

Martin Gessmann

Ästhetik des Verschwindens

Das Design der Technik im 21. Jahrhundert

1

Der Hauptttitel könnte vermuten lassen, es gehe noch einmal um hochmodische Themen oder aber um Hochklassisches zu Fragen der Ästhetik. Hochmodisch gedacht könnte der Titel etwa auf Paul Virilios *Ästhetik des Verschwindens* anspielen. Dann ginge es darum, in Formen des Abgesangs einzustimmen auf klassische Formen der Wahrnehmung, auf einen Verlust an Naivität und Ursprünglichkeit, auf den Ursinn und Unsinn des Spielens, wie Virilio es noch einmal beschwört. Eine Ästhetik des Verschwindens zeichnet dann nach, wie es uns geht, wenn wir die klassischen Aussagen der Ästhetik noch vor uns haben, aber allen Glauben daran verloren, wie wir uns einlassen wollen, aber es nicht mehr können. Und die Ästhetik des Verschwindens beschreibt den besonderen Reiz, den es haben muss, im Verblassen der Formen, in der Sinnentleerung ihrer Botschaften, noch einmal ein Gespür dafür zu bekommen, was gewesen wäre, wenn wir es noch einmal hätten fassen können. Ein melancholisches Nachgehen all dessen, was nicht mehr geht, ohne zugleich noch etwas zu haben, was darauf folgen soll, worauf man sich in irgendeinem Sinne ästhetischen Wohlgefallens noch ›freuen‹ dürfte, um das Klischee gleich noch richtig zu bedienen. Eine Zeitstimmung wird dabei auf den Punkt gebracht, ähnlich jener, wie sie im Niedergangsgefühl ausgehender Jahrhunderte aufzukommen pflegt, man denke etwa an die Ruinenmalerei der späten zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Hubert Robert setzt damals die Maßstäbe, und auch anschließend ist die Versuchung noch groß genug, sogar brandneue Gebäude wie die

Bank von England sogleich als verfallene römischen Kaisertherme zu inszenieren, so etwa bei Joseph Michael Gandy. Umgekehrt angelegt: eine Salonmalerei im ausgehenden 19. Jahrhundert, welche die antiken Vorbilder so naturalistisch real und zeitgenössisch florierend darstellt, dass die Bauten der Gegenwart selbst schon zwangsläufig im Lichte längst vergangenen Glanzes erstrahlen – im Wettbewerb jedoch eines analogen Verfalls, auf den man nicht mehr lange warten sollen müsste. Letzteres vorbildlich bei Lawrence Alma-Tadema zu finden. Das 20. Jahrhundert setzt den Startpunkt einer solchen Umkodierung früher, gleich im Anschluss an das Ende des zweiten Weltkrieges. Sozusagen als intellektuelles Gegengewicht zum erstaunlichen Wirtschaftswunder und einer demokratischen Konsolidierung westlicher Gesellschaften. Ein solches Gegengewicht braucht es auch, aus Sicht der Protagonisten, um auf die Tiefe des historischen Einschnittes zu reagieren. Die anstehende Verzweiflung kann nicht mehr selbstbewusst und irgendwie noch feierlich gedacht werden, sie muss vielmehr methodisch vertieft werden und prinzipiell unumkehrbar sein. Kein Argument taugt mehr zu dieser Zeit, um in der Sache noch einmal umzustimmen. Samuel Becketts dramatisches Verstummen auf offener Bühne, jene vielen und verschwiegene(n) ›last words‹, die nur verständlich sind, wenn sie auf die Sprache als Hoffnungsträger früherer Zeiten noch einmal reagieren – aussetzend und damit endgültig zersetzend an einer Stelle, an der sich auch noch jede Form zusprechender Rede verbietet. Eine Ästhetik des Verschwindens reagiert so zuerst auf alles, was tatsächlich verschwunden ist und nicht mehr wiederkehrt, wie in den tieftraurigen Chansons der 1950 Jahre, die bald schon zur neuen Alltagskultur wurden. Barbara konnte darüber viele Lieder singen. Anschließend, in den 1960er und 70er Jahren, folgte auch eine theoretische Aufarbeitung, welche noch in Frage stellte, ob man der dunklen Schönheit solcher Trauer selbst noch trauen dürfte. Stichwortgeber bekanntlich Adorno mit seiner Frage nach der Berechtigung einer Lyrik nach Auschwitz. Mit Virilio und Derrida und vielen anderen mehr gilt es dann, aus solcher theoretischen Not noch einmal eine ästhetische Tugend zu machen. Ein Restglimmen vergangener Sinnstiftung gilt es wahrzunehmen, auch auf die Gefahr hin, mit jedem Aufflackern einstiger Begabung die altkulturelle Flamme schließlich ganz zum Erlöschen zu bringen.

Man kann den Bogen der Betrachtung auch noch einmal weiter spannen, sehr viel weiter. Dann ist zu denken bei einer Ästhetik des Verschwindens an eine epochale Bewegung, welche schon sehr viel früher einsetzt. Hegel wäre als Stichwortgeber heranzuziehen, besonders dann, wenn er mit seiner These vom Ende der Kunst ernstgenommen wird. Ernst genug jedenfalls, um der

nachfolgenden Modernediskussion im 19. Jahrhundert stilbildend vorzuarbeiten. Folgt man den Vorgaben des Hegelschen Systems und seiner Bewährung in der Geistesgeschichte, geht mit einer Ästhetik des Verschwindens auch zuerst einmal ein Bedeutungsverlust einher. Ein solcher Verlust betrifft zuerst wiederum die Werke: Das, was man zu vormodernen Zeiten in ihnen sehen konnte, ist dem modernen Zeitgenossen nicht mehr vergönnt. Wir beugen nicht mehr die Knie, wie es Nietzsche später wendet. Und dabei ist nicht die Frage der Zugänglichkeit gemeint, betreffend das hermeneutische Altern, das einer Erklärung und Beisteuerung von Kontexten bedarf. Grundsätzlicher geht es um eine Wahrheitsfrage, der Art: Ist dem Kunstwerk überhaupt noch zu trauen, sagt es uns die ganze Wahrheit und nichts als die Wahrheit? Sind Werke der Anschauung noch in der Lage, den geistigen Gehalt einer Zeit umfassend und eingängig zu fassen und wiederzugeben? Oder geht nicht bereits Wesentliches verloren im Medium der Kunst?

Das Raffinement der Hegelschen Systemanlage will es, dass wir bei der Beantwortung der Frage einer vieltausendjährigen Geschichte folgen – einer Geschichte, in deren Verlauf wir es mit einer zunehmenden Sublimierung von Kunst zu tun haben. So scheint es in den ersten Erscheinungsformen noch so zu sein, dass die Werke nur symbolisch in der Lage sind, das mit ihnen Gemeinte zu fassen. Das Gefäß ist so gesehen noch zu groß und zu unbestimmt abstrakt, um seinen Inhalt angemessen darstellen zu können. In einer Einführung zu Hegel würde man kurzerhand auf geometrische Figurationen und Gestalten wie jene der ägyptischen Pyramiden verweisen, um den Punkt vorläufig anschaulich zu machen. In einer klassischen Periode, die mit den Werken der alten Griechen belegt wird, kommt aus Hegels Sicht Inhalt und Form zur Deckung. Das Paradigma ist die klassische marmorne Menschenstatue. In ihr zeigt sich der Mensch in vergeistigter Haltung mustergültig festgehalten. Alles, was im Umkreis klassischer Wahrheit gedacht werden kann, findet sich demnach öffentlich zugänglich im Anblick derart klassisch stilisierter Ästhetik – zumindest idealtypisch gedacht im Sinne Hegels. Symbolische Form und klassische Form werden schließlich abgelöst von romantischer Gestaltung. Die Wahrheit, die es anschaulich zu machen gilt, übersteigt dabei bereits jene Ausdrucksformen, die man im Kunstkanon und den Medien vergangener Epochen voraussetzte. Weder reicht mehr magisches Denken und abstrakte Verweisung aus, um Höheres zu bedeuten, noch ist mit plastischem Antlitz und geistig versunkenem Blick mehr eingängig zu machen, worum es uns letzten Endes geht. Eine sich offenbarende Sinnfülle braucht sublimere Formen der Präsentation. Eine reduzierte Materialität sowie reduzierte Di-

mensionen gehen damit einher. Zweidimensionale Bilder und eindimensionale Sprache lösen so die klassische Rundplastik und vor-antike Raumbeherrschung bzw. Geistbeschwörung ab. Eine Ästhetik des Verschwindens meint in der Konsequenz dementsprechend, dass die bisherigen Erscheinungsformen von Kunst überboten werden von immer unanschaulicheren. Ganz zuletzt sind es dann die reinen Gedanken, die für die Übernahme vollständiger Geistfülle bereitstehen. Ist dieser Punkt erreicht, erscheint allerdings nicht nur das Kunstwerk entkernt hinsichtlich der Wahrheitsfrage – es wird auch die Ästhetik selbst degradiert in ihrem philosophischen Bedeutungsanspruch. Ihr vorgeordnet erscheinen die Theologie und die Philosophie, also der religiöse Glaube und der spekulative Begriff. Eine Ästhetik des Verschwindens begleitet so gesehen nicht nur den Sinnschwund der ästhetischen Aussage und folgt ihm in immer geistigere Höhen und Wahrnehmungsformen – eine Ästhetik des Verschwindens ist auch Ausdruck eines generellen Bedeutungsverlustes von Ästhetik überhaupt. *Ästhetik des Verschwindens* geht damit einher mit einem *Verschwinden der Ästhetik* – Letzteres zumindest aus der ersten (und auch zweiten) Reihe der klassischen Bedeutungsträger.

2

Die Ästhetik des Verschwindens, um die es im Folgenden geht, hat mit den gerade geschilderten Ansätzen nichts zu tun, vordergründig jedenfalls noch nicht. Es geht in ihr also nicht darum, dass die Wahrheit aus der Schönheit als Erscheinung weicht und in sublimere Gefilde des Glaubens und Denkens überwechselt. Und es geht ihr auch nicht darum, dass die Wahrheit aus der Welt der Erscheinung ganz gewichen ist, aber nun auch nicht mehr im Glauben und Denken wiederzufinden ist. Letzteres hatte eine Nachkriegsästhetik im Sinne der kritischen Theorie bekanntlich zum Anlass genommen, auch noch den verbliebenen Optimismus an Aufklärung zu tilgen. Und Ästhetik damit zu einer Trauerarbeit zu machen – einer Trauer, die trotz schmerzlichster Inszenierung des zu beklagenden Abschieds doch noch nicht *ganz* loslassen musste – und auch nicht konnte, konzeptionell – von den alten Hoffnungen und Spekulationen ihrer Vorgänger.

Eine Ästhetik des Verschwindens – in vorliegender Betrachtung – setzt auf jeden Fall schon einmal bescheidener an. Die großen metaphysischen Schlachten um Triumph und Verzweiflung der Moderne und ihres Denkens sind ein

langer Schatten, in dem sie gerne verbleibt. Ihr Problem ist zuerst einmal ein nachgelagertes, und dabei eher alltägliches. Es geht darum, im Zuge einer veränderten Arbeits- und Lebenswelt mit dem Fremdwerden des Gewohnten umzugehen. Und dieses Fremdwerden setzt ein mit einer Industriemoderne, in der es mit neuen Utensilien umzugehen gilt technischer Natur, welche dem Menschen nicht mehr zur Hand gehen wie bisher. Und solches Fremdwerden generalisiert sich, wo im 20. Jahrhundert schließlich alle Lebensbereiche betroffen erscheinen von einer derartigen Technisierung. Die Grundfrage ist also nicht, ob man mit der Hilfe von Ästhetik immer noch Weltanschauungen und Fortschrittsglauben verbindet. In solchem Zusammenhang sorgt man sich eher darum, noch einmal etwas vom Gewöhnlichen und Gemütlichen einer jüngst vergangen erscheinenden Welt zurückzubekommen. Geistesgeschichtlich bewegt man sich damit nicht mehr in spekulativen Gefilden, sondern bereits in romantischen. Und den Klischees romantischer Stilisierung folgend geht es dann noch einmal darum, nicht die Modernität ästhetischen Avantgardismus‘ mitzuvollziehen, sondern in Umkehrrichtung gedacht nur irgendwie noch einmal wiederzubekommen, was man irgendwann schon einmal hatte oder zu haben glaubte. Was auch immer man sich als unmittelbare Schönheit oder retrostilistische Form der Verzauberung ausdenken konnte, hatte so gesehen theoretisches Bleiberecht, auch über eine hochoffizielle Verabschiedung klassischer Ästhetik hinaus. Es ging ja nur darum, eine Entwicklung einzufangen, die unsere alltäglichen ästhetischen Bestände gefährdet, ohne uns dabei sogleich festzulegen in der Frage, was künftig überhaupt noch ästhetisch angemessen und philosophisch an ihr fassbar und belastbar bleibt. In einer gefährdeten Alltagskultur konnte man so gesehen noch einmal schwelgen von Dingen, die in der Hochästhetik längst zur verbotenen Frucht geworden waren.

Wie im Untertitel bereits angedeutet, soll für die Frage einer Ästhetik des Verschwindens der Fokus noch einmal enger gezogen werden. Es geht dabei um den besonderen Beitrag, den eine Gestaltung im Sinne des Designs leisten kann. Das hat den Vorteil, dass man sich auf einem Feld bewegt, das theoretisch schon gut erschlossen ist. Besonders eine Anleihe bei Peter Sloterdijks Entlastungsthese legt sich in dem Zusammenhang nahe – und vereinfacht zugleich die Dinge darstellungstechnisch. Denn die dazugehörige Aufgabenbeschreibung des Designs darf als gut bekannt vorausgesetzt werden. So geht Sloterdijk davon aus, dass moderne Technik, besonders in Form von Appara-

ten, den Menschen grundsätzlich überfordert.¹ Das ist greifbar vor allem in funktionaler Hinsicht. Wir sind gemeinhin nicht in der Lage, die Funktionsweise der Gerätschaften zu durchschauen und handzuhaben – nicht so jedenfalls, wie es der Konstrukteur oder ein spezialisierter Reparaturmann könnte. Nehmen wir die Abdeckung von einem Computer oder einem Fernseher, wissen wir mit Platinen und Kabeln, mit Boxen und Steckern nichts mehr anzufangen – so ist es konkret gemeint. Das Design versteht sich – an diesen Befund anschließend – als ein freundlicher Lebenshelfer, versehen mit den Talenten eines wohlwollenden Gauklers. Design hilft uns nämlich zuerst einmal bei dem, was man systemtheoretisch eine Reduktion von Komplexität nennt: also beim Herunterbrechen technisch komplizierter Zusammenhänge auf einfache Bedienformeln. Man muss nicht verstehen, wie eine Platine gelötet ist und welche Steuerschleifen in einem Mikrochip durchlaufen werden, um ein Programm auszuwählen oder ein Menü aufzurufen – das ist schon so arrangiert, dass es mit Knopfdruck oder Mausklick zugänglich wird. Wohlwollen und Gauklertum kommen dabei ins Spiel, und zwar beides zugleich, indem die erhebliche Hilfestellung solchen Bedienbarmachens nicht offensichtlich werden soll. Wo Design seine Sache gut macht, scheint alles kinderleicht und jeder in der Lage, Wunderwerke der Technik so handzuhaben, als hätte man es selbst gerade konzipiert. Design gaukelt so gesehen vor, dass wir immer noch *Herr der Lage* sind in einer Situation, in der wir längst von alleine nicht mehr weiterkämen. Und Design lässt uns bei solcher Hilfestellung auch noch gut aussehen. Wir machen eine gute Figur, vor wem auch immer, wenn wir souverän und womöglich auch noch in Windeseile zu dem Punkt kommen, an dem wir die Sache gerne hätten.

Ästhetisch fruchtbar lässt sich eine solche Entlastungsthese machen, wenn es dazuhin noch um den allgemeinen Anschein und das besondere Ansehen geht, die sich mit dem Einsatz von Design modulieren lassen. Dann bekommt die äußere Verpackung der Technik noch einmal besondere Aufgaben und besonderes Gewicht. Ein Entgegenkommen – ähnlich wie im Funktionalen – steht zur Debatte, wenn technische Gegenstände nicht in ihrer eigenartigen Technizität wahrgenommen werden und damit als Fremdkörper in unseren Arbeits- und Alltagswelten. Sie bekommen dementsprechend ein

1 Vgl. Peter Sloterdijk: »Das Zeug zur Macht«. In: Ders. u. Sven Voelker: *Der Welt über die Straße helfen. Designstudien im Anschluss an eine philosophische Überlegung*. München: Fink, 2010, S. 7–25, hier bes. S. 10f.

zivilis Kleid angemessen, das sie uns näherbringt in unserer gewohnten und geschätzten Umgebung. Um es designhistorisch zu erinnern, war es nicht zuletzt der ästhetische Schock gewesen, der von der ingenieurs-technischen Anmutung der neuen Utensilien bei der ersten Weltausstellung in London 1851 ausging, der anschließend zur Gründung von Designschulen in ganz Europa führte.

Ein weiteres Mal ist neben einem grundsätzlichen Entgegenkommen auch noch an eine Simulation von Souveränität zu denken. Es muss also erneut der Eindruck aufkommen können, wir hätten die Gestaltung unserer nächsten Umgebung immer noch voll und ganz im Griff, wo uns doch eigentlich die Präsenz notwendiger Gerätschaften den Raum verstellt und die Luft zum Atmen nimmt. Lass' es gut aussehen, und dann wird man auch gut dastehen, als Herr der Dinge, ohne die es keinem von uns noch wirklich gut gehen kann.

So menschenfreundlich und ego-schonend Design auch immer in dem Zusammenhang wirkt, man muss sich im Klaren bleiben darüber, dass es sich um eine Notlösung handelt. Das Beste, was wir so hervorbringen, ist ein »Make-up der Maschinen«, ² wie es Sloterdijk sagt. Wir versuchen zu verschönern, was an sich gesehen immer unansehnlich bleibt, und wir versuchen es sogar attraktiv zu machen, wohl wissend, dass der Sache ein echter und genuiner Reiz nur durch erhebliche Aufmalungen verliehen werden kann. Design ist so gesehen immer eine Maßnahme des »second best«, es kommt zum Einsatz, wenn wir uns damit abgefunden haben, dass es eben nicht anders und nicht besser geht. Und Design gibt sich in solcher Zurücksetzung auch zuerst einmal durchaus konservativ. Auch wenn wir es gewohnt sind – in der öffentlichen Wahrnehmung –, mit Design inzwischen das Wesen von Modernität und Lifestyle in Verbindung zu bringen, selbst dann noch, wenn Design zum Sinnbild für eine Fortschrittskultur der Moderne herangezogen wird. Noch heute liegt in der Lounge eines jeden besseren 5-Sterne Hotels irgendein Band zu Bauhaus oder zum Modedesign aus, egal wie plüschig oder minimalistisch es dort einrichtungstechnisch zugeht. Von den Prospekten der Einrichtungshäuser ganz zu schweigen, bis hinein in die Broschüren der Massendiscouter. Schaut man genauer hin, muss man sich aber eingestehen, dass mit solchem Buchstabenbekenntnis auf dem Coffeetable nicht viel gewonnen oder erreicht ist – gerade in Sachen Modernität.

2 Ebd., S. 15.

Man kann sich das klar machen, oberflächlich, wenn man noch einmal das Alltagsphänomen ernst nimmt. Ansetzend also noch einmal bei der Make-Up-Metapher: Das modische Übersminken versucht nämlich kaum einmal mehr, als nur bestehende Überstände und Unreinheiten zu kaschieren, und wo eigene Linien und Konturen gezogen werden, so geschieht das meistens, um sehr klassischen und wenig erstaunlichen Idealen zu folgen. Es werden in dem Zusammenhang Symmetrien und Harmonien bevorzugt, es werden Idealbilder von Haut und Gesicht nach- oder vorgezeichnet, es werden Licht- und Reizpunkte gesetzt, welche über die Naturideale – also das, was auch ohne Make-Up präferiert würde – nur minimal hinausgehen. So gesehen folgt das Make-Up immer noch der alten ästhetischen Formel einer Verbesserung des Bestehenden, wo sie eben den Vorgaben und Idealen der Natur (noch) nicht entspricht. Solche Formeln kann man schon bei Platon finden. Mit unseren Techniken malen wir so gesehen nur die Urbilder und Ideen angemessen aus, die uns immer schon in vorbildlicher kosmologischer Reinheit vor Augen stehen, wenn wir gedanklich in uns gehen.

Weniger oberflächlich gedacht reiht sich das Design damit auch in Weltanschauungen ein, die man, ohne jeden Vorwurf damit zu verbinden, »vormodern« nennen kann. Als letzte Referenz, bevor es in die Ästhetik der Moderne geht, kann man in dem Zusammenhang noch einmal auf Kant verweisen. Den vorkritischen Kant selbstverständlich, besonders jenen, der sich im Jahre 1771 auf einen Briefumschlag scheinbar beiläufig notiert: »Die Schöne Dinge zeigen an, dass der Mensch in die Welt passe«.³ Auch Kants spätere Präferenz für Naturschönes im Vergleich zu Kunstschönem speist sich vermutlich noch aus jener altbekannten Sichtweise. Stilbildend für Letztere ist die Vorstellung, dass die Welt immer noch als Kosmos, und zwar im wahrsten Sinne des Wortes, zu verstehen ist. Kosmos ist dann die schöne Ordnung und die Harmonie aufs Ganze gesehen, in der man sich die nahen und fernen Dinge eingebettet denken muss, vom Teelöffel und der Kaffeekanne bis hin zu den Fixsternen. Kosmos bedeutet ursprünglich und altgriechisch gedacht ja auch gar nichts anderes als eine schöne Grund- und Gesamtordnung. Und Kosmetik hat es so gesehen also nur damit zu tun, jene Dinge zu richten, die augenscheinlich nicht in das Bild einer universalen Ordnung und Harmonie passen

3 Immanuel Kant: »Reflexion 1820a«. In: Ders.: *Kant's Gesammelte Schriften* [1900–1966]. Hg. von der (Königlich) Preußischen Akademie der Wissenschaften. Bd. XVI. Berlin: De Gruyter, 1962, S. 127.

wollen. Um den Punkt theoretisch zu machen, ist Kosmetik so gesehen eine *strukturkonservative* Maßnahme zur Aufrechterhaltung einer Ordnung, die ansonsten nur schwer nachzuvollziehen und gedanklich aufrechtzuerhalten wäre. Und Ästhetik ist Kosmetik, insofern sie sich das auf die philosophischen Fahnen schreibt. Und Ästhetik ist folgerichtig auch Design, insofern sie jene philosophischen Fahnen auch in unserer Alltagswelt wehen sehen will, und nicht nur in den Exilen einer musealen Hochkultur. So kann man also Design als eine Maßnahme verstehen – in Zeiten, in denen die Hochkultur gedanklich längst ganz andere und erhabener Wege geht –, in unserer unmittelbaren Umgebung und Alltagswelt noch einmal nachzubessern. Nachgebessert wird im alten Sinne: Was nicht in die gewohnte und gemütlich zu erfahrende Welt passt, wird passend gemacht – wie seltsam konstruiert das Altgewohnte bürgerlicher Gemütlichkeit auch erscheinen mag, spätestens dann, wenn wir es in romantischem Kontext thematisiert und gestaltet sehen. Das Objekt der Umgestaltung ist in erster Linie ein Produkt der Technik. Letzteres eben deshalb, wie es in besagter erster Weltausstellung offenbar wurde, weil es in seinem ingenieurstechnischen Äußeren nahezu zwangsläufig die bisherigen Sichtweisen verletzt und die Routinen der Handhabung vor Probleme stellt.

Ein Wort noch zu dem möglichen Einwand, wie der geschilderte Konservatismus des Designs mit den Ansprüchen auf Erneuerung unserer Alltagswelt zu vereinbaren ist. Schließlich tritt uns jede neue Designschule mit der Vorgabe entgegen, wir müssten uns vom Alten trennen und das Neue wagen, wir müssten in Disruptionen denken, wie man es heute sagt, und keinen Stein mehr auf dem anderen lassen. Spätestens seit den Bewegungen des *Bauhauses*, des *Neuen Frankfurt* und *de Stijl* folgen wir solchen Gedanken einer Rundumerneuerung. Die anstehenden Umgestaltungen muss man sich vollumfänglich denken im weitesten Sinne: Ohne dass wir uns der Radikalität neuer Gestaltung anheimgeben, werden wir in der Welt von morgen nicht mehr glücklich werden. Man stellt uns dabei einen Nukleus vorbildlicher Neuanlage vor und malt schon einmal in Prospekten aus, wie anschließend auch noch weitere Bereiche unserer Umgebung aussehen könnten, schließlich auch noch ganze Städte und Landschaften. Jüngste Beispiele solcher Allgemeinvertragsansprüche finden sich besonders im Zuge der Klimadebatte: Dann, wenn alle Einrichtungen den neuen Zielen der Umweltverträglichkeit folgen müssen und man auf Einheitlichkeit sinnt. Man stellt vor, wie das zuerst im eigenen Zuhause angelegt sein muss mit allen möglichen energiesparenden Maßnahmen, im Verkehr, der uns mit anderen verbindet, in urbanen Kontexten, die alle neu abgestimmt werden müssen und schließlich auch noch bis hin

zu Fragen der Helligkeitsgestaltung von Oberflächen aller Art – Straßen, Gebäude, Flughäfen – wegen des sogenannten Albedo-Faktors. Auch wenn man nicht ganz so weit ausgreifen und in die oberste Schublade der Planetenrettung greifen will, ist dasselbe Prinzip auch noch in jeder besseren Verkaufsbroschüre zu finden. Das neue Automodell wird in einer speziell gestalteten Umgebung präsentiert, in der es zum Ausgangspunkt einer dazu passenden Gesamtbetrachtung wird, ebenso wie jede Leuchte einen besonders gestalteten Raum fordert und noch jede Briefklammer das dazu passende Büro. Und so weiter durch alle möglichen Produktkategorien hindurch. Wenn das Marketing gelingt, fühlen wir uns etwa in einer eigenen IKEA-Welt, in einem Apple-Universum, in einer Mercedes-Sternen-Galaxie, und so weiter.

Der Witz im Anspruch umfassender Neuerung lässt sich daran anschließend etwas paradox formulieren. Gerade weil es dem Modernisierungsdesign noch einmal um das Große und Ganze geht, bleibt es in seiner Grundanlage ein besonders vormodernes Design – und damit konservativ im besten strukturellen Sinne. Das erschließt sich aus dem Umstand, dass es auch ihm immer noch um die Vervollständigung einer grundsätzlich geordneten Sichtweise geht. Einzig die Blickrichtung solcher Vervollständigung hat sich geändert. Während ein romantisierendes Design noch – oft verzweifelt – versucht, die neuen technischen Gegenstände zurückzugestalten, solange, bis sie den überkommenen Gerätschaften irgendwie ähneln und vergleichbar sind, geht ein avantgardistisches Design umgekehrt vor. Der Ausgangspunkt ist dann nicht mehr das natürliche Ganze, sondern das technische Einzelne. Und von ihm ausgehend soll eine kosmische Ordnung von Neuem möglich werden, indem wir einfach so weiter machen mit unserer Neuerung. Ein Umgebungsprodukt nach dem anderen wird dementsprechend neu gedacht und konzipiert, bis eine regelreiche Flurbereinigung einsetzt – eine solchen zumal, der zuletzt nichts und niemand zuletzt widersteht. Der jüngst erfolgte Schub im Apple-Design mag vor Augen führen, wie eine derartige Kontamination von staten geht und in viele Produktausrichtungen ausstrahlt. Ausgehend etwa von der smarten Vorstellung der iPhones 2006 haben wir es mit einer langen Reihe von Adaptionen und Ausweitungen zu tun, die uns auch noch die kommenden Generationen von Fahrzeugen als Laptops auf Rädern vorstellen lassen, Heizungen im Design von Powerbanks und Smart-Factories in der Form eben gelandeter Ufos. Weiter gedacht erscheinen vor allem Bewegungen des Minimalismus geeignet, flächendeckende Umgestaltung zu motivieren, in aller nötigen Einheitlichkeit der Ausrichtung. Wir verlangen dann, überall die gleichen klaren Formen und Prinzipien am Werk zu sehen, vom Essbesteck

über die Wohnungseinrichtung zum Hausbau und zur ganzen Stadt- und Gewerbegestaltung. So ungefähr startete ja auch die Bauhaus-Bewegung mit dem nicht unerheblichen Anspruch, zuletzt metaphysisch ausgreifen zu wollen in die Gefilde ursprünglichster und reinsten Gestaltung. Nichts weniger als eine neue Kosmologie stand in Aussicht, die zurück- und vorausgreifen wollte auf geometrische Grundformen wie Quadrat und Kreis. Ein Pythagoreismus in Stahl, Glas und Beton, wenn man so will.

3

Die hier fragliche Ästhetik des Verschwindens setzt aktuell mit zwei Tendenzen ein. Das kann man gleich zu Thesen verdichten: Die eine Tendenz ist das Verschwinden aller Kosmetik im neuen Design der Technik. Es wird also nackt und unverblümt präsentiert, was es zu zeigen und neu vorzustellen gibt. Die andere Tendenz hat mit dem Verschwinden des Problems selbst zu tun, das man mit kosmetischen Mitteln noch bewältigen wollte.

Bei der ersten Tendenz könnte man noch vermuten, es handelt sich doch nur um eine weitere Anwendung des Designs dahingehend, was man im Designdiskurs Materialgerechtigkeit nennt, ehrliches oder wahrhaftes Design. Erneuerungsbewegungen seit dem *Arts and Crafts*-Movement haben das immer wieder so herausgestellt. Von Adolf Loos bis Dieter Rams haben Gestalterinnen und Gestalter dazuhin darauf bestanden, alle Schnörkel und Verzierungen selbstredend wegzulassen. Gutes Design meint dann bekanntlich so »wenig Design wie möglich«⁴.

Wirklich neu setzt dementsprechend erst die zweite Tendenz an. Dabei geht es dann darum, dass der eigentliche Stein des Anstoßes selbst aus dem Weg geräumt wird. Anstößig erschien so gesehen eine Technik, die in den Raum der alltäglichen Routinen und Sichtweisen vordringt und in ihrer Präsenz nur noch zu beschönigen ist. Letzteres, also das Beschönigen durch Design, fällt dann weg. Das gelingt, wenn sich Technik schließlich selbst zurücknimmt, romantischer gewendet: »Nur eine Waffe taugt, die Wunde schließt

4 Dieter Rams: *So wenig Design wie möglich*. Hamburg: Phaidon by Edel, 2013.

der Speer nur, der sie schlug«⁵, wie es in Wagners Parsifal heißt. Weil das gar zu magisch und viel zu schön klingt, um wahr zu sein, hier gleich zu den anschaulichen Dingen.

Beispiele für eine Ästhetik im Verschwinden – also in letzterer Hinsicht – finden sich dementsprechend dort, wo wir es mit einer besonderen Radikalität der Reduktion zu tun haben. Es reicht dann nicht mehr aus, dass alles Ornamentale oder scheinbar Überflüssige in der Ausgestaltung der Dinge zurückgenommen wird. Es muss sogleich eine ganze Dimension in der Erscheinung der jeweiligen Sache verschwinden. Eine ganze Dimension der Rücknahme bedeutet nichts weniger, ganz wörtlich genommen, als dass Dreidimensionales künftig zweidimensional auftritt, Zweidimensionales bei Bedarf eindimensional. Wir haben solchen Dimensionenschwund vor uns, wenn wir es etwa mit dem Wegfall von räumlichen Speichermedien oder Steuereinrichtungen zu tun haben. Wo zuvor also noch Regale für eine Füllung mit Büchern, CDs, DVDs, Vinylplatten etc. bereitgestellt sein mussten, können die Wände jetzt anders genutzt bzw. gespielt werden. Die raumgreifende Lagerung von Daten und Schriften wird ersetzt durch digitale Formate, welche etwa in einer ausgelagerten Cloud zur Verfügung stehen. Bei den Steuereinrichtungen ist Vergleichbares zu beobachten, wenn die fraglichen Gegenstände ihre Handhabung und Orientierung im Raum selbst vornehmen. Das beginnt beim Saug- und Mähroboter und endet beim autonomen Fahrzeug und der Weltraumrakete. Es braucht keine Griffe und keine Hebel mehr, wenn der Saugroboter von uns nicht bedient werden muss. Die aufrechte Stellung wird abgelöst vom flachen Scheiben- oder Rechteckdesign – so flach jedenfalls, dass die Assistenten unter jedes Sofa passen, um sich dort von alleine wieder aufzuladen. Dasselbe Spiel mit den Armaturen und Hebeln im Cockpit wovon auch immer. Selbststeuernd heißt eben, dass es kein Lenkrad oder Steuerhorn mehr braucht, (schon lange nicht mehr) Ganghebel, manuelle Handbremsen, Blinkerhebel, Scheibenwischerhebel, Lichtschalter, Tempomatknopf, Heizungsregler bis hin zum Zigarettenanzünder. Bestenfalls haben wir einen Bildschirm, der als planes User-Interface uns alles Genannte zugänglich macht.

Und auch noch dort, wo wir für die Bildschirme noch einen mechanischen Vorbau benötigten, kann dieser jetzt wegfallen. Die Raumtiefe der Fernseher, vom Anbeginn der Nipkow-Scheiben-Technik scheinbar unerlässlich,

5 Richard Wagner: »Parsifal« [1877-1882], 2. Akt, dritter Aufzug. In: Ders.: *Die Musikdramen*. Hamburg: Hoffmann und Campe 1971, S. 863.

schwindet auf ein Millimeter-Minimum. Und wo uns auch das noch zu viel erscheint, haben wir es bald womöglich sogar mit Projektionen hinter die Netzhaut zu tun, also direkt in jene Regionen im Hinterkopf, wo die Bildsignale im Hirn verarbeitet werden. Bilder werden so zu Daten und damit zuletzt eindimensional.

Der theoretische Witz der Sache lässt sich an den Beispielen ziemlich umstandslos ablesen. Umstandslos, weil alltäglich präsent und jeden Tag wahrnehmbar und uns spürbar entlastend. Der Witz besteht darin, dass uns die technischen Dinge nicht mehr als *Fremdkörper* erscheinen in einer – wie auch immer fiktiv gedachten – intakten Alltagswelt. Sie erscheinen uns nicht mehr als Fremdkörper, die man durch Maßnahmen des Designs geschickt verkleiden und hin-drapieren, ansehnlich machen und handhabbar werden lassen muss. Sie erscheinen uns nicht mehr als Fremdkörper, die man designerisch so dressieren muss, dass sie uns – noch einmal nach Sloterdijk – als willige Helfer unserer eigenen Eitelkeit entgegenkommen müssen, allzeit bereit, ihre technische Überlegenheit uns als Kinderspiel nahezubringen.⁶ Und sie erscheinen nicht mehr als ebensolche Fremdkörper dem einfachen Umstand geschuldet, dass sie gar nicht mehr als *Körper* uns entgegentreten. Es gibt gar nichts mehr, an das ich alltäglich stoße und worüber ich stolpere und woran ich mich im Anblick lange gewöhnen muss – einfach deshalb, weil es überhaupt jetzt aus meinem Gesicht und ›out of my hair‹ ist. Es sind keine Umstände mehr zu machen, weil der technische Gegenstand das selbst übernimmt, und es ist keine Rücksicht mehr zu nehmen auf Sehgewohnheiten und mein Anmutsbefinden, weil nichts dergleichen mehr verletzt wird. Es braucht gar keine romantische Rücknahme mehr in Alt-Gewohntes oder den futuristischen Ausgriff in die unendlichen Weiten zukünftiger Wohn- und Lebenswelten. Die kosmologische Einheit – zu deren Reparatur das Design auch ästhetisch ursprünglich ansetzte – erscheint an sich gar nicht mehr gefährdet. Es gibt einfach nichts mehr, was den Blick trübt und das Gemüt beunruhigt. Das *Problem* – im etymologischen Wortsinn des schieren Vorwurfs – ist verschwunden, räumlich und intellektuell zugleich. Und so hätte einmal mehr Wittgenstein recht, wenn er festhält, dass Probleme in der Philosophie nicht gelöst werden, sondern bestenfalls »vollkommen verschwinden sollen«⁷. Und

6 Vgl. Sloterdijk: »Das Zeug zur Macht«, S. 16f.

7 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen 133b2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971, S. 85.

wenn sie das tun, ohne dass es jemand wirklich bemerkt – außer den Wittgensteinianern, zu denen man sich im vorliegenden Zusammenhang zumindest bekennen muss. Es wäre an dieser Stelle vieles nachzutragen, was mit der neuesten Technikphilosophie im Verhältnis zur klassischen Technikkritik zu tun hat. Schließlich wäre es in kulturkritischen Zusammenhängen wohl als allerletztes nur denkbar gewesen, dass es ausgerechnet die Technik selbst sein würde, die maßgeblich beteiligt ist am (absehbaren) Ende technischer Formen von Entfremdung. Dabei gälte es etwa mit Luciano Floridi⁸ noch einmal über das Wesen der digitalen Transformation unserer Alltagswelt nachzudenken und mit Martin Heidegger darüber, was technisch machbar ist und was nicht. Und welche schönere Pointe könnte man sich in dem Zusammenhang vorstellen, als dass sich die fraglichen Grenzen inzwischen dramatisch verschieben oder bereits verschoben haben. Was vor rund hundert Jahren noch dem Verdikt verfiel, dass Wissenschaft grundsätzlich nicht denkt und Technik uns existenziell verarmen lässt, kann man heute schon ganz anders ansehen. Und es sind ausgerechnet jene Ansätze, die ihre philosophische Klage an einer entfremdeten Lebenspraxis festmachten, die sich – immer noch lebenspraktisch gedacht – eines Besseren belehren lassen müssten. So jedenfalls, wenn man einer Gedankenlinie folgt, welche die allseits befürchtete Durchdringung von Leben und Technik von der menschlichen Seite her konzipiert sehen will. Die romantische Anspielung aus dem Parsifal würde dann nahelegen, dass man die technischen Dinge erst ganz zu Ende denken muss, bevor eine neue und womöglich auch freundlichere Wertung in eine philosophische Reichweite kommen kann.

Wie die letzte Frage lauten muss nach solcher Feststellung, ist klar: Was machen wir mit der neugewonnenen Freiheit? Praktisch gesehen muss das Design das für sich entscheiden. Es böte sich wenigstens die Chance, die Aufmerksamkeit nicht mehr an der Oberfläche der Dinge festzumachen – im Sinne der beschriebenen Make-Up-Artistik. Vielmehr werden jene Tendenzen frei, die sich um die Gestaltung menschlichen Zusammenseins in einem sehr viel grundlegenden Sinne kümmern. Und es verwundert selbstverständlich nicht, dass kaum jemand im seriösen Design nicht seit eh und je davon ausging, dass es um Letzteres sowieso und immer schon ging. Design hatte von Anbeginn der Renaissance mit Weltgestaltung zu tun, und der zugrundelie-

8 Vgl. Luciano Floridi: *Die 4. Revolution. Wie die Infosphäre unser Leben verändert*. Berlin: Suhrkamp, 2015.

gende Humanismus kann sich in all seiner Modernität jetzt vielleicht noch besser zeigen und womöglich auch noch freier entfalten.

Theoretisch gedacht wäre es vielleicht eine Überlegung wert, noch einmal über den Zusammenhang von Ästhetik und Moderne nachzudenken. Brauchen wir die Ästhetik wirklich noch als letztes, prekäres Refugium vergangener Geisteswelten, wie es kulturkritisch üblich geworden ist anzunehmen? Oder wäre es nicht endlich auch Zeit, die Ästhetik wieder zu erden, geistesgeschichtlich und lebenspraktisch? Sie zum anschaulichen Zentrum eines Lebens zu erklären – ganz wie es ursprünglich einmal gedacht war? Eines Lebens, das in letzter Denkinstantz auch gelingen könnte? Es könnte uns heute so scheinen, als habe die Ästhetik der Kunst in den vergangenen 50 Jahren immer und bewusst zu hoch gezielt in ihren Ambitionen, die Ästhetik des Alltags – notbehelfsmäßig – gerne und bewusst auch zu tief. Und wäre jetzt nicht der Moment gekommen, (auch) die Ästhetik wieder in der Mitte unseres Zusammenseins zu verorten?

Dann ginge es künftig um eine Weltanschauung, die uns in dem Sinn bestärken könnte, uns und die Welt möglichst vorbildlich und auch menschenfreundlich darzustellen. Am besten so, dass man sie gleich der Art gestaltet, und nicht erst im Nachhinein und als beschönigende Maßnahme. Auch ein Verschwinden der Ästhetik, wie wir sie bisher kannten, könnte dazu ein Denkanstoß sein.

