässt, wie sie ohne Ornament eben sind. Für Loos braucht eine demokratische Gesellschaft keinen Stil. Aufgrund ihrer modernen Verfassung ist sie nicht einmal mehr dazu im Stande, einen hervorzubringen (vgl. OV 278).

Doch was für eine vom Ornament befreite Gesellschaft der »glatten« Oberflächen schwebt ihm hier vor? Wie ist eine Sachlichkeit zu erreichen, die noch sachlicher sein sollte, als der von ihm ebenfalls kritisierte Deutsche Werkbund sich dies vorstellte?¹⁶⁰ Hinter Loos Beschreibungen findet sich bei genauer Betrachtung das Leitprinzip dieses ornamentlosen Nicht-Stils: die wirtschaftliche Effizienz, Zweckrationalität in schmuckloser Reinform. Loos greift zwar auch den häufigen modischen Wechsel als ephemeres Phänomen, welches der Funktion nichts weiter hinzufügen kann, als falschen Motor der Industrie und Produktion an. Falsch, weil die Verschwendung in seinen Augen nicht zu mehr, sondern zu weniger Wohlstand führt. Doch die moderne egalitäre Schlichtheit in der Form ist nicht automatisch ein Argument für eine faire Produktion. Denn wenn das Ornament »vergeudete arbeitskraft und dadurch vergeudete gesundheit« (OV 282) ist, wenn der »ornamentiker« um ein Vielfaches länger arbeiten muss, als der »moderne arbeiter«, wenn es »ein verbrechen an der volkswirtschaft« darstellt, »daß dadurch menschliche arbeit, geld und material zu grunde gerichtet werden« (OV 280), dann spricht aus Loos das Prinzip der Effizienz und der Sparsamkeit, welches mit Sicherheit zu einer funktionalen Gestaltung führt, gleichzeitig aber die Maxime der protestantischen Ethik eines Geists des Kapitalismus darstellt.¹⁶¹ Auch bei dieser maximal funktionalen Gestaltung bleibt die Frage: Wieviel ist zu viel? Was geht über den Zweck hinaus und ist überflüssig? Und wie viel muss weglassen werden, um die Bildung eines Stils zu vermeiden?

160 Loos greift den vom Werkbund benutzten Begriff der Qualitätsarbeit nur ein Jahr nach dessen Gründung auf: »Wahrhaft unästhetisch wirken die ornamentierten dinge erst, wenn sie im besten material, mit der höchsten sorgfalt ausgeführt wurden und lange arbeitszeit beansprucht haben. Ich kann mich nicht davon frei sprechen, qualitätsarbeit zuerst gefordert zu haben, aber freilich nicht für dergleichen.« Ebd., S. 285f.

161 Vgl. Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, Erfstadt 2005.

Die Unversöhnlichkeit, in der sich die beiden Positionen von Loos und van de Velde gegenüberstehen, führt noch einmal das Dilemma des sich gerade herausbildenden modernen Funktionalismus, für den Loos Vortrag ein entscheidender Vorläufer ist, vor Augen. Wenn sowohl van de Velde als auch Loos für sich beanspruchen, nach vernünftigen Prinzipien zu gestalten, in »einfachen« und abstrakten Formen dem Wesen des Gebrauchsgegenstandes gerecht zu werden, dann unterscheidet sie – aus ihrer jeweiligen Perspektive – nur, dass der eine einen neuen modernen Stil und der andere gar keinen Stil finden möchte. Aber auf welche rationale Funktion wird sich hier jeweils bezogen? Wie sieht die materiell verwirklichte Vernunft der Aufklärung in den Dingen am Ende aus? Aus van de Veldes Perspektive war keine seiner gestalterischen Entscheidung willkürlich, sondern vernünftig funktional begründet. Die Willkür des »degenerierten«, welcher die Welt heute so und morgen schon wieder anders gestalten will, und dessen »drang«, einfach alles ungeachtet der eigentlichen Sache mit Ornamenten zu versehen (vgl. OV 276), ist auch das, wovon Loos den Arbeiter sowie den modernen Menschen generell bewahren möchte. Ein Verbrechen der »tyrannie der ornamentiker« (OV 285) ist ihre ökonomische Ineffizienz, ihre Verschwendung und ihr Kitsch. Das viel größere, implizite Verbrechen ist aber, dass die Ornamentiker es besser wissen müssten, wenn sie Menschen auf der gleichen »kulturstufe« wie Loos wären und nicht nur nach eigenem Gutdünken, also willkürlich, sondern mit der Gesellschaft als Ganzes im Auge produzieren würden. Wenn sie nach dem großen Gedanken ihrer Zeit gestalten würden, die Bedürfnisse der einfachen Arbeiter im Sinn hätten und eine einheitliche, sachliche und moderne Kultur jenseits bloßer Profitinteressen anstreben würden, dann müssten sie funktional gestalten. Es ist der gleiche Vorwurf, der schon gegen die Produkte der ersten Weltausstellung in London erhoben wurde. Ihr historisierendes Ornament war einer modernen Gesellschaft nicht angemessen. Jeder Schnörkel war vergeudete Arbeit und eine verschenkte Chance, die Welt durch Design besser zu machen. Das war das eigentliche Verbrechen an der modernen Entwicklung der Menschheit, das Loos anklagte. Weil Design die gemeinsame Welt gestaltet, darf dies nicht willkürlich geschehen. Der demokratische Funktionalismus war eine Antwort auf diese Herausforderung.

1.11 Das Bauhaus und die soziale Frage

Wie soll eine gerechte Gesellschaft gestaltet werden? Die Dringlichkeit der sozialen Frage und die Möglichkeit einer Antwort durch eine Neugestaltung der Gesellschaft führte nichts so sehr vor Augen wie die »Ur-Katastrophe« des 20. Jahrhunderts: der Erste Weltkrieg. Auch Walter Gropius' Denken wurde von dieser Zäsur nachhaltig geprägt. 1918 war er Gründungsmitglied des Arbeitsrates für Kunst, welcher der räte-demokratischen Ideen des linken Flügels der Novemberrevolution nahestand.¹⁶² Ziel war es, »die Kunst nicht mehr Genuß weniger, sondern Glück und Leben der Masse« werden zu lassen, sowie der »Zusammenschluß der Künste unter den Flügeln einer großen Baukunst«.¹⁶³ Ein Schritt zur Verwirklichung dieses Ziels erfolgte durch die Gründung einer Institution, die ohne Zweifel als die bekannteste Designinstitution der Moderne gelten kann: das Bauhaus.

Die besondere Strahlkraft des Bauhauses lässt sich einordnen, indem man sich vor Augen führt, dass dessen Gründer Gropius es wie kein Zweiter verstand, die Designdiskurse seiner Zeit zu bündeln und öffentlichkeitswirksam zu präsentieren. Gropius war ein Zwerg auf den Schultern von Riesen, der dennoch wusste, die Spitze der eigenen Mütze besonders herausstechen zu lassen. Zwei Jahre lang war er Mitarbeiter von Peter Behrens und nach Gesprächen, die bereits 1914 begannen, wurde er auf den Vorschlag von van de Velde 1919 als Direktor an die Großherzoglich-Sächsischen Hochschule für bildende Kunst in Weimar berufen, welche mit der von van de Velde etablierten Kunstgewerbeschule zusammengelegt wurde und von Gropius den Namen »Staatliches Bauhaus in Weimar« bekam.¹⁶⁴ Schon der Name dieser neuen Schule war ungewöhnlich. Wurde normalerweise die Tätigkeit, die es zu erlernen galt, im Titel geführt (»Kunstgewerbeschule«), so bezeichnete das Bauhaus den Ort der kollektiv planenden, gemeinschaftlichen Arbeit am Bau: Die Bauhütte, in der das gemeinsame Werk, das mehr ist als nur die Summe seiner individuellen Teile, planend überwacht wird. Das damit implizit benannte kooperative Zusammenlegen der Lehre von angewandter und freier Kunst als gemeinsam auf die Gesellschaft ausgerichtete Tätigkeiten ist ein Erbe des Bauhauses.

162 Vgl. Eberhard Sternberg, *Arbeitsrat für Kunst. Berlin 1918-1921*, Düsseldorf 1987.

163 Ebd., S. 4.

164 Vgl. Walter Gropius, *Die neue Architektur und das Bauhaus. Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption*, Mainz 1967, S. 20ff. In Folgendem im Text zitiert als NAB.

Viele Elemente des Lehrkonzeptes gingen auf van de Velde und den Deutschen Werkbund zurück, dessen Mitglied Gropius war.¹⁶⁵ Im Bauhaus liefen die unterschiedlichen Entwicklungen und Gedanken zur Gestaltbarkeit der Welt zusammen¹⁶⁶ und markierten an diesem Knotenpunkt einen radikalen Bruch mit den historischen Bezügen der bisherigen Reformgedanken der Gestalter. Es war die Synthese der Ideen modernen Designs für eine neue globale Welt auf den Trümmern der alten, die aus der Perspektive der Gestaltung einer Synthese des Sozialen bedurfte. Wenn die erste Weltausstellung der Punkt war, von dem aus sich die moderne Gestaltung heraus zu kristallisieren begann, dann erhielt dieser Kristall durch das Bauhaus einen neuen funktionalistischen Schliff und wurde in eine Richtung fokussiert, die den Verlauf seiner Entwicklung bis heute geprägt hat. Diese Perspektivierung des Bauhauses durch Gropius soll diesen ersten Teil abschließen. Denn über alle Facetten und unterschiedlichen Phasen des Bauhauses zu berichten, ohne deren Vielfalt, Widersprüchlichkeit und historische Situiertheit zu übergehen, ist anderen besser geglückt.¹⁶⁷ Einer zu einseitigen Betrachtung und harmonischen Idee des Bauhauses soll durch diesen Hinweis entgegengewirkt werden. Dabei belegen unterschiedliche Betrachtungen, dass das Bauhaus im gleichen Maß Projektionsfläche für ein idealistisches Designverständnis ist, wie es diese Idee all diese Brüche überblendend nach außen ausstrahlte.

»Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!« Das Bauhaus eröffnete mit dem berühmten, von Gropius selbst verfassten, utopischen Manifest.¹⁶⁸ Wenn sich auf den Bau und die Architektur bezogen wird, dann meint er alle gestalterischen Tätigkeiten, von der Einrichtung über die Reklame bis hin zur Konstruktion. Im Manifest fordert Gropius, ähnlich wie schon die Arts and Crafts Bewegung, die Rückkehr zum Handwerk als Grundlage aller Künste, die Aufhebung einer falschen Hierarchisierung von freier und angewandter

165 Vgl. hierzu: Gert Selle, *Geschichte des Designs in Deutschland*, S. 133.

166 »Ruskin und Morris in England, van de Velde in Belgien, Olbrich, Behrens (Darmstädter Künstlerkolonie) und andere in Deutschland, endlich der ›Deutsche Werkbund‹, suchten und fanden bewußt erste Wege zur Wiedervereinigung der Werkwelt mit den schöpferischen Künstlern.« Walter Gropius, *Die neue Architektur und das Bauhaus*, S. 31.

167 Vgl. Michael Siebenbrodt, Schöbe Lutz, *Bauhaus. 1918-1933*, New York 2012; Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933*, Neuauflage 2019, Köln 2019.

168 Vgl. Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933*, S. 20-21.

Kunst, und schließlich beschwört dessen Schluss das Bild des gesellschaftlichen Gesamtkunstwerkes:

Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.¹⁶⁹

Das Manifest wurde vom Sinnbild dieses Baus der Zukunft geziert (Abb. 02). Lyonel Feiningers Holzschnitt einer abstrakten Kathedrale unter Sternenhimmel wirkte wie ein visionärer Blick auf eine gestaltete Zukunft, in der die Widersprüchlichkeiten der technischen Moderne mit dem ganzheitlichen Menschenbild versöhnt werden konnte und sich so auf ein Drittes, Neues hin geöffnet haben. Dies dürfte auch das angestrebte, avantgardistische Ziel Gropius gewesen sein: Der Aufbau einer neuen und besser gestalteten Gesellschaft, angeleitet durch die kooperativen Ideen der Gestalter*innen, die in ihrer Untersuchung »der Natur der Dinge« ihre Wesen durch »Wesensforschung« zu ergründen hatten.¹⁷⁰ Dass dies als egalitäres Projekt angelegt war, zeigt auch das Fehlen jeglicher Zulassungsbeschränkungen - weder für Frauen noch für Ausländer. Das Bauhaus Manifest als Werbung für die Schule ist eindeutig vom Geist der ersten, »romantisch-expressiven Phase«¹⁷¹ des Bauhauses beeinflusst. Die Idee des Vorkurses als ein einheitliches, ganzheitliches Grundstudium aller Schüler ungeachtet deren angestrebter Spezialisierung ging auf



Abb. 02: Lyonel Feininger,
Titelblatt »Kathedrale«
(1919), Bauhaus-Archiv
Berlin.

169 Ebd.

170 Um die objektiven Bedingungen des Gestaltens zu klären, wurde am Bauhaus diese Wesensforschung und Funktionsanalyse betrieben, durch welche die richtige und angemessene Gestaltung angeleitet werden sollte. Vgl. Bernhard E. Bürdek, *Design*, S. 33.

171 Die 14 Jahre der Geschichte des Bauhauses lassen sich je nach Betrachtung in bis zu fünf verschiedenen Phasen unterteilen. Vgl. Gert Selle, *Geschichte des Designs in Deutschland*, S. 136. Bernhard E. Bürdek unterteilt das kurze Bestehen der Institution in Rückgriff auf Rainer Wick in drei Phasen: »Die Gründungsphase 1919-1923«, »Die Konsolidierungsphase 1923-1928« und schließlich »Die Desintegrationsphase 1928-1933«. Vgl. Bernhard E. Bürdek, *Design*, S. 29-32.

Johannes Itten, den offensichtlichsten Vertreter dieser Strömung des frühen Bauhauses und Anhänger eines reformierten Zoroastrismus zurück.¹⁷² Atemübungen und Diäten waren Teil des Kurrikulums zur Konstruktion des »Neuen Menschen«.¹⁷³ Die Selbstüberwindung des egoistischen und kulturell geprägten Ichs musste der Gestaltung am Bauhaus vorangehen. Man musste erst selbst zum neuen Menschen werden, um diesen und seine Welt dann gestalten zu können. So wurde die ganze Welt – das eigen Ich mit eingeschlossen – zur Aufgabe der Gestaltung durch die Bauhaus-Gestalterinnen und Gestalter. Das Ziel des Unterrichts des Bauhauses war, »das Leben in seiner kosmischen Totalität erfaßbar zu machen« (NAB 22), die Befreiung der Schüler und Schülerinnen vom Ballast »tote[r] Konventionen« (NAB 41), die als »ästhetische Spekulation [...] die reale Beziehung zum Leben der Gesamtheit« (NAB 30) verloren hatten, und die Erforschung der grundlegenden »Gesetze« des Designs.

Ittens Ausscheiden aus der Lehre des Bauhauses nach internen Differenzen mit Gropius 1923 fällt mit dem Beginn der zweiten Phase zusammen, die auch heute noch nachhaltig das Bild der Schule des Funktionalismus prägt, in der die Autonomie der Kunst durch Technik überwunden und ins Leben aller gleichermaßen überführt werden sollte. Der Übergang der beiden ersten Phasen ineinander ist aus der Perspektive der Gestaltung von Gesellschaft jedoch weniger ein Bruch, als eine Verschiebung hin zur »Vergeistigung der Technik« und dem Gedanken, Prototypen für die Industrie zu entwickeln.

Sowohl den Bruch als auch die Kontinuität können die Bauhaussignets verdeutlichen. Das »Sternenmännchen« wurde 1919 vom Bauhausschüler Karl Peter Röhl entworfen (Abb. 03). Die Form des Körpers dieses abstrakten Menschen verweist auf die germanische »Lebensbaum« Rune, die Swastika rechts und die Federform links bedeuten wiederum »Ruhe« und »Bewegung«. Das Männchen wirkt selbst wie eine Stütze aus Balken und trägt eine Pyramide als Symbol für den Einheitsbau auf dem Kopf. Es ist wie das Yin und Yang in eine schwarze und eine weiße Hälfte geteilt und von Sonne und Sternen flankiert. Umrahmt wird das Bild vom Namen der Schule in einer Handschrift; eher gemalt als geschrieben. Das bekanntere Signet von Oskar Schlemmer kommt hingegen ohne esoterische Symbole aus und ist insgesamt konstru-

172 Nietzsches Einfluss ist auch hier wieder nicht zu leugnen. Vgl. hierzu: Peter Bernhard, »Die Einflüsse der Philosophie am Weimarer Bauhaus«, in: Christoph Wagner (Hg.), *Das Bauhaus und die Esoterik*, Kat. Ausst. Bielefeld 2005, S. 29–34.

173 Für eine ausführlichere Beschreibung des Grundkurses vgl.: Michael Siebenbrodt, Lutz Schöbe, *Bauhaus*, S. 39.

ierter (Abb. 04). Es ist der geometrische Kopf im Profil eines neuen Menschen von 1922, der den Einfluss des Konstruktivismus und die Öffnung hin zur Industrie, die Synchronisation von Mensch und Technik, versinnbildlicht. Trotz der stilistischen Unterschiede setzen sich die wesentlichen Ideen in beiden Signets nicht zufällig fort. So steht in beiden geometrischen Zeichnungen der Mensch mit seinen Bedürfnissen im Zentrum, der von einem Kreis umrandet wird. Es ist diese Komposition, die das Ziel des Bauhauses in beiden Signets darstellen soll. Die Kreisform findet sich auch im Schema der Bauhauslehre wieder. Der Kreis als Einheit ohne Widerspruch oder interne Reibungen sowie der absoluten Immanenz transportiert die utopische Idee einer sozialistischen Gesellschaft in einem perfekt durchdachten und gestalteten, ausbalancierten sowie harmonischen Zustand.¹⁷⁴

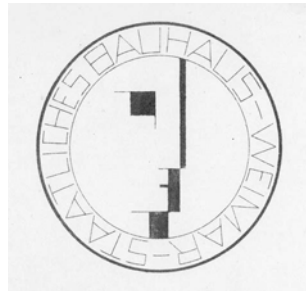


Abb. 03 und 04 : »Sternenmännchen«, Entwurf zum Signet von Peter Röhl (1919), Signet »Staatliches Bauhaus Weimar« von Oskar Schlemmer (1922), beide Bauhaus-Archiv Berlin.

Als geistiger Vater auch dieser Verschiebung stand Gropius weiterhin als Direktor an der Spitze des Bauhauses, der bei der Eröffnungsrede der ersten Bauhaus-Ausstellung 1923

proklamierte: »Kunst und Technik – eine neue Einheit.«¹⁷⁵ Auf diese neue Einheit, die im Bauhaus als ein technikorientiertes Laboratorium der Großindustrie vorgedacht werden sollte, hatten die privaten Kurse von Theo van Doesburg in Weimar, dem niederländischen De Stijl-Künstler und -Propagandist, mit seinen geometrischen Grundformen und Grundraben wie ein Katalysator gewirkt.¹⁷⁶ Ferner begünstigte die intensivierte Auseinandersetzung mit dem Konstruktivismus und den Erfordernissen einer technisierten Welt

174 Vgl. zur soziologischen Geometrie Georg Simmel, »Soziologische Aesthetik (1896)«, in: Andreas Reckwitz, Sophia Prinz, Hilmar Schäfer (Hg.), *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*, Berlin 2015, S. 63–79, hier S. 70f.

175 Magdalena Droste, *Bauhaus 1919–1933*, S. 61.

176 Vgl. Gert Selle, *Geschichte des Designs in Deutschland*, S. 137f.

die Antizipation von allgemein verbesserten Lebensverhältnissen. Diese Ausrichtung des Bauhauses beschreibt Gropius:

Sein besonderes Ziel war die Verwirklichung einer modernen Architektur, die, gleich der menschlichen Natur, das ganze Leben umfaßt. Es konzentrierte sich in seiner Arbeit hauptsächlich auf das, was heute allgemein Aufgabe zwingender Notwendigkeit geworden ist, nämlich die Versklavung des Menschen durch die Maschine zu verhindern, indem man das Massenprodukt und das Heim vor mechanischer Anarchie bewahrt und sie wieder mit mechanischem Zwecksinn erfüllt. Dies bedeutete, Waren und Bauten zu entwickeln, die ausdrücklich für industrielle Produktion entworfen sind.¹⁷⁷

In seiner Beschreibung der Grundsätze der Bauhausproduktion heißt es weiter: »Beschränkung auf typische, jedem verständliche Grundformen und -farben. [...] Die Schaffung von Typen für die nützlichen Gegenstände des täglichen Gebrauchs ist eine soziale Notwendigkeit.«¹⁷⁸ Dies spiegelte exemplarisch die gesellschaftliche Perspektive sowie Gropius Glauben an die egalitäre Macht der Technik wieder, deren Maschinen vom Bauhaus als neues Mittel gemeinschaftlicher Gestaltung »vergeistigt« eingesetzt und affirmiert werden sollten. Für die Meisterhäuser des Bauhauses in Dessau, wohin das Bauhaus 1925 nach Streitigkeiten mit dem national-konservativen Parlament in Thüringen umziehen musste, konnte Gropius seine Vorstellung vom »Baukasten im Großen« zur dringlichen Lösung des sozialen Problems der Wohnungsnot exemplarisch anwenden. Einzelne, industriell vorproduzierte Teile wurden so miteinander kombiniert, dass sich aus ihnen die angestrebte »Einheit in Vielfalt«¹⁷⁹ bildete. Mit dieser Bauweise rückte Gropius auch die Architektur als industriell gefertigtes Massenprodukt und die industrielle Produktgestaltung produktionstechnisch aneinander heran, wie Le Corbusiers Begriff der »Wohnmaschinen« oder fließbandmäßige Produktionsweise von Bauteilen in Amerika.¹⁸⁰

177 Walter Gropius, *Architektur. Wege zu einer optischen Kultur*, Frankfurt/M, Hamburg 1956, S. 19.

178 Walter Gropius, »Bauhaus Dessau – Grundsätze der Bauhausproduktion« (1926), in: Fischer, Hamilton (Hg.), *Theorien der Gestaltung*, S. 167–169, hier: S. 168.

179 Walter Gropius, *Apollo in der Demokratie*, Mainz u.a. 1967, S. 20. Im Folgenden im Text zitiert als AD.

180 Gropius hatte in seiner Zeit bei Peter Behrens gemeinsam mit diesem an der Idee einer fließbandartigen Produktion von standardisierten Bauteilen gearbeitet. Diese wurden vor allem für die Arbeitersiedlungen der AEG umgesetzt. Vgl. Winfried Nerdinger,

Schließlich integrierte er unter der Leitung von Hannes Meyer 1927 endlich eine Architekturklasse in die Lehre des Bauhauses.

Diese Verbindung als »Einheit aller Dinge« betont Gropius auch in seinem Aufsatz »Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses« (NAB 28). Diese bringe »aller menschlichen Gestaltungsarbeit einen gemeinsamen, tief in uns selbst beruhenden Sinn«, sodass kein Gegenstand und kein Gebäude mehr bloß »an sich« besteht, sondern »jedes Gebilde [...] zum Gleichnis eines Gedankens, der aus uns zur Gestaltung drängt, jede Arbeit zur Manifestation unseres inneren Wesens« würde (ebd.). Das Bauhaus in Dessau sollte die Prototypen dieses inneren Wesens als Gestaltung nach Normen und Standards für die »gemeinschaftliche Aufbauarbeit« mit der Industrie liefern, wobei ein Standard hier immer »den Hochstand einer Kultur, die Auslese des Besten« anzeige und »die Abscheidung des Wesenhaften und Überpersönlichen vom Persönlichen und Zufälligen« ermöglichen sollte. (NAB 12) Die wesenhafte und überpersönliche Natur eines Gegenstandes wurde in seinem »natürlichen« Zweck gesucht. Somit waren die Untersuchung und das Studium der Natur wesentliche Grundlage für Gropius Verständnis von Design. Da im Bauhaus-Funktionalismus diese sozialen Zwecke mit der biologischen Natur oder einem behavioristischen Verständnis der Psychologie des Menschen gleichgesetzt wurden,¹⁸¹ ergab sich hieraus eine essenzialistische Form aus der Geometrie des Kreises, Dreiecks und Quadrats, in Primärfarben, welche in der Formenlehre des Bauhauses gelehrt wurde, »an Stelle der willkürlichen, individuellen Formauffassungen« (NAB 47) der Kunstakademien, welche »die Bindung mit der Wirklichkeit« (NAB 50) und somit den für Gropius so entscheidenden Bezug zur Gesellschaft in ihrem »akademischen Ästhetetum« verloren hätten. Gropius wehrte sich vehement gegen die Entwicklung des sogenannten Bauhaus-Stils, da für ihn die Gestaltung nach der Natur der Dinge kein wiederholbares formalistisches Prinzip war.

Wir wollen den klaren organischen Bauleib schaffen, nackt und strahlend aus innerem Gesetz heraus ohne Lügen und Verspieltheiten, der unsere Welt der Maschinen, Drähte und Schnellfahrzeuge bejaht, der seinen Sinn und Zweck aus sich selbst heraus [...] funktionell verdeutlicht und alles Entbehrliche abstößt, das die absolute Gestalt des Bau- es verschleiert. [...] Da Bauen kollektive Arbeit ist, hängt sein Gedei-

Walter Gropius. *Der Architekt Walter Gropius. Zeichnungen, Pläne, Fotos, Werkverzeichnis*, Kat. Ausst. Cambridge/Mass. 1985, Berlin 1985–86, Frankfurt/M 1986, Berlin 1985, S. 12f.
181 Zur Gleichsetzung des Zwecks mit Natur und Psychologie verschiedene Stellen bei Gropius: ders., *Apollo in der Demokratie*, S. 15, S. 24, S. 54.

hen nicht vom einzelnen, sondern vom Interesse der Gesamtheit ab.«
(NAB 56)

Ein demokratischer Funktionalismus dieser gesellschaftlichen Gesamtheit war kein Stil unter vielen, sondern die Einsicht in die Notwendigkeit sowie die Natur der Sache. So heißt es bei Gropius weiter:

Das Ziel des Bauhauses ist eben kein »Stil«, kein System oder Dogma, kein Rezept und keine Mode. Es wirkt lebendig, weil es nicht an der Form hing, sondern hinter der wandelbaren Form das Fluidum des Lebens selbst suchte!« (NAB 63)

Die Arts and Crafts Bewegung wollte die soziale Frage durch die produktions-technischen Bedingungen der alltäglichen Gegenstände lösen, scheiterte aber daran, diese tatsächlich zu erschwinglichen Preisen außerhalb der Industrie zu produzieren. Auch das Bauhaus sollte niemals in Massen produzieren, adressierte aber die soziale Frage durch die endgültige Befreiung der Produkte von jeglichem repräsentativen Ornament in strahlender Nacktheit und durch die Fundierung der Gestaltung in der Annahme von allgemeinen und gleichen Grundbedürfnissen. Für Gropius war dieses Fundament in den Bedürfnissen das Studium der »Natur der Dinge«. Für Gropius Nachfolger Hannes Meyer, den er selbst 1928 vorschlug, rückte hingegen das Soziale der »gesellschaftslehre [...] der lebensgemeinschaft eines volkes«¹⁸² als Grundlage in den Fokus. Meyer trieb den Funktionalismus des Bauhauses in sein in ihm angelegtes Extremes. »Volksbedarf statt Luxusbedarf!«¹⁸³ lautete seine neue, allerdings nie wirklich eingelöste Parole für das Bauhaus. Trotz einiger Differenzen war Meyer dahingehend der logische Nachfolger für Gropius, auch wenn er nur für kurze Zeit Direktor des Bauhauses blieb. Bereits 1930 wurde dieser auch auf Gropius Anraten hin entlassen, nachdem sich Studierende des Bauhauses unter Meyer politisch dem Kommunismus zuwandten und radikalisiert hatten. Da Meyer diese Entwicklung nicht unterbinden konnte – oder wollte – wurde er als Direktor untragbar. Sein Nachfolger wurde Mies van der Rohe, den Gropius ebenfalls empfahl. Gropius übte also weiterhin entscheidenden Ein-

182 Hannes Meyer, »bauhaus und gesellschaft«, in: Philipp Oswalt (Hg.), Hannes Meyers neue Bauhauslehre. Von Dessau nach Mexiko, Basel und Berlin 2019, S. 86–90, hier: S. 89.

183 Vgl. Philipp Oswalt, *Hannes Meyers neue Bauhauslehre. Von Dessau nach Mexiko*, Basel 2019, S. 66.

fluss auf das Bauhaus aus, vertrat es weiterhin prominent in der Öffentlichkeit und organisierte 1930 gemeinsam mit anderen Bauhäuslern die Werkbundausstellung in Paris, die insgeheim zu einer Werkausstellung der Schule wurde.

1933 wurde das Bauhaus mit der Anschuldigung, eine »Kirche des Marxismus« zu sein, von den Nationalsozialisten geschlossen. Weit über diese Schließung hinaus propagierte Gropius die Idee des Bauhauses vor allem in Amerika, wohin er sowie weitere Bauhäusler wie Marcel Breuer, Josef Albers und László Moholy-Nagy emigrierte. Hierbei machte er immer wieder deutlich, dass sich der gesellschaftliche Anspruch des Bauhauses auf die Demokratisierung der Gesellschaft ausrichtete. Die Produkte und Architekturen im Geiste des Bauhauses sollten die Leerstelle in der Mitte zwischen blinder Ökonomie und dem individualistischen Ausdruck der Kunst in einem konstruktivistischen Funktionalismus füllen. So beschrieb es Gropius auch in seiner »Apollo in der Demokratie« betitelten Rede.¹⁸⁴ Nur wenn diese »natürliche« Art der Schönheit der Gegenstände, als »Wesensbestandteil des gesamten Lebens« und »Urbedürfnis aller« (AD 16), in Form einer schöpferischen Kraft jede Facette des öffentlichen Lebens erfasst, könne sich »eine einheitliche, der Echtheit des sozialen Gefüges entsprechende Gesellschaftshaltung entwickeln.« (AD 12) Der moderne Mensch habe jedoch durch die Wissenschaft und Spezialisierung »seine Totalität verloren« (AD 12), die für Gropius Grundlage einer demokratischen Gesellschaftsordnung sein musste.¹⁸⁵ So betonte er, »dass eine überraschende Menge an persönlichen Varianten und Launen, ja sogar [...] unschöne Einzelheiten ohne wirklichen Schaden geduldet werden« könnten, »solange die große Gesamtvorstellung, das Wunschbild, das eine Gesellschaft von sich selbst [...] hat, klar und unzweideutig zutage träte.« (AD 41) Die Gestalter und Gestalterinnen müssten die »inneren Wahrheiten« als »allverständlichen Symbolen kultureller Einheit« (AD 42) hervorbringen, welche eine Gesellschaft sich selbst als Ganzen transparent werden ließe. Aber wenn diese Totalität als Ganzes erst einmal gefunden wäre, wenn

184 Zur bereits mehrfach angesprochenen Verbindung der Gestaltungsmoderne zu Nietzsche, die auch im Titel dieses Aufsatzes anklingt, Vgl. Peter Bernhard, »Ich-Überwindung muss der Gestaltung vorangehen. Zur Nietzsche-Rezeption des Bauhauses«, in: Andreas Urs Sommer (Hg.), *Nietzsche. Philosoph der Kultur(en)?*, Berlin 2008, S. 273–284.

185 In dieser Feststellung klingt erneut der Grundmythos der Moderne als Verlust der Ganzheit an, wie ihn Anne Harrington immer wieder beschreibt. Vgl. Anne Harrington, *Die Suche nach Ganzheit*.

jedes Ding nach seinem Wesen gestaltet sein würde, was müsste dann überhaupt noch gestaltet werden?

Die Beantwortung der sozialen Frage in der Gestaltung schlägt eine Brücke von der frühen Moderne als Reformprojekt der Arts and Crafts Bewegung, über Adolf Loos implizite Forderungen eines demokratischen Designs bis zum Funktionalismus des Bauhauses, den Gropius unter keinen Umständen als Stil verstanden wissen wollte, der aber dennoch als International Style die Gestaltung einer globalisierten Moderne prägte. Die nachgezeichnete Linie der modernen Bewegung ist die eines sich herausbildenden demokratischen Funktionalismus, der die junge Designdisziplin begleitete.

Neben dem Bauhaus muss noch das Projekt des Neuen Frankfurts in dessen Zeitgenossenschaft unter dem Stadtbaurat Ernst May mit der umfassenden Gestaltung durch Ferdinand Kramer genannt werden, welches ebenfalls die dringende Wohnungsnot durch die pragmatische Schaffung von standardisierten Wohnblocks als soziales Problem lösen wollte, dabei aber auch die totale Gestaltung der Stadt als durch und durch sachliches Ganzes, vom Stadtwappen über die Tapete zur Türklinke bis hin zur gesamten Wohnsiedlung, sich zur Aufgabe machte.¹⁸⁶ Hier wurde der Bruch mit den traditionellen Formen in einer am Gebrauchswert orientierten Umwelt für 11% der Bevölkerung Frankfurts geplant und gestaltet. Die Frankfurter Küche wurde von Margarethe Schütte-Lihotzky entworfen, neben den wenigen Bauhäuserinnen eine der Gestalterinnen, die dem Gebrauch des generischen Maskulinum in der Moderne die Grundlage und Berechtigung entziehen.¹⁸⁷ Auch die Frankfurter Küche mit dem Ziel der maximalen Effizienz und der Zeitersparnis führt vor Augen, dass die Fragen der Gestaltung und deren soziale Ausrichtung sich nicht nur auf die öffentlichen, sondern auch auf die privaten Bereiche der Reproduktion des modernen Lebens bezogen und diese auf komplexe, mit Sicherheit aber effiziente Art und Weise miteinander verwoben.

Schließlich folgte noch eine Nachkriegsmoderne, die als Fortsetzung der Ideen des Bauhauses und des explizit demokratischen Funktionalismus verstan-

186 Vgl. für das Neue Frankfurt den ausführlichen Katalog zur Ausstellung *Moderne am Main*: Klaus Klemp, Grit Weber, Annika Sellmann et al., *Moderne am Main 1919-1933*, Kat. Aust. Stuttgart 2019.

187 Zwei weitere Pionierinnen des Designs, die ebenfalls an der Optimierung des Haushalts und insbesondere der Küche zur Emanzipation der Hausfrau arbeiteten, waren Catharine Beecher und Christine Frederick. Vgl. Alexandra Midal, *Design by Accident*, S. 81-101.

den werden sollte und Thema im nächsten Kapitel sein wird. Die Hochschule für Gestaltung Ulm wurde von Inge Aicher-Scholl, Otl Aicher und Max Bill explizit als Institution der Demokratisierung der Gesellschaft durch Gestaltung in Erinnerung an Aicher-Scholls Geschwister, die Geschwister Scholl der Weißen Rose, 1953 gegründet und führte zunächst die Ideen des Bauhauses direkt fort.¹⁸⁸ Bill war selbst Bauhausschüler gewesen und Gropius hielt die Rede zur Eröffnung der neuen Schule, in welcher er die Rolle des Künstlers in der Demokratie betonte und den Vorwurf eines einseitigen Rationalismus zurückwies.¹⁸⁹

1.12 Totale Gestaltbarkeit

Wie ein roter Faden zieht sich der gesellschaftsgestaltende Anspruch des Designs bis hin zum demokratischen Funktionalismus durch die unterschiedlichen Stadien der frühen Gestaltungsmoderne, die als Fortsetzung der Ideale der Aufklärung in der industriell produzierten, materiellen Alltagswelt verstanden werden können. Diese neue Perspektive auf die Gestaltbarkeit der Welt war dabei stets an die Frage geknüpft, wie mit dieser neuen Art von Gegenständen, die sich massenhaft über den Globus verbreiten würden, angemessen umgegangen werden sollte. Noch bevor Fragen der Ökologie und Nachhaltigkeit eine Rolle spielten, provozierte diese neue Perspektive eine normative Haltung der Gestalter und Gestalterinnen, welche sie an den antizipierten Einfluss knüpften, den ihre Gestaltung auf die Gesellschaft haben würde. Die Verflechtung mit der Gesellschaft und ihrer Zukunft war dabei eine doppelte. Zum einen formten die Objekte soziale Zwecke aus, die der Gesellschaft entsprangen, für die sie gestaltet wurden. In ihrer Gestaltung sollten sie daher als zu setzender Standard der jeweiligen Höhe der Zeit entsprechen und auf angemessene und rationale Weise ein gesellschaftliches Gut verwirklichen, das in ihrer Funktion angelegt war. Zum anderen sollte die Gestaltung gleichzeitig in der Vorwegnahme einer besseren Gesellschaft formend auf die eigene Gegenwart rückwirken und so die Welt nach den vernunftgemäßen Prinzipien des Designs umgestalten. Die Objekte mit gesamtgesellschaftlicher

¹⁸⁸ Auf die demokratische Bedeutung der HfG Ulm, als Institution der Rationalisierung und Verwissenschaftlichung eines demokratisch anschlussfähigen Designprozesses, verweist auch Gert Selle. Vgl. Gert Selle, *Geschichte des Designs in Deutschland*, S. 268.

¹⁸⁹ Vgl. Bernhard E. Bürdek, *Design*, S. 37.

Reichweite sollten der Vorstellung einer demokratischen Gesellschaft sowohl entsprechen als auch in einer Art des »Vorausgestaltens«¹⁹⁰ formend auf diese einwirken. Dies zeigt sich bereits in der Disziplinierung durch moralische Geschmackserziehung, die sich am (national) Besten ausrichten sollte, und führt schließlich zur Erkenntnis des eigentlichen Wesens oder der vermeintlichen Natur der Dinge, ihrer gesellschaftlichen Funktion im Funktionalismus des Bauhauses. Dieser verstand sich argumentativ weniger als Geschmackserziehung zu einem bestimmten Stil, sondern viel mehr als Einsicht in die Notwendigkeit neuer, auf Psychologie gegründeter Formen einer kollektiven und klassenlosen, funktionalistisch einheitlichen Sprache der Dinge (vgl. AD 15).

Drei Kritikpunkte am strikten demokratischen Funktionalismus der Gestaltungsmoderne, die besonders schwerwiegend dessen emanzipatorische Ansprüche treffen, sollen die problematischen Grundvoraussetzungen dieser Gestaltungsmaxime verdeutlichen, um auf dieser Kritik aufbauend in den folgenden Kapiteln ein anderes Verständnis der ästhetisch-politischen Dimension des Designs zu entwickeln. Dabei sind es genau diese Kritikpunkte, die als Herausforderung jedes Design betreffen, solange es sich der Gestaltung von Zweckmäßigem für möglichst viele Menschen verpflichten will. Denn obwohl es die große Leistung der frühen Gestaltungsmoderne war, Design in einen gesellschaftlichen sowie demokratischen Zusammenhang denken zu wollen, muss deren essenzialistischer Begriff der Gestaltung für die Verkürzung abstrakter, demokratischer Gleichheit, für einen unübersehbaren, gesitesaristokratischen Paternalismus sowie für eine gefährliche Tendenz hin zu einer sozialtechnologischen Totalisierung kritisiert werden.

Die Verwirklichung abstrakter, demokratischer Gleichheit in materialisierter, gestalteter Form war in ihrer modernen Konkretisierung dahingehend problematisch, als dass sie sich in ihr Gegenteil und in normativen, gleichmacherischen Konformitätsdruck und Zwang zur Angleichung verkehrte, sobald man sie als Ziel und Maxime der Gestaltung setzte. Diese Art der Gleichmacherei oder die Tendenz hin zu dieser ist, wie Alexis de Tocqueville in *Über die Demokratie in Amerika* herausstellte, kein auf die Demokratie äußerlich zugreifender Zug, sondern eine interne Facette der Idee der Gleichheit in der Demokratie, welche sich über die Gestaltungsmoderne zu verwirklichen suchte und die

190 Gert Selle, *Geschichte des Designs in Deutschland*, S. 166.

dem Gedanken der Massenproduktion inhärent ist.¹⁹¹ Durch die Demokratisierung der materiellen Distinktionsmittel sollten die Klassen verschwinden. Nichtsdestotrotz – oder vielleicht gerade deswegen – macht sich ein gewisser Konformitätsdruck, der Wunsch nach gesellschaftlicher Übereinstimmung sowie die Ausrichtung an einer gesellschaftlichen Mitte, am Durchschnitt, breit, der sich an den geteilten, grundlegenden Bedürfnissen orientierte.

Im Falle der avantgardistischen Moderne ist der gestalterisch angenommen, beziehungsweise vorweggenommene Wunsch nach Konformität in seinem Vorgriff natürlich nicht direkt mit einer toquevilleschen »Tyrannei der Mehrheit« zu vergleichen, welche diesen Konformitätsdruck selbst erzeugt und noch das Denken »vor den Wagen der Mehrheit [spannt]«. ¹⁹² In diesem Vorgriff ist er sicherlich die ganz normale Tyrannei der geistesaristokratischen Avantgarde: eine »Diktatur der Philanthropen«¹⁹³. Um diesen Vergleich plausibler zu machen, muss auf die explizit demokratische Perspektive verwiesen werden, die sich selbst noch in den Bestrebungen normativer Geschmackserziehung als egalitäres Projekt zeigte. Das gestalterische Konformitätsstreben orientiert sich an einem bestimmten Maß: an allgemeingültiger Vernunft, moderner Effizienz und angemessener Gestaltung. Es ist die quantitative und qualitative Verwirklichung des demokratischen Projektes in materieller Form auf der Grundlage von gleichen Bedürfnissen, die paradoxerweise reale Partizipation obsolet machte. Das »man« ist hier nicht der Konformitätsdruck der anonymen Massen. Es sitzt im anonymisierten Grundbedürfnis und in einer asketischen Haltung bei dessen Erfüllung in einer modernen sowie effizienten Form der Lebensführung.

So waren auch die Produkte des Bauhauses ausdrücklich Dinge für jedermann, für jede*n Beliebige*n, welche dieses Mittelmaß als Standard, als »den Hochstand einer Kultur, als Auslese des Besten« (NAB 12), als die Gesellschaft selbst vor dieser Gesellschaft repräsentierten. Die Gebraucher*innen dieser Dinge sollten erkennen, dass deren funktionale Gestaltung auf der Höhe der Zeit und in der maximal effizienten Entfaltung der Produktivkräfte der Ausdruck ihres eigenen gemeinschaftlichen Wesens war. Sie selbst waren Teil einer

191 Vgl. Alexis de Tocqueville, *Über die Demokratie in Amerika*. Alexis de Tocqueville, Ausgew. und hrsg. von J. P. Mayer, Stuttgart 2014.

192 Ebd., S. 150.

193 So bezeichnet Gerd de Bruyn dieses gut gemeinte Bevormundungsdesign titelgebend. Vgl. Gerd de Bruyn, *Die Diktatur der Philanthropen. Entwicklung der Stadtplanung aus dem utopischen Denken*, Braunschweig, Wiesbaden 1996.

neuen, demokratischen und zugleich qualitativ hochwertigen Massenkultur, zu der jede*r einen Beitrag durch die Rationalisierung und Standardisierung des eigenen Alltags leistete. Die abstrakte demokratische Gleichheit als Angleichung aneinander und gesellschaftliche Transparenz zueinander sollte sich in der Sachlichkeit und der Ehrlichkeit der Produkte und beim Erfüllen der gleichen Bedürfnisse zeigen. Doch dieses egalitäre Projekt, die Befreiung aus Not sowie die Befreiung der Alltagsgegenstände von ihrem elitären sowie repräsentativen Ballast, baute auf den falschen Prämissen einer Gleichheit auf, die nicht nur die Grundlage der Aneignung der Produkte durch die Masse sein sollte, sondern auch das Ziel, welches sich durch die Durchgestaltung der alltäglichen sowie gemeinsam geteilten, öffentlichen Welt realisieren musste. In beiden Fällen ergeben sich problematische Folgen für ein demokratisches Gemeinwesen. Auch noch die vermeintlich allgemeinen Grundbedürfnisse des Menschen, deren Erfüllung so gerne als Grundlage des modernen Designs angeführt wurden, verkehren sich aus der Perspektive ihrer Vereinheitlichung in Zwang. Dass alle Menschen schlafen, essen, trinken, atmen und in Sicherheit leben müssen, sagt kaum etwas darüber aus, wie genau sie diese Grundbedürfnisse befriedigen wollen. Das gesellschaftlich vermittelte und das natürliche Moment des Bedürfnisses lassen sich nicht trennen und keine Hierarchie der Befriedigung generieren.¹⁹⁴ Auch hier spielt uns die Annahme einer scheinbar konkreten Gleichheit als Grundlage des Designs einen Streich, indem sie sich in Zwang zur Angleichung, der Besonderheiten nivelliert, verkehrt.

Der zweite Kritikpunkt am Designverständnis eines strikten Funktionalismus der Gestaltungsmoderne ist ihr geistesaristokratischer Paternalismus, den ihr avantgardistischer Übermut übergang. Die Disziplinierung der Konsumentenmasse tauchte immer wieder als Forderung im modernen Diskurs über die gute Gestaltung auf. Bei dieser Umerziehung stand nicht ihr individuelles ästhetisches Empfinden im Vordergrund, sondern die Erkenntnis und die Einsicht in die Natur der Dinge und deren funktionales, technisch effizientes Zusammenwirken. Einschlägige Publikationen und Zeitschriften forderten wiederholt das »Umlernen der Gebraucher und Nutzer oder ihre Belehrung«¹⁹⁵. Weil für die planend Gestalter die funktionale Natur, das ver-

194 Vgl. für diesen Punkt Theodor W. Adorno, »Thesen über Bedürfnis«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Band 8, S. 445-452.

195 Gert Selle, *Geschichte des Designs in Deutschland*, S. 166.

meintliche Wesen der Dinge, die sie als Experten nur zu entdecken brauchten, mit dem funktionalen Wesen der Gesellschaft in den allgemeingültigen Formen zur Deckung kam, übergangen sie die eigene partikulare Position, von der aus sie auf diese Allgemeingültigkeit abzielten. Die eigene, geniale Gestaltung ergab sich scheinbar wie von selbst aus der Natur der Funktion, stand im Dienst der Sache der Gemeinschaft und war somit in den Augen der Gestaltungsgenie über jeden Vorwurf erhaben. Für die moderne Gestaltung sollte das Gemeinwesen mit ihrem auf Gemeinschaft abzielenden Design zusammenfallen. Die funktionale Schönheit eines demokratischen Funktionalismus war dann auch keine Aushandlung des Designprozesses mehr, sondern die objektive Einsicht in die Notwendigkeit, die sich aus dem Wesen der Dinge geradezu wie von selbst und automatisch ergibt. So verstanden wäre der strikte Funktionalismus, die Realisierung von maximaler Funktionalität und Effizienz, angewandt auf sämtliche Bereiche des Lebens und der Öffentlichkeit, ein unaufhaltbarer, evolutionärer Prozess, der lediglich vorangetrieben werden musste. Beispielsweise in Loos' Argumentation, wenn er die Überwindung des Ornaments als zivilisatorisch evolutionären Prozess beschreibt; oder bei Gropius, wenn er auf die innere Erkenntnis der wesentlichen Einheitlichkeit aller Dinge als Ausdruck eines egalitären, demokratischen Projektes verweist.¹⁹⁶ Das menschliche Bedürfnis nach Harmonie sollte sich in einer »überindividuellen Formsprache« (AD 24) erfüllen. Aufgabe einer vom Wesen der Dinge geleiteten funktionalen Gestaltung sollte »organische Ordnung und Schönheit in die Massenproduktion, Architektur und Städteplanung hineinzutragen.« (AD 24) Diese von oben verordnete, im starken Sinn eines »form follows function« funktionale Schönheit übergeht jedoch einen historischen Wandlungsprozess der Stile und glaubte sich einer Pluralität der Lösungsansätze enthoben. Genau dieser von naturgesetzlichen Prinzipien geleitet Zwang beschreibt den Verlauf eines Funktionalismus, der sich ständig allem Überflüssigem entledigen musste und schließlich doch das Menschliche aus der zu gestaltenden Welt heraus designte.

In ihr Extrem getrieben endet die Gestaltbarkeit von allem in jener bevorzundenden, totalen Gestaltung, deren Ziel die Angleichung von allem an die

196 Gropius Essay »Einheit in Vielheit«, welches er an ein amerikanisches Publikum richtete, fasst diese Bestrebung, die nicht mit Konformität gleichzusetzen wäre, zusammen. Vgl. Walter Gropius, *Apollo in der Demokratie*, S. 20–30.

Prinzipien der Effizienz und konkretisierter Gleichheit ist. Die emanzipatorischen Ansprüche eines demokratischen Funktionalismus, der die Gestaltbarkeit der Welt mit der Perspektive auf Allgemeingültigkeit zum Besseren nutzen wollte, kommen hier an ihr selbst verschuldetes Ende. Aus einem demokratischen Funktionalismus würde ein moderner Totalitarismus, eine »Mutation«, wie sie Claude Lefort beschreibt: »die Vorstellung einer homogenen und für sich selbst durchsichtigen Gesellschaft«, welche »die gesellschaftliche Teilung in allen Formen [leugnet]«, deren Macht nicht mehr »auf ein »Jenseits des Gesellschaftlichen« verweist, sondern aus sich selbst heraus herrscht, als gäbe es kein Außen mehr, und in der Behauptung universalisierbarer, faktischer Gleichheit »alle Zeichen des Unterschiedes« bestreitet.¹⁹⁷ Denn die Welt als materielle Grundlage einer gemeinsam geteilten Lebenswirklichkeit muss nicht mehr gestaltet werden, wenn die objektiv erkennbare Natur eines einheitlichen Gemeinwesens mit dieser Gestaltung ineinander in Eins fallen soll. Eine solche geteilte materiell-ideologischen Grundlage einer Gemeinschaft von Gleichen müsste nicht mehr gestaltet, sondern nur noch verwaltet werden. Wenn erst einmal die große Vision dieser funktionalen und einheitlichen Gesellschaft inklusive des »neuen Menschen« verwirklicht worden wäre, müsste allem und jedem, was oder wer auch immer neu hinzukommt, nur sein vorbestimmter Platz in diesem durchgeplanten Allgemeinwesen zugewiesen werden. Die Persistenz einer Perspektive der totalen Gestaltbarkeit blickt nunmehr auch auf das menschliche Leben selbst.¹⁹⁸ Die Frage danach, was in diesem Fall dann funktional effiziente Gestaltung wäre, führt die dystopischen Züge eines klassischen Funktionalismus reiner Zweckmäßigkeit als »Social Engineering«¹⁹⁹ vor Augen. Es wäre auch das Ende aller geschichtlichen Entwicklung, da eine total durchgestaltete Gesellschaft keinen Platz für die spontanen Regungen ihrer Mitglieder mehr kennt, die der Logik ihres ideologischen Prinzips nicht folgen.

Dass wir es bei einer solchen Gesellschaft nicht mehr mit einer Demokratie, sondern mit einem totalitären Staat zu tun hätten, zeigt uns heute unsere historische Distanz zum Aufkommen funktionaler Ideen für Gestaltung und

197 Claude Lefort, »Die Frage der Demokratie«, in: Ulrich Rödel (Hg.), *Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie*, Frankfurt/M 1990, S. 281–297, hier: S. 287.

198 Christina Cogdell hat bereits für das moderne Streamline Design in den Vereinigten Staaten eine Tendenz hin zur Eugenik nachgewiesen. Vgl. Christina Cogdell, *Eugenic Design. Streamlining America in the 1930s*, Philadelphia 2004.

199 Vgl. Claudia Mareis, *Theorien des Designs zur Einführung*, S. 202.

deren Perversion, die gerade ihre nicht intendierten Folgen auf fatale Weise realisierte. Auch wenn die meistens Bauhausmeister selbst dem Regime des Nationalsozialismus äußerst kritisch gegenüberstanden – die meisten gingen erst in den Widerstand und dann ins Exil –, so hatten ihrer Assistenten und Schüler kein Problem damit, ihr Können in die Dienste einer Ideologie zu stellen, die ebenso von der Natur der Sache, im Fall der Nazis von der Sache Mensch und dessen Rasse, als treibender Motor und endgültiges Schicksal aller geschichtlichen Entwicklung ausging. Auf diese Verstrickung kann an dieser Stelle wieder nur durch den Hinweis auf bessere und ausführlichere Ausarbeitung eingegangen werden.²⁰⁰

Weil auch das Bauhaus nicht davor gefeit war, zu einem erkennbaren und imitierbaren Stil unter vielen zu werden, erweist sich die Demokratiefähigkeit der Gestaltung außerhalb des Selbstverständnisses und der Selbstbeschreibungen moderner Gestalter. Das Verhältnis des Designs zur Gesellschaft ist um ein Vielfaches komplizierter und vermittelter, als dies das auf den vermeintlich echten Bedürfnissen sowie dem Wesen der Dinge fußenden Prinzip eines demokratischen Funktionalismus erahnen lassen konnte. Obwohl der moderne Funktionalismus die Verpflichtung des Designs auf die Zwecke der Gesellschaft als dessen Grundzug in Form eines demokratischen Funktionalismus herauskristallisiert hatte, scheitert eine solche Perspektive auf das Design, die glaubt, alle Fragen in der Erkenntnis des Wesens der Dinge und Zwecke abschließend geklärt zu haben, an der eigenen, verkannten Partikularität. So bleiben auch die Zwecke offen für Aushandlungsprozesse und lassen sich gerade nicht in einem Wesen der Dinge festschreiben. Allerdings verkompliziert diese Einsicht eine weitere Aufgabe, der sich die Moderne nie wirklich gestellt hatte. Die Frage nach dem Verhältnis des Designs zur Gesellschaft, die in der Ausrichtung des Designs auf die Zwecke gründet, stellt sich nun erneut, jedoch auf andere Art und unter ästhetischen Vorzeichen. Es muss anders – sowohl neu als auch ästhetisch – bestimmt werden, was die Funktion anderes als eine innere Natur der Sache oder die reine Zweckmäßigkeit sein könnte.

200 Vgl. hierzu u. a.: Winifried Nerdinger (Hg.), *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, München 1993, oder Xenia Riemann, »Die ›Gute Form‹ und ihr Inhalt. Über die Kontinuität des sachlichen deutschen Designs zwischen 1930 und 1960« in: *Kritische Berichte* (1/2006), S. 52–62.

