

HANS ULRICH RECK

**VON DER GESCHMEIDIGEN REGELLOSIGKEIT
DER REGELN.**

**Einschnitte, Schwellen, Grundierungen, Maximen der
neuzeitlich-modernen Künftlerausbildung von der
Renaissance bis zur Gegenwart im Techno-Imaginären**

C September 2001

Prof. Dr. Hans Ulrich Reck
Kunsthochschule für Medien
Kunst-& Medienwissenschaften
Peter-Welter-Platz 2
50676 Köln
Tel.: 0221/ 201 89 130
Fax: 0221/ 201 89 230
e-mail: hureck@aol.com

P: Heliosstrasse 6 a
50825 Köln
0221/ 54 61 457 (phone/ fax)

Sammlung von Expositionen/ Exkursen/ Inserts/ Spezialkapiteln als Beitrag zum
Modellvorhaben 'Informatik, künstlerische Praktik und Kunsttheorie der digitalen
Bildtechnologien' 1999-2002 (im Rahmen des Mantelprojekts der Bund-Länder-Kommission
'Kulturelle Bildung im Medienzeitalter')

geschrieben 20. - 28. August 2001
Abschlussredaktion beendet: 1. September 2001

Inhalt

Zu Bedeutungsnuancen, Charakteristik und Erscheinungsweise der 'Akademien'

Übersicht: Ausgewählte Daten zur Organisationsgeschichte moderner Kunst und Gestaltung, insbesondere der diversen Ausbildungs- und Förderungsmaßnahmen

Giorgio Vasari: Kunst als Entwurf und Methode, zentriert auf der Achse der Macht mittels 'concetto' und 'disegno'

Design als Politik: Pointierte Übersicht zu Giorgio Vasari und eine Frage als mögliche Folgerung daraus

Kurze Bemerkung zum differenzierten Anti-Akademismus von Caspar David Friedrich

Zur Organisationsgeschichte der Künste - Ausgewählte Einschnitte und Schwellen in der Evolution moderner Kunst- und Gestaltungsausbildung

Zur Design-Reform in der industriellen, metropolitanen Massenkultur: Symptome, Hoffnungen, Abweichungen

- I Am Beispiel neuer visueller Veröffentlichungsmedien im 19. Jahrhundert
- II Chok und Reklame/ Medien einer gewandelten Wahrnehmung im 19. Jahrhundert
- III Augensinn und Sinnenmontagen in der Grossstadt des 19. Jahrhunderts: Urbanisierung als Beschleunigung
- IV Designpolitik in grossem Stil und Massstab - Baron de Haussmanns Umbau von Paris im 19. Jahrhundert
- V Fotografie, Produktkultur: Die Inszenierung einer neuen Massenkultur im 19. Jahrhundert

'Medien der Kunst': Kunst mit und durch Medien

Kunst entfaltet sich - seit der Aufklärung und damit der Aufspaltung von Ästhetik, Industrie und Technik - als Pendelschwung zwischen Avantgarde und Musealisierung

Der Mythos von der selbstbezüglichen Syntax der modernen Kunst

Ornament und Politik

Bauhaus I - kurz und knapp

Hieroglyphik - der begrifflich starke Schein der Bilder.

Kurze Exposition zu einem Paradigma US-amerikanischer Kultur

Bauhaus II - Exil und Verzweigungen. Innovation durch Scheitern: Nichtintentionales Design

Design als Dispositiv von Findung und Erfindung - Aspekte, Zentrierungen, Maximen

Eine skeptische Bemerkung zum Totalitarismus der Moderne und der Idolatrie ihrer Helden - mit geschärftem Blick auf Le Corbusier

Bauhaus III - 'Die Mechanik der Konflikte, bei Seite gelassen': Ein Rückblick aus und nach Ulm auf das Bauhaus von Abraham Moles

Hochschule für Gestaltung Ulm I - Das Kalkül in der Vision einer wissenschaftlich geordneten, also endlich befreiten Welt

Hochschule für Gestaltung Ulm II und ein weiterer kritischer Rückblick auf das Bauhaus - Zu Tomas Maldonado

Moderne Designauffassung - Ontologische und epistemologische Grundierung

Hochschule für Gestaltung Ulm III - Nachträge und Aspekte als Akzentuierung eines Besonderen

Zwischen telematisch ermöglichtem Verschwinden und re-iszeniertem Kitsch: Reflektionen über die Zukunft des Designs

'Interaktivität' - Der bis in die klassische Moderne zurückreichende Traum von der Bewegtheit der Betrachter

Mythos Medienkunst

Kunst und Interface - Eine poetische Fragestellung angesichts des technologischen Fortschritts

Bildkonstruktion, Kunst und visuelle Kultur zwischen Poetik, Ingenieurpraxis und Wissenschaft. Grundierung und Maximen einer Künftlerausbildung im Zeitalter technisierter Massenkommunikation

Kunst heute, marginalisiert und dennoch ungebrochen - Fragen an Ort und Zeit

Nachbemerkung

Zu Bedeutungsnuancen, Charakteristik und Erscheinungsweise der 'Akademien'

Die Abneigung oder der Hass gegen Akademien begleitet diese mit wechselnden Argumenten von Anbeginn an. Vital wird die Ablehnung im Zeitalter des Klassizismus und natürlich besonders aus romantischer Sicht. William Blake und Francisco de Goya lassen heftig und in tiefster Überzeugung nur gelten, was der eigenen Imagination entspringt und entspricht, den eigenen Werten zu genügen vermag. Akademien gelten ihnen als Zuchtstätten einer Dogmatik, die nichts weniger als kunstfeindlich ist. Goya ist wie Blake der Überzeugung, dass der einzelne Künstler sich selber Regeln gibt und es nicht Aufgabe der Malerei als solcher sein könne, Regeln zu beanspruchen, zu begründen oder gar zu lehren. Jeder Zwang wirke sich kontraproduktiv auf die Jungen aus. Goethe notiert in seinem 'Von deutscher Baukunst' lapidar, Schule und Prinzip fesselten alle Kraft der Erkenntnis und Tätigkeit (vgl. die Zitate und Ausführungen bei Pevsner, a. a. O. S. 17 ff). Blake notiert in einer Glosse zum ästhetischen Kanon (vorgelegt als 'Discourse') des damaligen Akademiepräsidenten, des Malers Joshua Reynolds, Geschmack und Genie seien nicht lehrbar. Zahlreiche weitere, ähnlich lautende Zitate und Stimmen lassen sich ohne weiteres beibringen - von Carlyle, John Ruskin, Viollet-le-Duc, Samuel Butler, William Morris und weiteren. Man hat aber vorneuzeitig und auch später unter 'Akademie' sehr unterschiedliches verstanden. Mindestens ein aspektual, nach hierhin und dorthin gerichtetes Licht soll auf die Geschichte des Bedeutungswandels der Akademien fallen.

Bereits im späten Mittelalter wurde das Modewort 'Akademie' für zahlreiche Arten von Zusammenschlüssen verwendet. Mit der Umgestaltung der mittelalterlichen 'Studia Generalia', ein Werk der Humanisten, wurde das Wort 'Akademie', das an Antike erinnert, zum Synonym für 'Universität'. Akademie und Universität gelten manchenorts bis heute als identisch. Seit 1540 legen Vereinigungen und Gesellschaften der verschiedensten Art Wert darauf, sich mit dem hochtönenden Titel 'Akademie' zu schmücken. Im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts explodiert die Zahl der Akademien vor allem in Italien. Die direktesten Abkömmlinge der Renaissance-Akademien waren Zirkel, welche der Kunst des Schreibens zum Zweck des Vertreibens von Müßiggang und Langeweile frönten. Jede höhere philanthropische oder allgemein ästhetische Neigung konnte zur Gründung einer Akademie führen. Vorlesungs- und Debattierbetriebe, die Inszenierung von Theaterstücken und das Abhalten von Vorlesungen an einer Universität oder auch ausserhalb - alles konnte als Aktivität einer Akademie gelten. Die Akademien zur Zeit der Renaissance waren völlig unorganisiert und regellos, diejenigen des Manierismus besaßen in der Regel komplizierte und schematische Regeln. Die erste feste Satzung einer Akademie, war die der Rozzi in Siena 1531. Es folgten die Floridi 1537 in Bologna, die Umidi 1540 in Florenz, die Sdegnati 1541 in Rom (vgl. Pevsner, a. a. O. S. 29 f).

1560 eröffnete Giovanni Battista della Porta in Neapel die 'Accademia dei Segreti' für die Forschung auf den Gebieten der Astronomie und der Experimentalphysik, aber auch eines imaginären Maschinenbaus. Es ging um unvoreingenommene Studien, die nicht durch Publizität beeinträchtigt werden sollten - deshalb die Benennung in 'Segreti'. Die Zusammenkünfte wurden allerdings nach kurzer Zeit verboten, weil sie im Widerspruch zum Geist des Tridentinum standen. Erst im etablierten Barock, also nach dem Ende der militanten Gegenreformation, waren die Chancen für wissenschaftliche Untersuchungen wieder intakt.

Im Atelier des Künstlers Baccio Bandinelli wurde um 1540 eine 'Accademia' gegründet, die sich der gebildeten Abendunterhaltung widmete. Der Zweck dieser Zusammenkünfte in der Werkstatt des damals berühmten, allerdings eitlen und notorisch sich selbst überschätzenden römischen und später Florentiner Bildhauers war es, sich in gesellschaftlichem Rahmen mit Zeichnen und Diskussionen über Theorie und Praxis der Kunst zu beschäftigen. Interessant daran ist, dass hier die Zirkel von Amateuren und Humanisten auf die bescheidene Werkstatt eines Bildhauers übertragen wurden, der davon einiges Aufheben machte. Wenig später wird die Ungeregeltheit solcher Zusammenkünfte einem eigentlichen Programm unterworfen, das seinen Platz im Rahmen einer neuen Institution hat. Aber auch später blieben zahlreiche private Bemühungen unter dem Titel der 'Akademie' möglich, sofern sie nur irgendeine plausible Beziehung zu den Kunstakademien und Kunstszenen der damaligen Zeit hatten. Die Mitglieder solcher Zirkel oder 'Akademien' kamen zusammen, um zu zeichnen, meist nach Modellen. Besonders gepflegt wurde der menschliche Akt. Zeichnen, zeichnerisch modellieren nach dem Original und Vorbild ist seit der Renaissance das wesentlichste Ziel jeder Kunstausbildung gewesen. Solche Akademien versammelten sich entweder im Atelier eines Künstlers oder im Palast eines Gönners. In solchem Fall trug der Mäzen die Kosten, die in Studioakademien gelegentlich über das Entrichten von Eintrittsgeldern verteilt wurden. Bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts blieb eine solche, äusserst beliebte Form von Zeichenunterricht bestehen. Die wenigen offiziellen Akademien, die existierten - die bedeutendsten waren damals in Rom, Florenz, Perugia zu Hause - änderten nichts an diesem überwiegenden privaten Vergnügen einer kulturell positiv encodierten Selbstbildung, die mit Attitüden eines guten Geschmacks und der Aura gesellschaftlich anerkannter Bildung belohnt wurden.

Die offiziellen Akademien wurden langsam zu eigentlichen berufsorientierenden Zentren höherer, zeitgemässer Ausbildung. Gerade in der absolutistisch kontrollierten Ästhetik und kunstpolitischen Kontrollsituation des 18. Jahrhunderts waren die Akademien klare - wenn auch von Land zu Land unterschiedlich funktionierende - Selektionsinstrumente einer äusserst genau beobachteten Künstlerqualifikation und damit auch wesentliche Etappen auf dem Weg

zu Ruhm und Auftrag. Das letzte Resultat für die Lage der Künste und des Handwerks kann man dann mit Blick auf den Vorabend der französischen Revolution wie folgt charakterisieren: "Die Akademien halfen dem Künstler, einen lange ersehnten gesellschaftlichen Rang zu erlangen, und ermöglichten es dem Handwerker, sich gewisse Kenntnisse des klassischen Geschmacks anzueignen, der ihm so fern lag und doch überall verlangt wurde." (Pevsner, a. a. O. S. 184).

Bezugsliteratur

Nikolaus Pevsner, Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986

William Blake, The Complete Writings of William Blake, Nonesuch Edition, 1957

Übersicht: Ausgewählte Daten zur Organisationsgeschichte moderner Kunst und Gestaltung, insbesondere der diversen Ausbildungs- und Förderungsmassnahmen

1563 Gründung der ersten 'Accademia del Disegno' in Florenz durch Giorgio Vasari

1593 Federico Zuccari organisiert die römische Lucasgilde in moderne Kunstakademie um

Im Frankreich des 17. Jahrhunderts, besonders unter Louis XIV., wird durch den Wirtschaftsminister Colbert eine konzeptuelle Vereinigung der Künste, ingenieurbasierten Technologien und angewandten Wissenschaften vollzogen. Es werden zahlreiche für die Zukunft prägende polytechnische Schulen und Ausbildungsstätten gegründet. Colbert wird zum Pionier eines umfassenden akademischen Systems. Als erste wird 1661 die 'Académie de Danse' gegründet. Es folgt 1663 die 'Académie des Inscriptions et Belles Lettres' und 1666 die 'Académie des Sciences'. Im Anschluss an eine triumphale Wissenschaftsförderungspolitik im Barockzeitalter unter Anleitung des aufgeklärten Absolutismus kam es zwischen 1710 und 1810 zu zahlreichen Gründungen erfolgreicher und berühmt werdender Akademien; 1713 Madrid, 1720 Lissabon, 1726 St. Petersburg, 1739 Stockholm, 1744 Philadelphia. 1752 Göttingen, 1752 Haarlem, 1759 München, 1766 Leiden, 1772 Brüssel. Inhaltlich identisch, wenn auch mit anderer Nutzensausrichtung wird das absolutistische, empirische und experimentelle Konzept der praktischen, nützlichen Wissenschaften in der Enzyklopädie von d' Alambert und Diderot gestützt und radikalisiert

1734 in London Gründung der 'Society of Dilettanti', die 1753 den Plan zur Gründung einer Akademie nach französischem Vorbild ausarbeitete. Die daraus hervorgehende 'Royal Academy' bleibt vom Tag ihrer Gründung an bis heute eine vollständig private Einrichtung

1754 Gründung der 'Royal Society of Arts'. Davon abgespalten gründet 1761 eine Gruppe von Künstlern die 'Society of Artists of Great Britain'. Auf ihre Initiative hin wurde 1768 die 'Königliche Akademie der Künste in London zum Zwecke der Pflege und Förderung der Künste, Malerei, Bildhauerei und Architektur' gegründet

1754 Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce (Society of Arts), London; Ankurbelung einer verbesserten Produktkultur über Prämierungen

Seit 1745 (Braunschweig) forcierte Einrichtung von Gewerbeschulen als Basis der Berufsausbildung wie jeder daran anschliessenden höheren Bildung

1761 Erste programmatische und staatlich koordinierte englische Industrieausstellung

1765 Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe Hamburg

1790 Journal für Fabrik, Manufaktur, Handlung und Mode in Deutschland: Vorläufer der Designzeitschriften

Um 1790 sind etwa hundert Kunstakademien oder öffentliche Kunstschulen an der Arbeit. Neben Neugründungen und massiven Reorganisationen bestehender Institutionen in Madrid (1752), Kopenhagen (1754), St. Petersburg (1757), Dresden (1762), Stockholm (1768), Wien (1770) und Berlin (1786) eröffnen viele deutsche Kleinfürsten in ihren Hauptstädten Zeichenschulen, die in der Regel 'Akademien' genannt werden. Solche Neugründungen gibt es in Mannheim (1752), Bayreuth (1756), Mainz (1757), Stuttgart (1762), Leipzig (1764), Düsseldorf (1767), München (1770), Öhringen (1771), Hanau (1772), Erfurt (1772), Zweibrücken (1773), Weimar (1774), Kassel (1777), Frankfurt (1779), Augsburg (1779), Halle (1786), Karlsruhe (1786), Gotha (1786). In Italien sind zu nennen: Lucca (1748), Genua (1751), Mantua (1752), Neapel (1755), Venedig (1756), Parma (1757), Verona (1763), Carrara (1769), Mailand (1776), Turin (1778), Florenz (1786). Vergleichbare Entwicklungen sind zu vermelden aus Frankreich, Spanien, Grossbritannien, Niederlanden, Schweiz, USA

1794 Conservatoire des 'Arts et des Métiers' und 'Écoles des Arts et Métiers', Paris. Im Zuge der allgemeinen Reorganisation der Gesellschaft werden auch allgemeine Kunstpolitik und spezifische Förderung der Produktkultur auf einer verbreiterten Basis mit Wirkungsanspruch in die allgemeine Öffentlichkeit hinein betrieben

1798 erste französische Nationalausstellung

Polytechnische Schulen und Technische Hochschulen nach dem Vorbild der französischen und englischen Aufklärung werden gegründet in Prag (1806), Wien (1815), Karlsruhe (1825)

1846 Wien, Zeichengewerbeschule

1822 Berlin, 1. preussische Industrieausstellung

ab 1830 didaktische, vor allem aber repräsentierende Gewerbeausstellungen in verschiedenen deutschen Ländern

1801 Erstveröffentlichung von 'Recueil de décorations intérieures' durch Percier und Fontaine; es handelt sich um ein Empire-Stillexikon, das Entwurfsvorlagen versammelte

1832 Gründung der englischen Nationalgalerie

ab 1847 Ausstellungen von Industrieprodukten durch den Design-Management-Pionier Henry Cole. Cole organisiert auch die Herausgabe einer Zeitschrift ab 1849, des 'Journal of Design'

1851, wiederum ermöglicht und organisiert durch Henry Cole, erste Weltausstellung industrieller Produkte und Maschinen im Londoner Kristallpalast (konstruiert von Joseph Paxton), für den erstmals in so breitem Massstab serielle Vorfertigungen zerlegter Elemente für einen instanten Montagebau disponiert und realisiert wurden

1855 Cole gründet in Kensington das Museum für angewandte Kunst, Kern des heutigen Victoria and Albert-Museum

1852 Owen Jones publiziert ein Buch über die Verwendung von Farben in der ornamentalen Kunst, 1856 'The Grammar of Ornament'

1855 Gottfried Semper, aus England berufen an die Technische Hochschule in Zürich, publiziert die richtungweisende Schrift 'Der Stil in den technischen und architektonischen Künsten'

1849 John Ruskin publiziert 'The seven Lamps of Architecture'

1862 Gründung der Firma Morris, Marshall, Faulkner und Co

1877 William Morris gründet die Gesellschaft zum Schutz alter Bauwerke, 1881 eine Teppichmanufaktur, 1883 die Art Workers Guild; ab 1888 werden Ausstellungen unter dem Motto 'Arts And Crafts' gezeigt. Programmatisch angestrebt wird die Produktion auf handwerklicher Basis. Sorgfalt, Materialgerechtigkeit, Funktionalität, Belastbarkeit, Dauerhaftigkeit und zurückhaltendes Dekor in Anlehnung an die radikale Produktkultur der Shakers verbindet sich mit einer vehementen, geradezu hasserfüllten Ablehnung der Maschinen. William Morris' Retro-Utopie 'Kunde von Nirgendwo' legt Zeugnis ab vom Traum nach einem versunkenen Mittelalter, dessen Qualitäten erneuert werden müssten. Die sensuelle Basis dieser Produktkultur, die wegen ihres Kultes der Unikate das Ziel einer sozialistisch egalitären Produktion für das Volk im Maschinenzeitalter klarerweise nicht

verwirklichen konnte, sondern elitäre Reichtums-Produktion blieb, wurde mit dem Leitmotiv der vereinigten 'arts and crafts' jedoch für alle späteren Bewegungen, auch Bauhaus und Hochschule für Gestaltung Ulm, prägend und blieben verbindliche Grundlage, wenn auch, seit dem Deutschen Werkbund der sogenannte Typenstreit in Richtung Bejahung serieller, maschinisierter Produktion und gegen das Unikat entschieden worden ist. Die späteren Bewegungen kann man, ob sie sich nun explizit auf das Vorbild bezogen oder nicht, als Versuche zur quasi-organischen Verbindung von sensueller Materialkenntnis und originär maschinisierter Typenbildung verstehen, letztlich als romantische Vereinigung von Mechanismus und Organismus. Die typenbildende Kraft von William Morris' 'arts and crafts'-Bewegung entfaltete sich besonders in der entsprechenden didaktischen Aufbereitung der Ausbildung und im Ziel hochentwickelteter Produkte-Qualität. Die eigenen organisatorischen Leistungen blieben demgegenüber rudimentär. Im Unterschied zu anderen für die Soziologie der Industriekultur typischen Retro-Bewegungen wie Präraffaeliten, Deutsch-Römer und Nazarener war die Zeichensprache von arts and crafts aber prototypisch modern und kam in den zahlreichen 'arts nouveaux'-Bestrebungen seit den 1880er Jahren zu einer internationalen Entfaltung

1882 'Corporation' von A.H. Mackmurdo

1884 Vereinigung 'Kunst und Industrie fürs Haus'

1888 Gründung und Vereinigung der Handwerksschule von Ashbee

1893 Gründung der 'Central School of Arts and Crafts' durch W.R. Lethaby

1884 Gründung der 'Société des Indépendants'

1891 Gründung von 'Revue Blanche'; folgenreiche Mitarbeit im Geiste einer synästhetischen Verbindung der poetischen, bildenden, praktischen und darstellenden, also der freien wie der angewandten Künste u. a. von: A. Gide, L. Blum, M. Proust, P. Claudel, A. Jarry, E. Bonnard, M. Vuillard, M. Denis, R. Roussel, F. Valloton, M. Sérusier, H. de Toulouse-Lautrec

1899 Einrichtung der Räume der Zeitschrift 'Revue Blanche' durch Henry van de Velde

ab 1893 Veröffentlichung der stilbildenden Zeichnungen Aubrey Beardsleys in 'The Studio'

1895 Samuel Bin eröffnet in Paris eine Kunsthandlung mit dem Namen 'Art Nouveau'

1890 Gründung der 'Société Nationale des Beaux-Arts'

1892 'Gruppe Elf' in Berlin

1892 Gründung der Sezession in München, 1897 in Wien, 1898 in Berlin

1903 Gründung des 'Salon d'automne', einer der zahlreichen, sich damals geradezu jagenden Gründungen der jeweils abgewiesenen 'Unabhängigen' der nächsten Generation (der 'Sezessionisten', was sich international als Bezeichnung für autonom sein wollende Kunstinnovationen durchsetzte). Der 'Salon d'automne' integrierte in seine Ausstellungen auch handwerkliche Erzeugnisse

1903 Gründung des 'Dürer-Bund' durch F. Avenarius

1904 Gründung des 'Heimatschutz'

1907 Gründung des Deutschen, 1910 des Österreichischen, 1913 des Schweizer 'Werkbund'

1915 'Design and Industries Association' in England

1919 Eröffnung des 'Staatlichen Bauhaus' in Weimar (existierend bis 1933 zunächst in Dessau, zum Schluss in Berlin). Erstmalige Vereinigung einer Kunstakademie mit einer Kunstgewerbeschule

1953 - 1968 Hochschule für Gestaltung Ulm: Design auf wissenschaftlicher Grundlage als Teil der globalen technischen Zivilisation

Giorgio Vasari: Kunst als Entwurf und Methode, zentriert auf der Achse der Macht mittels 'conchetto' und 'disegno'

Giorgio Vasari ist - wie man sehen wird: neben viel anderem - der Protagonist einer auf technische Neuerungen und Künstlerpersönlichkeit abstellenden Kunstgeschichtsschreibung, damit der Ahnvater der moderne Historiographie der Künste. Anders als die spätere Konvention erfordert, konnte er Kunstkritik und Kunstgeschichte noch problemlos verbinden. Er argumentierte kritisch, ohne sich dem Vorwurf einer normativen und unempirischen Ästhetik aussetzen zu müssen. Seine Erörterung der Qualität von Kunstwerken raubte ihm andererseits nicht die Autorität des Wissenschaftlers. Das hat damit zu tun, dass Vasaris Kunstgeschichte zuletzt wie zuerst in der Schilderung von Legenden des einzelnen Künstlers, also einer absichtsvollen Rhetorik des Lobs beruht und rhetorische Erzählung vor der systematischen Ausbildung einer akademisch formierten und universitär geregelten Wissenschaft gewesen ist. Seine Geschichtsschreibung folgt gänzlich den Regeln der Rhetorik. Es geht ihm um die Etablierung eines Kanons, der auf Urteilen beruht, die sich stets auch explizit subjektiv begründen. Die Topoi von Vasari folgen der legendenbildenden Kraft seines Modells der Künstlerbiographie. Sie sind nicht an historischen Werten und Einsichten zu messen, weil sie gar keine solchen in erster Linie beschreiben oder herausarbeiten wollen. Die spätere, eigentliche wissenschaftliche Kunstgeschichtsschreibung begründet dagegen den zwingenden und nicht mehr rückgängig zu machenden Wandel von einer normsetzenden philosophischen Spekulation zu einer empirischen Forschung mit dem Ziel einer Herausbildung historischer Gelehrsamkeit (vgl. die Studie von Locher). Aber das bewegende Modell einer Zentrierung der Kunst und ihrer Theorie in den Künstlern ist geblieben, hat sich als lebendiger Unterstrom, vitales Richtmass erhalten. Es verläuft seit Vasari und dank ihm immer auch, als Korrektiv, quer zum wissenschaftlichen Objektivitätsanspruch. Objektivität hat ihre Grenze am paradigmatisch überzeitlichen Qualitätsanspruch von Kunstwerken. In diesen hat sie sich gebildet, aus ihnen ist sie hervorgegangen. In der Linie der legendenbildenden Erzählungen Vasaris hat jedes ein Werk, eine Epoche, einen Stil qualitativ bewertende Urteil sich letztlich einzig auf das Anschaulichwerden der künstlerisch überragenden Qualität zu beziehen, wie sie in den hervorragenden Werken auf- und dem befähigten Betrachter offenkundig orientierend und verpflichtend entgegentritt. Denn der Kunsbegriff bleibt auch in der Folge bis heute gegründet auf Qualitätsurteile als Ausdruck einer Ergriffenheit und artikulierten Wirkung. Es gibt keinen davon unberührten Stilbegriff, keine im strengen Sinne objektive Formanalyse.

Giorgio Vasari also gründete mit stilistisch vollendeten, einigen tausend Seiten Künstlerbiographien das kritische, methodisch ebenso relativierende wie ästhetisch

verabsolutierende Fach einer vergleichend und zugleich auf das unvergleichlich Einzelne hin argumentierenden Kunstreflektion - ihrer geschichtlichen Ausbildung wie kritischen Fähigkeit zur Würdigung des einzigartigen Ausnahmefalles durchaus bewusst (seitdem existiert auch der methodische Konflikt zwischen der (Er-)Findung einer singulären Methode der Bildbeschreibung am einzelnen Werk, das exklusive Begriffe erfordere, und der Ekphrasis als einer routiniert verallgemeinerbaren Bildbeschreibung nach thematischen, stilistischen oder gar Gattungsaspekten 'in schöner Rede'). Ausserdem und sogar in erster Linie war Giorgio Vasari jedoch Maler, Architekt, Impresario und konzeptueller, kulturpolitischer Berater in Florenz. Es wundert also nicht, dass er die erste wirklich moderne Kunstakademie initiierte, die 1563 in Florenz gegründet wurde, die 'Accademia del disegno'.

Diese hat, wie überhaupt der Gedanke der Akademie, eine lange Vorgeschichte. Etwa zur selben Zeit, als Leonardo da Vinci eine legendär und reichlich hermetisch gebliebene Akademie in Mailand initiierte und leitete, von der man immerhin weiss, dass im Unterschied zur früheren Auffassung Leonardo auf einer vollkommenen Trennung von handwerklicher und künstlerischer Ausbildung und damit getrennten Rollen und Funktionen beharrte, zur selben Zeit - also um das Jahr 1490 - gründete in Florenz Lorenzo il Magnifico, der auch die Gründung der platonischen Akademie durch Marsilio Ficino anregte, "die erste kleine und zwanglose Schule für Lernbeflissene in Malerei und Bildhauerei, eine von jeder Gildensatzung und Einschränkung freie Schule" (Pevsner, Die Geschichte der Kunstakademien, S. 51).

Leonardo gebührt zwar ein allererster Platz und Rang am Beginn der Geschichte der modernen Kunsterziehung, obwohl man nicht weiss, ob es sich hierbei um eine wirkliche Gründung gehandelt hat. Aber im Unterschied zu dem pragmatischen Öffentlichkeitsstrategen und konzeptuellen Programmschriftsteller Vasari verliert sich seine Akademie in späteren numinosen und widersprüchlichen Beschreibungen, welche parallel zu einer romantisierenden Rezeption Leonardos eine starke Neigung zu Wissenschaft und Kunsttheorie in diese Bildungsinstitution hineinprojizierten, die sich natürlich niemals der Aura des Meisters entziehen konnte, von dem immerhin bekannt ist, dass er sich entschieden jedem Kalkül auf öffentliche Wirkung der Kunst entzogen hat. Entsprechend fraglich ist immer geblieben, ob Leonardos Gründung überhaupt als Einrichtung für den Unterricht betrachtet oder nicht vielmehr als ein Labor für hochentwickelte Recherchen und Experimente bewertet werden muss. Um 1550 jedenfalls war die Bezeichnung einer Kunstschule als Akademie noch immer nicht gebräuchlich. Um Vasaris Anliegen zu verstehen, muss man den Niedergang der alten Gilden in Florenz gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Betracht ziehen. Wie überall hatten Maler und Bildhauer seit dem Mittelalter Gilden und Innungen angehört. Bildhauer mussten Mitglieder der 'Arte dei Fabbrianti' sein, da sie in Stein arbeiteten. Die Maler waren, da sie

mit Pigmenten arbeiteten, in den 'Arte dei Medici, Speciali e Merciai' organisiert. Bereits 1360 wurde eine besondere Körperschaft der Maler mit eigenem Rat innerhalb der Gilden errichtet. Wahrscheinlich seit dem frühen 14. Jahrhundert bestand eine 'Compagnia di S. Luca' für Maler, Bildhauer und Künstler aus anderen Sparten. Die festgeschriebenen Pflichten waren in erster Linie liturgisch-religiöse und soziale.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts war der Niedergang unübersehbar. Die Gilde der 'Compagnia' wurde mit zwangsweisen Beitrittsregelungen zwar formal gesichert. Es gingen aber keine wesentlichen künstlerischen Impulse von ihr aus. Sie hatte zur Zeit von Vasaris Aktivität jede Bedeutung verloren. In der 1562 erfolgten Stiftung einer 'Grufte für künftige Begräbnisse von Künstlern' fand Vasari einen Vorwand, in Aktion zu treten. Ausgehend von der Auffassung, dass der in dieser Zusammenkunft vorgesehene Begräbnisplatz unbesehen ihrer Abhängigkeit von verschiedenen Gilden für alle Künstler offen sein sollte, schlug Vasari ein neues Organisationssystem vor, mit dem die Künstler sich von den Gilden befreien und einen höheren gesellschaftlichen Status erlangen konnten. Zu diesem Zwecke versicherte er sich der Gunst des Grossherzogs. Eine ausführliche Satzung wurde am 13. Januar 1563 Cosimo de Medici unterbreitet. Auf seine Zustimmung hin wurde die Gründungsversammlung beschlossen. Als Leitung - 'Capi': Köpfe - der Vereinigung wurden Cosimo de Medici und der damals in Rom lebende greise Michelangelo ernannt, "eine Kombination von Fürst und Künstler, die ausserordentlich charakteristisch ist für das Stadium, das die Entwicklung der gesellschaftlichen Position des Künstlers mittlerweile erreicht hat" (Pevsner, ebda. S. 59). Das ursprüngliche Ziel war also die Ausbildung eines repräsentativen Zentrums von Künstlern, die eine gesellschaftliche Stellung über der von fachkundigen Handwerkern in Anspruch nehmen konnten. Das zweite Ziel Vasaris, das später von Zuccari weiter verfolgt wurde, nämlich die Reform des Kunstunterrichts, wurde nach wenigen Jahrzehnten zum Hauptinhalt der Kunstakademie, der ihren historischen Erfolg und ihr Bild im Verlauf der Geschichte prägte. Das ursprünglich ausgefeilte Ausbildungs-Programm reduzierte sich schnell auf das Zeichnen nach der Natur.

Kehren wir zur ursprünglichen Florentiner Situation zur Zeit der Gründung zurück: Die theoretischen Anstrengungen der Akademie kompensierten über einen öffentlich deklarierten Berufstolz für Künstler, was diese an Eigenständigkeit gegenüber den Mitgliedern am Hofe der Medici niemals haben konnten. Mit dieser Akademie konnten die bildenden Künstler im symbolischen Bereich Ebenbürtigkeit mit den freien Wissenschaften und Gleichrangigkeit mit der Führungsrolle der Dichter und Philosophen (in Florenz beispielsweise mit den einflussreichen Polizian und Ficino) beanspruchen. Die Satzung wies zwar auf Funktionen der Lehre hin, Einrichtung der Bibliothek, Sammlung von Plänen, Modellen und Zeichnungen.

Auch werden Geometriestunden erwähnt. Dennoch, wie ein genauerer Blick (vgl. Pevsner) zeigt, erschöpfte sich das tatsächliche Lehrprogramm weitgehend in einer wohlwollenden Unterweisung von Anfängern, 'dilettanti', durch die Künstler. In ihrer Frühzeit war diese Kunstakademie Ausdruck eines neuen Künstlerbildes und gewandelten künstlerischen Selbstverständnisses. Es kann, mit viel späteren Worten, als selbstreferenziell und autopoetisch, als Festlegung der Kunst durch ihre eigene Praxis, definiert werden. Entsprechend lag der Nachdruck nicht auf der Lernbarkeit der Kunst, sondern auf dem Vertrauen in die Kraft eines sich selbst tragenden und regulierenden, modifizierenden und behauptenden Kunstsystems. Die äusseren Regeln einer technischen Vermittlung, aber auch die explizite normative Ausrichtung der Ästhetik traten dahinter zurück oder gingen darin zum wesentlichen auf. Nicht zu übersehen allerdings ist neben dieser humanistischen Tarnung der Akademie mittels einer zeitgenössischen Kunstvermittlung, spezifisch zentriert auf Florentiner Aufgaben, dass die Programmatik durchaus als eine Regulierung der Künstler zum Zwecke ihrer Verpflichtung auf die neue Achse der Macht interpretiert werden kann. Es ging nämlich um eine säkulare Indienstnahme einer politischen Ästhetik gegen die zwar erst viel später endgültig kodifizierte, jedoch schon früh sich deutlich abzeichnende affirmative Kunstpropaganda der Gegenreformation, die, dereinst verbindlich hervorgehend aus den langjährigen kunst- und kulturpolitischen Beratungen des sogenannten tridentinischen Konzils, zum ersten Mal mit Blick auf die bilderstürmerischen, ikonoklastischen Protestanten in der christlichen Kirche eine vollkommene Identität der Bilder mit den Zeichen des Heiligen erblickten und kulturpolitisch priesen. Daraus ist dann kunstgeschichtlich der Stilbegriff des Barock hervorgegangen.

In Tat und Wahrheit wurde in Gestalt der Akademie auch ein Instrument gefunden, die Künstler mit all ihrem Vermögen und ihren Talenten vorbehaltlos auf die Ästhetik des klerikalen Propaganda-Bedarfs einzuschwören. Vasari und, wenig später, Federico Zuccari in Rom versuchten, mit einem weiter gesteigerten genialischen Künstlerkonzept den Künstlern das singuläre individuelle, quasi göttliche Recht auf Imagination zu sichern, sie aber zugleich, als vermittelnde Produktivkraft, auf die organisatorischen Prämissen einer imperialen neo-aristokratischen Herrschaft jenseits der theologischen Propaganda einzuschwören. Eben in dieser machtpolitischen Ausrichtung hat Vasaris Gründung ihre eigentliche Bedeutung. Diese entschiedene Konkurrenz zu einer triumphalistischen Kirche - die mit Bernini noch zu dessen Lebzeiten ganz Rom in ein ekstatisches Theater des Heiligen, ein intensiv erlebtes Gesamtkunstwerk der Mysterien der Erlösung verwandelte - indiziert den Zuschnitt der neuen Akademie als Antwort auf eine Jahrzehnte währende Krise, die nach dem Glaubensschisma und dem 'Sacco di Roma', der Plünderung und Zerstörung Roms durch transalpine Barbaren im Jahre 1527, auch Jahrzehnte einer angeblichen künstlerischen

Desorientierung ins Land ziehen sah, die in Wahrheit nichts anderes war als die Grundlage der Entfaltung moderner Individualität und ästhetischer Willkürlichkeit, zunächst beschimpft und erst spät gewürdigt als 'Manierismus' (vgl. Hauser, Hocke). Vasaris Gründung war nicht nur eine Kunstakademie, sondern die in Gegenwart des Gründungsvaters der Kunstgeschichte durchgesetzte und sich stabilisierende Institutionalisierung einer systematischen Kunstgeschichte unter der Vorherrschaft des 'disegno'. Der Kult des Konzepts, der Zeichnung, des genialen geistigen Entwurfs (französisch: image), der in der definierten Skizze bereits die Vollendung des Bildes (französisch: peinture; materialisiertes Bild, französisch: tableau) ansah, nahm hier seinen folgenreichen Ausgang, der bis heute die tiefste Beglaubigung der Kunstfähigkeit bezeugt (man betrachte in diesem Zusammenhang einmal die Zeichnungen von Bruce Nauman, vorrangig die, welche nicht realisierbare Grossskulpturen und -installationen in einer Weise skizzieren, die jeder, der der Faszination der Kupferstichkabinette, der Virtuosität und transzendierenden Imagination Piranesis je erlegen ist oder mindestens an der Geschichte des 'bozetto' oder 'concetto' sich geschult hat, in genau diesem Zusammenhang unvermeidlicherweise als 'überzeitlich' vollendet wahrnimmt).

Vasari resümiert zur Magie der Linie, dem disegno (was später von John Flaxman, William Hogarth und natürlich auch vom Jugendstil entschieden aufgegriffen werden wird): "Die Zeichnung (disegno), der Vater unserer drei Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei, geht aus dem Intellekt hervor und schöpft aus vielen Dingen ein allgemeines Urteil, gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Massen überaus regelmässig ist. So kommt es, dass die Zeichnung nicht nur in den menschlichen und tierischen Körpern, sondern auch in den Pflanzen, Gebäuden, Skulpturen und Gemälden das Massverhältnis des Ganzen in bezug auf die Teile und das Massverhältnis der Teile untereinander und zum Ganzen erkennt. Und da aus dieser Erkenntnis eine bestimmte Vorstellung (concetto) entspringt und ein Urteil, das im Geiste die später mit der Hand gestaltete und dann Zeichnung genannte Sache formt, so darf man schliessen, dass diese Zeichnung nichts anderes sei als eine anschauliche Gestaltung und Klarlegung der Vorstellung, die man im Sinne hat, und von dem, was ein anderer sich im Geiste vorstellt und in der Idee hervorgebracht hat." (Giorgio Vasari, Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567, Neuausgabe der deutschen Ausgabe von Förster/ Schorn 1832 ff, hgg. v. J. Kliemann, 6 Bde, Worms 1983, hier Bd. 1, S. 62 f; zit. n. Robert Trautwein, Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks, Köln, 1997, S. 30 f)

Man muss diese Theorie des *concetto* und *disegno* mitdenken, wenn man den konzeptuellen Begriff der *maniera* im zeitgenössischen Zusammenhang als richtungsweisend für die Zukunft erkennen will. Vasari verwendet nämlich bereits den Begriff der *Maniera*, weil der ohnehin,

abschätzig gemeint, kursierte in den Kreisen, denen die Künstler zunehmend als schrullig, eigenbrötlerisch und, vor allem, unzuverlässig und unbelehrbar galten (man denke nur an die über Pontormo kursierenden Gerüchte, die noch nicht einmal in ihren absonderlichsten Zuspitzungen restlos aus der Luft gegriffen waren). Aber er verwendet ihn weder als Kampf- noch als Innovationsbegriff, sondern versucht ihn mit Verweis auf Kontinuitäten und Traditionen zu neutralisieren. Demnach also eben nicht in dem emphatisch modernen Sinne des 20. Jahrhunderts, als Suprematie der singulären Willkür, die durch ein Meisterwerk geadelt wird. Sondern als Tatbestand der sich ergebenden Individualisierung und damit beklagenswerten Konsequenz einer nicht mehr überindividuell verbindlichen Kunsttheorie. Vasari versuchte, Maniera von der Aura, Autonomie oder einfach Anmassung des Künstlers abzulösen. Als Maniera galten ihm im Sinne spätmittelalterlicher Werkstatttraditionen Arbeitsweisen, die keine besondere Begabung voraussetzen, sondern durch häufige Wiederholung, genaue Beobachtung und Adaption, durch bestimmte Lehr- und Arbeitsbedingungen in der Werkstatt in normaler und durchschnittlicher Weise von jedermann erlernt und reproduziert werden können. Es gibt also gerade im Maniera-Begriff Vasaris im Unterschied zu allem späteren, was man unter Maniera als der dazu gerade entgegengesetzten Behauptung des Individuellen verstehen wird, noch keine Unterscheidung zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Kreativität ist hierin noch identisch gesetzt mit der Befolgung nachvollziehbarer Generations- und Transformationsregeln, für deren Kontinuität der Betrieb unter der Ägide des Meisters ebenso einstand wie die frühere Disziplinierung nicht konform gewerteter Abweichungen im autonomen Rechts- und Normenvermittlungsraum der mittelalterlichen Bauhütten. Mit solcher Traditionsehrung ist es aber bereits in der zweiten wesentlichen modernen Akademie, der 1593 in Rom durch Federico Zuccari reorganisierten Lukasgilde, entschieden vorbei. Denn hier steht nicht die werkliche Tradition im Zentrum, sondern die supra-faktuale, spirituelle, imaginative Exklusivität des genialisch entwerfenden Künstlers, wenn auch das Programm der Akademie als solche noch mit viel gewohntem peripherem Ballast ausgestattet war und sich mit Vermittlungs- und Dienstleistungen aller Art für ein allgemein interessiertes kulturelles Publikum tarnte.

Auch für Zuccaris Bemühungen in Rom spielte derselbe historische Rahmen wie für Vasari in Florenz die wesentliche Rolle. Die Künstler wurden in Gilden zwangsorganisiert. Diese reduzierten deren Ansprüche auf den Status der Handwerker wie seit je. Man versuchte dagegen Zusammenschlüsse unter Missachtung der Klassifizierung in Gilden. 1543 erfolgte in diesem Sinne die Gründung eines reinen Künstlerklubs, der Gesellschaft der 'Virtuosi al Pantheon'. Eine erste Reformierung der 'Accademia del Disegno' in den 1570er Jahren scheiterte. Erst nachdem Federico Zuccari sich mit dem Kardinal Federigo Borromeo verband, gelang die Realisierung eines neuen Ortes für ein gewandeltes Kunstverständnis. Am 14.

November 1593 wurde die 'Accademia di S. Luca' mit einem feierlichen Gottesdienst in der Kirche Sta. Martina eröffnet. Die nachfolgende Gründungsversammlung fand dagegen in einem Schuppen statt. Zuccari wurde zum Präsidenten gewählt mit dem Recht, seine 'Coadiutori' und 'Consiglieri' selbst zu ernennen. Der Hauptzweck der Akademie war entschieden die Ausbildung. Das Gewicht wurde auf das Zeichnen nach dem Gipsmodell wie nach der Natur gelegt. Besonder Beachtung fanden die Themen Landschaft und Tiere. Das weist schon ins 17. Jahrhundert voraus. Im Programm Zuccaris erscheint mit einem Schlag das Ausbildungsinstitut der modernen Kunstakademie umfassend geplant und realisiert. Es gibt festbestallte Professoren, regelmässige Korrektur, einen ästhetischen Kanon, einen Stufenbau der Themen, Techniken, Gattungen und gelegentlich verliehene Preise, Förderungen. Öffentliche Unterstützung wurde eingeholt, ein Markt organisierte sich. Bekannte Architekten, Bildhauer, Maler unterrichteten. Zuccari baute, wenn auch unter etlichen Mühen, eine theoretische Vorlesungsreihe auf, die sich mit den Kunstkonzepten, insbesondere mit dem Disegno auf allen Stufen beschäftigte. Obwohl in keiner der Biographien der Maler, die zu jener Zeit, also um das Jahr 1600, in Rom studierten, die Akademie irgendeine Rolle spielte, initiierte sie doch den späteren verbindlichen, über Jahrhunderte gültigen, meisterhaften, beispielsetzenden und kanonischen Stufenbau der Ausbildung: Zeichnen nach Modellvorgaben, Dinge, Landschaften, Stilleben, dann Tiere, Akt, Menschen in Handlungen und Gruppen, variablen und immer komplexeren Situationen. Zuerst, in Vollendung, das allegoretische Bild, meistens als Historien gemälde, Visualisierung eines Stoffes aus dem antiken wie christlichen, dem umfassenden und umfassend nach Wertigkeiten und Schwierigkeitsgraden gliederten abendländischen Text- und Stoff-Fundus.

Man kann die Erneuerungen des 16. Jahrhunderts bezüglich der Kunstausbildung wie folgt zusammenfassen: "Leonardo hat eine Kunstakademie weder geplant noch gegründet, doch hat seine Theorie im Verein mit Michelangelos Persönlichkeit mehr als irgendetwas anderes dazu beigetragen, den Boden vorzubereiten, auf dem dann Vasari und Zuccari die ersten Kunstakademien errichten konnten. Indem Vasari vorwiegend die repräsentative Seite betonte, während Zuccari das Hauptgewicht auf die Ausbildungsziele einer Akademie legte, haben sie ganz klar die beiden Hauptaufgaben abgesteckt, an welchen sich die Kunstakademien in Zukunft zu orientieren hatten. Dass sich dies unter den Auspizien des Manierismus vollzog, des schematischsten und 'totalitärsten' unter allen modernen Stilen und darüberhinaus dem, der am stärksten dazu neigte, Kompositionen, Gestalten und Einzelheiten aus dem Werk grosser klassischer Meister zu übernehmen, hat Charakter und Schicksal der Kunstakademien bis in das zwanzigste Jahrhundert bestimmt." (Pevsner, a. a. O., S. 75) Noch wesentlicher und anhaltender allerdings - so ist gegen dieses einseitige und, trotz aller Sensibilität für die Machtorientierung, zuletzt gar überreizt und diffamierend wirkende Bild des Manierismus

festzuhalten - wirkt der manieristische Kult des Disegno, des Entwurfs, der ersten vollendeten Idee, der Kult der Zeichnung und des Konzepts auf die Zukunft.

Das 'disegno' oder die Zeichnung - von Federico Zuccari anlässlich der Verwandlung der alten Lukasgilde Roms in eine moderne Kunstakademie mit einigem theoretischem Aufwand exponiert - sakralisierte das 'disegno interno' zum Medium eines 'segno di dio in noi', zur wehevollen göttlichen Vision, ästhetische Inkorporierung gottanaloger Schöpfungskraft im Künstler. Solches 'disegno' realisiert sich zwar in der Linie und Linienführung, deren sichere und souveräne Verfolgung bis zu Picasso geradezu magisch als Ausdruck des Könnens des Künstlers, des Meisters, des Genies gilt (davon gibt die ihrerseits meisterhaft inszenierte Spontaneität in Henri-Georges Clouzots Picasso-Film beeindruckendes Zeugnis auch für den, dem die schrankenlos ausgereizten Attitüden und der aus allen Nähten platzende Dünkel des Meisters bald entschieden auf den Geist gehen). Aber in diesen Konturen kommt nur ein Inneres, Wesentlicheres zum Ausdruck, nämlich die Bedeutung eines vollständigen geistigen Konzepts eines auszuführenden Kunstwerks, das seinen Kern immer in diesen Konturen des disegno haben wird. Disegno markiert den Ursprung des künstlerischen Urteils, sortiert die Zugehörigkeit zur ästhetischen Meisterschaft, zum Kunstkennertum (J. J. Winckelmann wird dann - den Meisterdiskurs fortschreibend und neu zentrierend zugleich - dem Laien, dem Dilettanten, die Aufgabe einer eisernen Selbstschulung verordnen, um ihn diesem aristokratischen Ideal als ebenbürtig erscheinen zu lassen).

Disegno markiert zugleich die letzte vom Künstler hervorgebrachte Form, den Endpunkt einer Abfolge von Erkenntnisschritten, an deren Anfang Vasari noch vor dem eigentlichen geistigen Konzept ein synthetisch imaginierendes Disegno am Werk sieht. Disegno hält den Ursprung des allgemeinen Urteils fest, ermöglicht die Synthetisierung der Einbildungskräfte, garantiert die Prozedur des 'gemeinen Urteilens' und mit der Vorstellbarkeit der Form der Dinge auch die Beständigkeit oder Angemessenheit, die Proportionalität dieses Urteils als eines Masses für das Werden des konkreten einzelnen Werkes (Medium wie Beispiel der Vergegenständlichung). Auf solchem disegno baut - epistemologisch, aber auch kosmologisch - das Wissen von den Dingen und ihren Relationen untereinander auf. Disegno, angewandt, wird zur rhetorischen Kunst der Concinnitas (vgl. hierzu Baxandall): Wohlklingendes, also vollkommen zusammenstimmendes Verhältnis der Teile zum Ganzen, des Ganzen zu den Teilen. Das Wissen von den Dingen hat immer die Form bestimmter Vorstellungen (concetti), die von der Zeichnung erfasst und in eine für alle erfahrbare anschauliche Gestalt gebracht wird. In der Geschichte der Kunst spielt das disegno die Rolle eines absoluten, vorgegebenen, alle Dinge und Relationen umfassenden Masses. Es bleibt jedoch eine ideale Konstruktion oder Vorgabe. Das empirische Kunstwerk vermag dieses Ideal nur anzuzeigen, aber nie

wirklich zu erreichen. Die Theorie des disegno - disegno primo/ interno/ itelletivo; disegno secundo/ esterno/ pratica; das 'disegno esterno' ist unterteilt in: disegno naturale, disegno artificiale, disegno fantastico-artificiale - als ein Natur und Kunst kohärent verbindender und steuernder Schaffensprozess, Herausbildung einer Zusammenbindung und Verknüpfung hat Federico Zuccari ausgearbeitet unter anderem in seiner Abhandlung 'Idea dei Pittori, Scultori ed Architetti' (Torino 1607; vgl. dazu auch Hocke, Die Welt als Labyrinth, S. 66 f)).

Bezugsliteratur

Nikolaus Pevsner, Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986 (englisch: Academies of Art. Past and Present, Cambridge University Press, 1940)

Arnold Hauser, Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur, München 1964

ders. Methoden moderner Kunstbetrachtung, München 1967

Gustav René Hocke, Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst, Reinbek bei Hamburg 1957

ders. Manierismus in der Literatur, Reinbek bei Hamburg 1959

(diese beiden vorstehenden Titel sind revidiert vereint in der folgenden, hier verwendeten Ausgabe:)

ders. Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur, durchgesehene und erweiterte Ausgabe, hgg. v. Curt Grützmacher, Reinbek bei Hamburg 1987

Michael Baxandall: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt 1977

Ursula Link-Heer, Maniera. Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil (Vasari, Diderot, Goethe), in: Hans Ulrich Gumbrecht/ Armin Biermann (Hrsg), Stil. Geschichte und Funktion eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, Frankfurt am Main 1986

Ernst Kris/ Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch (1934), Frankfurt a. M. 1980

Edgar Zilsel, Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus, Tübingen, 1926

ders. Die sozialen Ursprünge der neuzeitlichen Wissenschaft, Frankfurt a. M., 1976

G. F. Koch, Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967

Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1951

L. Venturi, Geschichte der Kunstkritik, München 1972

Margot und Rudolf Wittkower, Künstler - Aussenseiter der Gesellschaft, Stuttgart 1965

Francis Amalia Yates, The French Academies of the Sixteenth Century, London 1947

Dieter Kerbs, Historische Kunstpädagogik, Köln 1976

Hubert Locher, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950, München 2001

Wolfgang Kemp, Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 19, Marburg 1974, S. 219 ff

Fritz Saxl, Science and Art in the Italian Renaissance, in: ders., Lectures, London 1957, S. 111 ff

Detlef Heikamp (Hrsg.), Scritti d' Arte di Federigo Zuccari, Fonti per lo studio della storia dell' Arte, 1961

Francis Haskell, Patrons and Painters. Italian Art and Society in the Age of the Baroque, London 1963

G. Reitlinger, The Economics of Taste, London 1961

R. Wackernagel, Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance, Leipzig
1938
Frederick Antal,

Design als Politik: Pointierte Übersicht zu Giorgio Vasari und eine Frage als mögliche Folgerung daraus

Design ist seit dem Einsatz der Medici für die Gegenreformation und neureiche Achsenbildungen - gipfelnd in Giorgio Vasaris Bau der Uffizien und der Gründung der 'Accademia del disegno' 1563 - ein probates Mittel für politische Zwecke und triumphale Inszenierungen. Spätestens mit dem entwickelten Barock - im Rom Berninis und im Versailles des Sonnenkönigs - ist es allerdings fraglich, ob Politik, vorgeblich auf Konzepte von Interessendurchsetzung, rationaler Entscheidung und historischer Einflussnahme beschränkt, ohne das Dekorations- und Inszenierungsmodell von Design überhaupt auskommt. Ebenfalls unter der Leitung von Giorgio Vasari wurde für die Florentiner Piazza della Signoria ein designstrategisches Gesamtkonzept inszenierter Macht entwickelt: an die Stelle des sein Zentrum konzentrisch, dialogisch und kommunikativ verweisenden Platzes, der die Utopie der demokratischen Republik verkörpert, treten andere Figurenprogramme und vor allem die Fluchten, die, in den Uffizien kulminierend, den Platz zerschneiden. Bandinellis Skulptur und Ammanatis Brunnen akzentuieren diese neue Achse folgsam, aus welcher auf dem Wege administrativer Bereinigung der störende David Michelangelos, das allen verständliche Sinnbild der wachsenden Republik, entfernt worden ist. Von da aus erscheint Design als Strategie der Achsenbildung - neuzeitlich und beispielgebend noch für die Moderne, also seit ihrem Ursprung - mit der neofeudalen Repräsentation, der Ästhetik der Macht, verbunden und belastet.

In Frage steht demnach in aller Deutlichkeit, ob nicht der gesamte Designdiskurs der Moderne auf einer historisch ungebrochenen, mindestens subkutan nachhaltig wirksamen Illusion beruht. Diese Illusion ist die als Macht der Kunst sich durchsetzende Korrektur der politischen Macht, mitsamt allen Verführungen der Kunst hin zum 'Machtpol' (Klaus Theweleit). Mit Giorgio Vasaris 'Accademia del Disegno' 1563 in Florenz und der 1593 in Rom durch Zuccari in eine avancierte Kunstakademie umgewandelten alten Lukasgilde der Maler, der 'Accademia di San Luca', beginnt jedenfalls die eigentliche neuzeitliche Künstlerausbildung - man kommt entsprechend im Sinne einer nach vorne wie nach rückwärts sich drehenden Spirale immer wieder darauf zurück: auf die Figur der Institution, wie die des Diskurses, der Rhetorik und des Zeigens. Sie beginnt also mitten in einem angestregten Diskurs der Macht, ihrer kritischen und krisenhaften Restabilisierung. Der Ausgang aus dem manieristischen Triumph der singulären Devianz und des individuellen Willens wird wenig später im Ausgang aus dem tridentinischen Konzil kunst- und bildpolitisch bekräftigt werden in genau dem Sinne einer Anleitung und Kontrolle der Imagination. Man kann, darf und muss dabei von einer eigentlichen Kunst- und Designtheorie sprechen, welche die Künstler im

Zeichen einer Identität formt, anders gesagt, diese durch sie hindurch realisiert. Die späteren säkularen Kontroll- und Selektionsinstrumente setzen diese Formung der Kunst als Verpflichtung auf eine Ästhetik der Macht durch. Die polytechnischen Hochschulen unter Louis XIV und Colbert, die Salons von Le Brun und seinen Nachfolgern bis an die Schwelle des 20. Jahrhunderts, ja selbst die dogmatische Verfestigung der 'Salons des Indépendants', die jeweils von Generation zu Generation erstarren und regelmässig die revoltierenden Jungen ausgrenzen, um von diesen früher oder später - abgelöst zu werden - sie alle stehen im Zeichen dieser Ästhetik der Macht. Gegen diese richten sich historisch spät erst romantische Argumente, also die marginale, sich selbst genialisch übersteigernde Kunst der gesellschaftlichen Aussenseiter, der dämonisch Verzweifelten, der vorerst, temporär Hoffnungs- und Wirkungslosen. Die entfalteten Konzepte der Avantgarde tragen dem später insofern Rechnung als - vom russischen Konstruktivismus bis zur conceptual art - ihre Kunstanstrengung die Transformation der Kunst in ein gesamtgesellschaftliches Design, eine Aufhebung der Kunst ins Leben, eine Realisierung der Utopie der Nicht-Differenzierung betreibt oder dann sich euphorisch auf die Kunst des Ephemereren und des Transitorischen festschreibt. Der Erfolg der Avantgarde ist ihr möglichst umgehendes und jedenfalls umstandloses Verschwinden in der Absenz, in der Unsichtbarkeit, der Bewegung von Selbstauflösung und Selbstverflüchtigung.

Weiterführende Literatur

klaus theweleit, buch der könige. bd. 2 x: orpheus am machtpol, basel/ frankfurt a. m. 1994
Hans Ulrich Reck, Dialektik der Provokation und die Antiquiertheit der Revolte, in: Karin Wilhelm (Hrsg): Kunst als Revolte? Von der Fähigkeit der Künste, Nein zu sagen, Giessen 1995

Kurze Bemerkung zum differenzierten Anti-Akademismus von Caspar David Friedrich

Bemerkenswert ist, dass Caspar David Friedrichs heftige antiakademische Einstellung sich in einem Umfeld entfaltete, in dem sich damals ein triumphaler Gipfel akademischer Malkunst abzeichnete. Friedrich war nämlich Schüler der Kopenhagener Akademie der Künste. Diese Akademie rezipierte schnell, was in der Pariser 'École des Beaux Arts' geschah und verbreitete die Neuigkeiten umgehend bis nach Russland. C. D. Friedrich hat das in Dänemark damals gerade beginnende 'goldene Zeitalter' präzise wahrgenommen. Das ist deshalb bemerkenswert, weil es Friedrichs antiakademische Affekte differenziert. Es scheint, so ist zu folgern, dass er sich nicht gegen einen abgesunkenen und erstarrten Akademismus empörte, sondern vor allem gegen die von den französischen Malern Jacques-Louis David und Jean Auguste Dominique Ingres vorangetriebenen Absichten, mittels einer neuen, doktrinären Akademie ein weiteres goldenes Zeitalter der Malerei zu initiieren und als totalitäre Programmkunst künstlich herbeizuzwingen. Auf der anderen Seite bekämpfte Friedrich selbstverständlich die Kunst der Nazarener, die ihm bloße Kunst aus Kunst und damit kraftlos zu sein schien. Es ist ein sichtlich bilderfeindlicher Affekt, der es Friedrich verbot, sich in eine religiös inspirierte Reihe retrograd ausgerichteter Traditionen einzureihen. Handwerkliche Vollendung in solcher akademischer Tradition war für ihn, der, wenn er nur wollte, in diesem Sinne durchaus 'vollendet' malen konnte, schiereres 'Pinselwackeln'. Ein Vergleich von Zeichnungen und Gemälden zeigt, wie virtuos Friedrich in der Tradition des akademisch geschulten Concetto zu agieren verstand. Die Gemälde belegen demgegenüber eine bewusst übersteigerte und verhärtete Variante, eine offenkundig absichtsvolle Brutalisierung der eigenen konzeptuellen Möglichkeiten auf der Leinwand. Es ging ihm um einen Eindruck 'redlicher Kunstlosigkeit', die Etablierung eines anderen, alternativen Glaubwürdigkeitscodes. Die bisherige Virtuosität naturalistischer Vortäuschung, das ganze Repertoire der Geschicklichkeitskunststücke liess ihn kalt. Für den Code der neuen Glaubwürdigkeit nahm er in Kauf, dass, verglichen mit der ungebrochenen Demonstrationslust einer virtuositätssüchtigen älteren Generation, seine Eisschollen aussahen, als wären sie von einem Bühnenmaler angestrichene Pappkartons.

Bezugsliteratur

Werner Hofmann, Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München 2000

Zur Organisationsgeschichte der Künste - Ausgewählte Einschnitte und Schwellen in der Evolution moderner Kunst- und Gestaltungsausbildung

Die Geschichte der Gestaltung ist seit einigen Jahrhunderten auch die Geschichte der Vorstellungen über Sinn, Zweck, Begründung und Zielsetzung gestalterischer Tätigkeit. Und die Geschichte der Institutionalisierung, Formulierung und Ordnung dieser Vorstellungen. Das moderne Design ist im Kern entsprechend konzipiert worden als Ästhetik der Macht. 'Modern' meint hier wesentlich und noch undifferenziert: 'Neuzeitlich'. Genauso verkürzend, zum Zwecke der Verdeutlichung, ist die These von einer Ausrichtung auf Macht gesetzt. Was hier sich ändert, ist durch die bloße Verlagerung von den autoritären Mächten des Ancien Régime auf die utopisch formierte Macht einer elitär konzipierten, didaktisch in der Pyramide der Schichten nach unten durchgereichten sozio-ästhetischen Befreiung mittels Geschmackserziehung hinreichend genau beschrieben. Die Orientierung an Macht hat sich demnach grundsätzlich konstant erhalten. Im Zeitalter der formierten Techno-Mega-Maschine globaler Informationskontrolle in einer 'globalisierten' Weltsynchrongesellschaft ist dieses Problem weiter identisch bezeichnet als die Herausforderung an Kontextprägung durch zentralistisch oder substanziell bedeutsam ausgewiesene Eingriffsmöglichkeiten oder -notwendigkeiten von 'Gestaltung' in einen gegebenen und akzeptierten Regel-Bestand (formatierende Maschine). Zu solchen Massgaben einer De-Regulierung und Regelkorrektur rechnen pauschal auch alle Konzeptionen und Bestrebungen von Künstler- und Gestalterausbildungen.

Die Vorgeschichte der Moderne kann deshalb von ihrer Entfaltung nicht getrennt werden. Sie folgt derselben Logik. Moderne hat dieselbe Signifikanz wie die Geschichte einer akademischen Ausbildung von Künstlern und Gestaltern überhaupt. Es hat sich eine Struktur, ein Dispositiv ausgebildet, das immer wieder verändert, anders akzentuiert und gerichtet, aber niemals grundsätzlich preisgegeben, verlassen, überwunden oder transformiert worden ist.

In seinen utopisch besten Teilen ist der moderne Kunstanspruch ein Design der Krise der Macht, von Kritik und Selbstkritik gewesen. Die Geschichte des modernen Design beginnt mit der Bearbeitung einer Krise und wirkt mit an einer Epoche, die nie mehr aus der Krise herausgekommen ist. Es handelt sich zunächst um die Krise des 16. Jahrhunderts (vgl. die weiteren Exkurse und Expositionen zu Vasari und zum Manierismus, zur Epistemologie der Moderne und die Daten-Übersicht zu wesentlichen Einschnitten und Schwellen in der Geschichte der Gestaltungskonzepte von Designwirkungen). 1517 schlägt Martin Luther seine 95 Thesen gegen Ablass in Wittenberg an. Die Spaltung der Kirche wird unausweichlich. 1527 schreibt sich nachhaltig als Schock wirkend ins europäische Bewusstsein der 'sacco di Roma'

ein, die Plünderung Roms. Italien wird für Jahrhunderte der Fremdherrschaft ausgeliefert. 1534 soll die Gründung des jesuitischen Ordens präventiv mittels ordnungspolitischer Rigidität das Auseinanderbrechen der Glaubensgemeinschaft auffangen. Zunächst aber dominieren die selbstquälerischen, asketischen und formverzerrenden Züge, die später unter den Begriff 'Manierismus' gefasst worden sind. Erst die zweite Phase des Tridentinischen Konzils nach 1560 liefert einen Ausweg aus der Krise durch die Konzeption einer triumphalen Kulturpolitik, welche den Sinnen umschmeicheln soll und mit Farbenpracht und Lebensfreude gegen reformatorische Bilderfeindlichkeit angeht, Die damalige ästhetische Konzeption ist eine Kampfposition: der später als 'Barock' bezeichnete Hang zum Gesamtkunstwerk ist ihr Angriffspunkt.

Das moderne Design ist seit damals Teil einer Geschichte von Einstellungen und Vorstellungen über Sinn, Zweck, Begründung und Zielsetzung gestalterischer Tätigkeit. Und auch die Geschichte der institutionellen Formulierung und Ordnung dieser Vorstellungen. Die Gründung der ersten 'Accademia del Disegno' durch Giorgio Vasari, den Gründer der Kunstgeschichtsschreibung, datiert von 1563. Sie erfolgte im Bewusstsein der Notwendigkeit, die als Bildproduzenten immer mächtiger, selbstbewusster und eigenwilliger werdenden Künstler wieder in eine Achse der Macht zu zwingen. Seit Vasaris Tagen bis weit ins 19. Jahrhundert, im Grunde bis zum Ende der akademischen 'beaux-arts'- Architekturausbildung im Kontext der dezidierten Gestalter-Reformbestrebungen des beginnenden 20. Jahrhunderts, bleibt diese Zentrierung unverrückbar. Erst die Generation von Le Corbusier basiert Architektur auf der kollektiven, eher anonymisierten Kreativität der Konstrukteure und Ingenieure. Nicht mehr die klassizistische Ordnung von Museum, Villa und Rathaus gibt das Beispiel, sondern der Brückenbau, die Pariser Passagen, Joseph Paxtons Glas-Skelett-Architektur für die erste Weltausstellung von 1851. Allerdings ändert sich nichts an der prinzipiellen Orientierung auf die befreiungsrhetorisch aufgeladene Kooperation zwischen politischer Macht und Gestalterelite - nur wird sie auf die Zukunft, auf emanzipatorische Innovation zentriert, weil angeblich die notwendigen Bedingungen gegenwärtig noch nicht existierten. Auch an der Einschätzung der geistigen Qualifizierung der Entwerfer und Architekten ändert sich im Kern nichts. Es ist weiterhin das *disegno* und der Kult um das *disegno*, welches die Richtung der Anerkennung und fachlichen Diskussion vorgibt. 'Disegno' meint: Vorrang des Konzepts, des Entwurfes. Es soll den Ausweg aus der Krise der Macht weisen. 'Design' wird seither immer geprägt sein von der Erwartung, mit ihm könne eine gesellschaftliche Krise überwunden oder mindestens kaschiert werden. Vasari, selber Architekt, Maler, Entwerfer und Kulturpolitiker, hat sich als Repräsentant der neufeudalen Kräfte jedenfalls bewährt. Ihm war klar, dass in der Krise des Reformationszeitalters und dem Verlust einer durch Obrigkeit verbindlich geregelten Ästhetik Gestaltung nicht länger

subjektiver Willkür überlassen werden dürfe. Design wird bei ihm konzeptuell und institutionell verstanden als Entwerfen von Problemlösungsstrategien aus der Sicht der Macht-Eliten. Federico Zuccari, der 1593 die Lucasgilde Roms in eine moderne Kunst- und Designakademie umwandelt, ist seinerseits auch theoretisch für die autoritäre Herleitung und Grundierung eines entsprechend umfassenden, mythosfähigen Gestaltungsbegriffes besorgt gewesen: 'Disegno' müsse gelesen werden als 'segno di Dio in noi' - Entwurfsarbeit aus göttlichem Geist.

Eine weitere wesentliche Zäsur markiert das 17. Jahrhundert. In ihm entwirft Jean-Baptiste Colbert als Oberintendant der Finanzen und Bauwerke eine eigentliche Designpolitik, nicht zuletzt zum Zwecke der Verbesserung und imperialen Durchsetzung des Exports. Der Triumph der wissenschaftlichen Akademien beginnt um 1650, als der Sieg der experimentellen Wissenschaften über die klerikale Opposition allgemein durchgesetzt und gerade für die Wissenschaftspolitik des aufgeklärten Absolutismus unerschütterlich geworden war. Der Streit zwischen den Alten und den Neuen ('Querelle des anciens et des modernes') sollte dann weiterführend auch der Klärung eines verbindlichen ästhetischen Systems dienen. Der König bewilligte den neuen Institutionen von Anfang an erhebliche Zuschüsse und Räumlichkeiten im Collège Royale de l'Université. Im Grunde wurde die Akademie dadurch zu einer königlichen Angelegenheit. 1656 bezog die Akademie Räume im Louvre. 1661 wurde Colbert zum Vizeprotektor der Akademie gewählt, womit der notwendige unbegrenzte Handlungsspielraum gewährleistet war, war doch der Vizeprotektor die eigentlich beherrschende Position im System. Colbert war ein Vollender. Er perfektionierte das System des Merkantilismus, das er selber aber nicht erfunden hatte. Die Entwicklung der 'Académie Royale de Peinture et Sculpture' beeinflusste er entscheidend. Auch dies war keine auf ihn zurückgehende Gründung. Colberts Massnahmen waren teilweise drakonisch. Es ging um die organisatorische Erzwingung dessen, was man wollte, nicht um eine angeblich 'organische Entwicklung'. Mit einem 'Arrêt du Conseil', einem Dekret vom 8. Februar 1663 befahl er allen privilegierten Malern des Hofes, sich der Akademie anzuschliessen, wenn sie nicht ihrer Privilegien verlustig gehen wollten. Dem ging voraus das Monopol auf Aktzeichnen. Man kann die Entwicklung zu diesem Zeitpunkt so resümieren: "Somit war die Diktatur gefestigt. Der Absolutismus hatte erfolgreich über jene tatsächliche Unabhängigkeit des einzelnen Künstlers triumphiert, für die weniger als hundert Jahre vorher die ersten Akademien gegründet worden waren. Während nach aussen hin die mittelalterliche Struktur der Gilden bekämpft wurde, setzte man ein System an ihre Stelle, das von der tatsächlichen Entscheidungsfreiheit des Malers und Bildhauers weniger übrigliess, als er unter der Herrschaft der Gilde besessen hatte und unvergleichlich viel weniger, als ihm durch die Privilegien der früheren französischen Könige gewährt worden war." (Pevsner, Die Geschichte

der Kunstakademien, a. a. O. S. 96 f). Colbert kalkulierte richtig: Durch die organisatorische Anbindung in einer straff kontrollierten Körperschaft königlicher Akademiker war es viel einfacher, die Wünsche und Absichten des Königs durchzusetzen als in einer Gilde, privaten Vereinigung oder autonomen Universität, die auf ihrer kritischen Hoheit und Unabhängigkeit gegenüber jeder Form von Staat - aus Prinzip und historischer Erfahrung - bestehen würde. Mit unbeugsamer Entschlossenheit ging Colbert ans Werk und gründete eine Akademie nach der anderen: 1661 Académie de Danse, 1663 Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 1666 Académie des Sciences, 1669 Académie de Musique, 1671 Académie d' Architecture.

Für die Kunstausbildung interessant und wichtig festzuhalten ist, dass das Curriculum der Akademie keineswegs vorsah, der Pariser Akademie die gesamte Berufsausbildung eines jungen Malers oder Bildhauers zu übertragen. Seine praktische, handwerkliche, gestalterische Arbeit vollzog er in der Werkstatt eines Meisters, bei dem er, noch fast wie im Mittelalter, wohnte und arbeitete. Als Student zur Akademie vorgelassen wurde nur, wer das Zeugnis eines Meisters vorlegen konnte. Der Unterricht an der Akademie bestand in Zeichnen, Zeichnen nach Abgüssen und dem lebendigen Modell, Kopieren von Zeichnungen. Aktzeichnen war Grundlage und Hauptbestandteil des Lehrplans. Dazu kamen theoretische Vorlesungen, die sich erzieherischen Zwecken widmeten, insbesondere dem Training des ästhetischen Urteils. Die Vorlesungen des Malers und Kulturimpresarios, Managers auch der jährlichen 'Salons', der scharf selektionierten repräsentativen Ausstellungen, Charles Lebrun - dessen 1667 in Paris publiziertes Buch 'Méthode pour apprendre à dessiner les passions' ein Klassiker der akademischen Ausbildung für lange Zeit wurde - widmeten sich der Entwicklung und Einübung der wesentlichen Regeln für junge Künstler. Es ging um eine exakte Beurteilung von Kunstwerken. Dazu wurden Bilder aus den königlichen Sammlungen nach Massgabe verschiedener Kategorien analysiert. Es ging um eine zergliedernde Methode. Kategorien waren beispielsweise Erfindungsreichtum, Proportion, Farbe, Ausdruck und Komposition. Nach solchen Kategorien analysierte Lebrun in seinen Vorlesungen auch die Bilder von Nicolas Poussin. Testelin, der Sekretär der Akademie, fasste die Regeln in einem 1680 erscheinenden Buch zusammen unter dem Titel 'Tables de Préceptes'. Roger de Piles' 'Balance de Peintres' von 1708 bewertete alle berühmten Maler nach Punkten von 0 bis 80, je nach dem Wert ihrer Komposition, von Ausdruck, Dessin (Zeichnung) und Farbe. Allegorien als Sujets waren nicht nur bevorzugt, sondern im Grunde exklusiv notwendig. Die anderen Sujets wurden als 'genres mineurs' verachtet. Dazu gehörte alles, was nicht unter die Rubrik 'histoire' fiel. Stilleben rangierten am Fusse der Stufenleiter, dann kamen Landschaften und Tierbilder, die bereits höher bewertet wurden, weil sie angeblich eine höhere Form des Lebens zum Gegenstand hatten. In dieser Argumentation war natürlich die Menschenwelt der Tierwelt überlegen. Realistische Darstellung von Einzelwesen rangierte schon sehr hoch. Ganz oben

stand aber das Historienbild. Man kann also leicht bemerken, dass eine tödliche Idolatrie und ein fataler Anthropozentrismus im Kern dessen wirksam sind, was man den allegoretischen naturalistischen Stil nennt (Bilder als eigentliche Bildergefängnisse in genau der Weise, wie das G. B. Piranesi in seinen 'Carceri d' Invenzione' um 1760 reflektieren wird). Wie tief solche Strukturen aller künftigen Entwicklung eingeschrieben sind, kann man an den Bewegungen der Abweichung, Verwerfung und Kontestation ermessen - der Motor der Avantgarden seit Courbet gründet in der Verwerfung dieser Konstruktion, die natürlich darin noch einmal eine letzte Urkunde ihrer historischen Wirksamkeit ausgestellt bekommt. Wie bewusst diese Zusammenhänge jedem Maler gewesen sind, belegt das stilistisch geradezu unterwürfig ausgeführte und dennoch im Salon scheiternde, da ein falsches Thema wählende Bild 'Floss der Medusa' von Th. Géricault (Ausstellung im Salon 1819). Was man, wenn man denn die Bilder gekannt hätte, in den massgeblichen Kreisen von seinen Portraits der Irren aus der Salpêtrière oder der angehäuften Leichen- und Körperteilen gehalten hätte, liegt auf der Hand und ist nicht schwer zu erraten.

Zu den Vorteilen der Akademie, die von den Studenten - übrigens bis in die Generation von Georges Braque - am meisten geschätzt wurden gehört die Befreiung vom Militärdienst: Die Zugehörigkeit zur Akademie war eben zuweilen lebensentscheidend. Ein weiterer herausstechender Zug des akademischen Lebens waren Preisverleihungen. Die höchste Auszeichnung eines Studenten, noch über den 'Grand Prix' hinaus, war der 'Prix de Rome', ein Stipendium in Gestalt eines in der Regel vierjährigen Aufenthaltes an der 'Académie de France' in Rom. Diese Zweigstelle der Pariser Akademie wurde 1666 gegründet - nach einem Plan, es wird nicht wundern, von Colbert. Mit diesem Mittel wurde die Kontinuität des Stils bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts erzwungen - und zwar wesentlich als eine eiserne und unberührbare Kontinuierung der klassizistischen Ordnung auch in der Architektur (noch beim Wettbewerb um den Bau des Völkerbundpalastes in Genf spielt in den 1920er Jahren der Konflikt zwischen der Architektur der 'Beaux arts' und den Modernisten um Le Corbusier eine entscheidene Rolle; durchgesetzt wurde von der Jury, ein letztes Mal, ein Rom-Stipendiat). Bis zu einem Zeitpunkt, in dem typischerweise die Kennzeichnung des 'Akademismus' ein vernichtendes - ja das schlechthin und ultimativ vernichtende - Urteil abgab. Es stand nurmehr und abschliessend für Unselbständigkeit, erstarrte Stilisierungen, Einfallslosigkeit, Unterworfenheit unter überkommene Regeln, insgesamt für Minderwertigkeit der künstlerischen Invention, thematisch wie formal.

Die öffentliche Kunstschule als einziges und alleiniges Institut für die Ausbildung von Künstlern ist jedoch erst eine Neuerung des 19. Jahrhunderts. Vorher blieb das System noch mittelalterlich verwurzelt, da man das Handwerk des Malers privat bei einem Meister lernte.

Es erwies sich später zunehmend deutlich, dass die Schulen zwischen 1750 und 1800 konservativ blieben. Aber auch die 'Académie de Peinture et de Sculpture' konnte sich zu dieser Zeit einer Intensivierung des Studiums nicht länger verschliessen. 1748 wurde die 'École des Élèves Protégés' gegründet. Sie war in einem Gebäude an der alten Place de Louvre untergebracht und sollte den sechs besten Studenten der Akademie, die mit dem 'Grand Prix' prämiert sein mussten, Kost und Logis bieten. Unterrichtet wurde im Kopieren von Gemälden (bis 1765 in der Apollon-Galerie des Louvre) sowie in Komposition, Mythologie, Perspektive und Anatomie. Zum ersten Mal findet sich ein kompletter Lehrplan für die Foertbildung nicht nur formuliert, sondern auch ausgeführt.

Im Frankreich Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. war der Künstler eine gesellschaftliche Notwendigkeit als Dekorateur der Macht und Inszenator, Mediator der aristokratischen Prunksucht. Die Spitzen der akademisch organisierten Künstler arbeiteten für diese Zwecke äusserst bereitwillig - wie überhaupt (vgl. Warnke) das Kennzeichen auch in den Höfen der Renaissance und sogar schon davor gewesen ist, dass die Künstler - man betrachte nur Leonardo oder Mantegna - selbstverständlich in Allianz mit der ökonomischen, militärischen und politischen Macht arbeiteten - im Verbund und als Teil der massgebenden, prägenden Elite. Und zwar wie selbstverständlich. Es blieb einer späteren Zeit vorbehalten, allein aufgrund eines solchen Faktums die Künstler für unselbständig, fremdbestimmt und korrupt zu halten und als Verräter an der Zwecksetzung oder 'heiligen Idee' der Kunst anzusehen. Für die herrschende Klasse waren sie ebenso unentbehrlich wie die Weber in den königlichen Gobelinmanufakturen oder die Kunsttischler in der Manufaktur der 'Meubles de la Couronne'. Und für die Kunst waren sie in der Weise verantwortlich, dass ihnen niemand sonst abnahm, was allein deren Autonomie geschuldet sein und zukommen muss. Francisco de Goya ist ein brillantes Beispiel für diese Zusammenhänge und keineswegs die absolute Ausnahme, als die sein melancholisch-romantisches Aussenseitertum im ästhetischen Bereich immer wieder sich behauptet. Seine Erfahrungen sind nämlich durchaus typisch. Ob als Entwerfer von Gobelins oder Portraitist der Königsfamilie: Noch der Hofmaler ist in sener Stellung vollkommen unterworfen und medioker. Er ist es aber nicht als Künstler, der die Wahrheit seiner Imagination für massgeblich hält und seine Kunst entsprechend parktiziert. Als Künstler kann er es gar nicht sein. Diese normative Instanz ist einzig Teil seiner Ethik als Künstler und nicht Bestandteil des Arbeitsverhältnisses am Hof.

Noch vor der Inanspruchnahme der Führungsrolle in Wissenschaftspolitik durch die Franzosen wurde in England 1662 eine 'Royal Society' zur Förderung der Naturerkenntnis durch Karl II. gegründet, faktisch eine Umwandlung einer seit 1645 in Oxford und London existierenden Zusammenkunft von Privaten und Engagierten, Gelehrten und Amateuren.

Leibniz begann sich intensiv für die Einführung eines akademischen Systems nach französischem Vorbild einzusetzen. Um 1670 schrieb er eine Abhandlung über die Errichtung einer entsprechenden Gesellschaft in Deutschland, einer 'Societät', die Kunst und Wissenschaft, aber auch 'handel und commercium mit Wissenschaft' förderlich sein sollte. Nach mehreren Publikationen gelang es Leibniz, das Interesse Charlottes und ihres Gemahls, Friedrichs I. von Preussen zu gewinnen. So kam es 1700 zur Gründung der 'Academia Scientiarum' in Berlin, in welcher zum ersten Mal die Aufgaben der drei Pariser Akademien zusammengefasst wurden. Diese Akademie entwickelte sich zu Friedrichs des Grossen 'Académie Royale des Sciences et Belles Lettres' und später zur 'Königlichen Akademie der Wissenschaften'.

Seit 1754 werden in Frankreich, aber auch in anderen Ländern zahlreiche Gewerbeschulen gegründet. Im früh industrialisierten England nimmt die 'Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce' in London Prämierungen vor. 1761 wird in England die erste Industrieausstellung organisiert. Den Gewerbeschulen treten nach 1800 in ganz Europa polytechnische und technische Hochschulen zur Seite. Sie sind ganz dem Geiste napoleonischer Nutzung elitärer Qualifikationen verpflichtet. Die fortgeschrittensten Errungenschaften aus den Wissenschaften werden technologisch für die Modernisierung des gesellschaftlichen Lebens genutzt. Mit einer breiten Industrialisierung und der Mechanisierung ganzer Handwerksbranchen wird erstmals das Problem der Qualität der Massenkultur sichtbar. Daraus entsteht eine bis heute nicht abgeschlossene Diskussion um das Verhältnis von Ökonomie und Ästhetik, Funktion und Geschmack, Kunsthandwerk und Industrie, Entwurf und Technologie, Echtheit und Rationalisierung. Diese Diskussion ist nicht selten im Stile eines Kulturkrieges geführt worden. Industrialisierung, so die schmerzliche und unübersehbare Erfahrung bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts, befördert keineswegs aus sich heraus ein gestalterisches Leitbild, eine ästhetische Qualität. Zum Zwecke einer eigentlichen ästhetischen Massenerziehung, nicht nur der Konsumenten, sondern der Produzenten - Unternehmer wie Arbeiter - gründet Henry Cole 1849 ein 'Journal of Design', organisiert Ausstellungen und ist wesentlich am Zustandekommen der ersten Weltausstellung industrieller Güter und Maschinen im berühmten Kristallpalast von 1851 in London beteiligt. Wenig später erfolgt die Gründung des Kensington Museums für angewandte Kunst. Industrielle Produkte, Gebrauchsgüter, Dinge des Alltags, Funktionen der Massenkultur werden damit erstmals in den Rang kulturell wertvoller Erzeugnisse erhoben. Das wird bestimmend sein für spätere Reformbewegungen, zunächst des Kunsthandwerks, dann der industriellen Fertigung. Herausragend sind seit Mitte des 19. Jahrhunderts die Bemühungen Gottfried Sempers ('Der Stil in den technischen und architektonischen Künsten', 1855), John Ruskins ('Seven lamps of Architecture', 1849) und von William Morris. Sind die

Reformbewegungen zunächst noch auf die Rückkehr zu den ästhetischen Qualitäten der mittelalterlichen Handwerksproduktion ausgerichtet ('Arts and Crafts' seit 1888), so findet im Umkreis der internationalen 'Art Nouveau' und der Sezessionen, der Abspaltungen von der offiziellen, staatlich gesteuerten Ästhetik, ein Anschluss an die industrielle Fertigung hochwertiger Güter statt. Damit richtet sich das ästhetische Leitbild erstmals dezidiert gegen die ästhetische Bevormundung durch den Staat und blosse Profitinteressen gegenüber der maschinisierten Produktionsgesellschaft durch den klassischen Kapitalismus.

Design ist - seit dem entschiedenen Auseinanderbrechen der Industriegesellschaft in diverse Kulturen - nicht mehr ungebrochen Technik der Macht, sondern historischer, sensibilisierter Ausdruck der Krise der Macht, der mit blosser Dekoration und ästhetischer Lüge nicht mehr beigestanden werden soll. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfolgt der Übergang von der Gestaltungskritik am Industriezeitalter zum utopischen Entwurf einer Nutzung von Technologie und Industriekultur für das Design jener ästhetisch wie sozial guten Form, die bis heute die Grundlage für die Bewertung des Verhältnisses von Form und Funktion darstellt. Gesamteuropäisch versuchen zahlreiche Bünde, wie zum Beispiel Dürerbund (gegründet 1904), Heimatschutz (gegründet 1904) und der deutsche Werkbund (gegründet 1907), die Qualität des alten Handwerks in der Hinwendung zum Halbfabrikat und der Typenfabrikation zu modernisieren - allerdings unter gleichzeitiger Wahrung und gar konkurrenzstärkender eines 'modernen' Nationalstils. Von diesen Impulsen geprägt wird eine Generation von Gestaltern, die sich 1919 im 'Staatlichen Bauhaus Weimar' zusammenschliessen. Das Bauhaus ist - abgesehen von seiner spezifisch radikalisierten Fortsetzung in den 50er Jahren durch die anfänglich von Max Bill dirigierte Hochschule für Gestaltung in Ulm - die letzte Gründung eines Gestalterverbandes, der von einer, im übrigen bis heute unerfüllten, sozialutopischen Gesamtkonzeption ausgegangen ist. Es ging dem Bauhaus in der Überwindung aller Grenzen zwischen freien und nützlichen Künsten um nichts weniger als um die Nutzung der entfalteten Technologien für die Befreiung der Gesellschaft von Herrschaftsverhältnissen. Die Konstruktion des modernen Lebens als einer geistigen Form vollzieht sich auf der Grundlage der Philosophie der Aufklärung. Ästhetik wird verstanden als Ästhetik der Lebensformen, das Funktionale konzipiert als soziale Erneuerung, die sich letztlich von jedem dinglich-materiellen Zwang, von jeder Verdinglichung befreit. Design als Aufhebung von Design - das ist die utopische Vorgabe für die letzten 20 Jahre einer, allerdings fatal, verkürzten Auseinandersetzung mit dem Funktionalismus. Zwar ist die Kritik am monokulturellen Zug der Moderne ebenso berechtigt wie die Entwicklung zahlreicher Designkonzepte ein Schritt der Befreiung. Der aktuelle, 'postmodern' apostrophierte Dingkult unterschlägt allerdings eine Vielzahl von Designtheorien, die sich ohne Huldigung an Moden seit längerem nicht mehr mit Produkten, sondern mit Regulierungssystemen der Gesellschaft im ganzen beschäftigen. Die

Hinwendung zu immateriellen und polykulturellen Gestaltungszusammenhängen, die Annäherung des Design an Erkenntnistheorie, die Darstellung des kulturellen Zuwachses an Fiktionalisierungen - gipfelnd in den Versuchen der künstlichen Intelligenz, der Programmierung kreativer Maschinen und der Adaptionstheorien des Lernverhaltens, das ästhetische Sachverhalte an die Imaginationleistungen des Gehirns bindet, wie W. Ross-Ashby's 'Design for a Brain' (in Verlängerung von Arbeiten Alan Turings und Norbert Wiener's) bereits 1952 skizziert - all diese Tendenzen machen eine weitere, wesentliche und noch offene Gelenkstelle zwischen der bisherigen Geschichte der Designkonzeptionen und einem Zukunftskalkül in der sogenannten Kommunikationskultur aus.

Bezugs- und weiterführende Literatur

- Ernst Kris/ Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch (1934), Frankfurt a. M. 1980
- Ernst Kris, Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse (1952), Frankfurt a. M. 1977
- Pierre Bourdieu, Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a. M. 1970
- Edgar Zilsel, Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus, Tübingen, 1926
- ders. Die sozialen Ursprünge der neuzeitlichen Wissenschaft, Frankfurt a. M., 1976
- Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1951
- ders., Soziologie der Kunst, München 1974
- Ernst Fischer, Von der Notwendigkeit der Kunst, Hamburg 1967
- Niklas Luhmann, Das Medium der Kunst, 1986
- ders. Beobachtungen der Moderne, Opladen 1992
- Peter Weibel, Kunst als soziale Konstruktion, in: Albert Müller u.a. (Hrsg.), Konstruktivismus und Kognitionswissenschaft. Kulturelle Wurzeln und Ergebnisse. Heinz von Foerster gewidmet, Wien 1997, S. 183-197.
- Hans Ulrich Reck, Die Kunst, die Utopie, die Medien. Betrachtungen zum 'Jahrbuch für Künste und Apparate', in: Parkett N° 60, Zürich, Dezember 2000
- John Law, Organizing Modernity, Oxford 1994
- Wiebke E. Bijker u. a. (Hrsg.), The Social Construction of Technical Systems, Cambridge: MIT Press 1987
- Karin Knorr-Cetina, Die Fabrikation von Erkenntnis, Frankfurt a. M. 1982
- Bruno Latour, Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society, 1987
- Bruno Latour/ Steve Woolgar, Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts, Princeton 1986
- Nikolaus Pevsner, Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius, Köln 1983
- ders., Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986
- Tzonis, Die klassische Ordnung in der Architektur, Bauwelt Fundamente, Braunschweig
- Robert Venturi u. a., Komplexität und Widerspruch in der Architektur, Bauwelt Fundamente, Braunschweig
- J. Campbell, Der deutsche Werkbund 1907-1934, München 1989
- Friedrich Naumann, Werke. Ästhetische Schriften, hgg. v. H. Ladendorf, Köln 1964
- Martin Warnke, Hofkünstler, Köln 1985

Francis Amalia Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, London 1947
D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947
S. Hutchison, *The Royal Academy Schools 1768-1830*, in: *Walpole Society XXXVIII*, 1960-62
Joshua Reynolds, *Discourses*, hgg. v. R. R. Wack, San Marino CA, 1959
K. Andrews, *The Nazarenes*, Oxford 1964
Q. Bell, *The Schools of Design*, London 1963
Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München 1962
Hans M. Wingler, *Das Bauhaus*, Bramsche 1962, 2. erw. Aufl, 1968
Hans Ulrich Reck, *Vom "unsichtbaren Design" zum unsichtbaren Design. Mediale Herausforderungen einer aktuellen Designtheorie*, in: Michael Erlhoff (Hrsg.): *Zwischen Form und formlos. Zur Not und den Grenzen von Gestaltung, 'formdiskurs. Zeitschrift für Design und Theorie'*, 1, I/1996 (Verlag form), Frankfurt 1996

Zur Design-Reform in der industriellen, metropolitanen Massenkultur: Symptome, Hoffnungen, Abweichungen

I - Am Beispiel neuer visueller Veröffentlichungsmedien im 19. Jahrhundert

Visuell grossflächige Werbung ist eine wesentliche Bestimmung des städtischen Wahrnehmungsfeldes. Dass sie ins Auge eindringt, erzwingt die Integration dieses Eindringens in den Selbstbezug der visuellen Identifikationsleistungen. Die Metropole erzeugt andere visuelle Formen im Erinnerungsvermögen; Visualisierung wird zu einem über das Überleben entscheidenden Organisationsprinzip des Metropolitanen in den Städten. Es geht nicht darum, das Visuelle zum urbanen Prinzip zu totalisieren, sondern darum, die Totalisierung als visuelle Strategie in den Kernzonen des Städtischen zu begreifen, die sich dynamisch und aktiv auswirkt. Die Epoche der Verstädterung ist zivilisatorisch und über die Regulierungsgewohnheiten in der bürgerlichen Klasse als Training des differenzierenden Blicks vor- und ausgeprägt. Die Zentralisierung der politischen Funktionen aus einem panoptischen, über die Kanalisierung der Schönheit abstrakter Tauschwerte, d. h. über Techniken der Verdinglichung vermittelten Blick ist ein bestimmendes Moment der historischen Organisation des Bürgertums und seiner Medien, der Industrialisierung und Urbanisierung, der Herausbildung von Agglomerat

Siegfried Giedion, n Formen, Themen, Gattungen, Techniken. Die strategische Abschottung des Zentrums von der Peripherie, die mechanisierte Erschliessung und Durchdringung, Annäherung und Abgrenzung der Sektoren, die Reduktion der Reibungsflächen markieren die neue Ökonomie der modernen Metropolen (in die, zwangsläufig, der motorisierte Verkehr auf den optischen Achsen eindringt) und den entsprechend damit verbundenen Untergang des alten Flanierens. Damit ist ein Epochenwandel dargestellt, der bürgerliches Leben nicht länger als Strategie der die aristokratischen Gewohnheiten imitierenden Macht definiert, sondern als eigenständige Form, neuen Selbstbezug realisiert. Die Haussmannisierung von Paris (s. den Exkurs/ die Exposition 'Design-Reform IV - Designpolitik in grossem Stil und Massstab - Baron de Haussmanns Umbau von Paris im 19. Jahrhundert') steht auf dieser historischen Schwelle: militärisch noch eine feudale, strukturtechnisch bereits eine bürgerlich-ökonomische Massnahme. Das Flanieren gehört zu einer Zeit, in der das Bürgertum noch Möglichkeiten der Repräsentation im aristokratischen Stil gefunden und auf deren Themen zurückgegriffen hat: Stadtwohnung und Sommerresidenz ausserhalb, Villa und Park, Gewächshaus und Landschaftsgarten. Es gibt allerdings, gerade in Deutschland und in der Zeit eines ökonomisch aufgerüsteten National-Imperialismus, auch den umgekehrten Vorgang, dass die Aristokratie versucht, sich bürgerlichen Machtbezeugungen anzuschliessen - mit, wie allzu gut erinnerlich, fatalen Folgen.

Bezugsliteratur

Gert Selle, Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute. Entwicklung der industriellen Produktkultur, Köln 1978

J. Campbell, Der deutsche Werkbund 1907-1934, München 1989

Nikolaus Pevsner: Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius, Köln 1983

ders., Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986 (englisch: Academies of Art. Past and Present, Cambridge University Press, 1940)

Verena von der Heyden-Rynsch (Hrsg.): Riten der Selbstaflösung, München 1982

Julius Posener, Anfänge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund, Braunschweig/ Wiesbaden 1964

Kurt Junghans, Der Deutsche Werkbund. Sein erstes Jahrzehnt, Berlin (Ost), 1982

Angelika Thiekötter/ Eckhard Siepmann (Hrsg.), Packeis und Pressglas. Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund, Giessen 1987

Bernd Meurer/ Hartmut Vinçon, Industrielle Ästhetik. Zur Geschichte und Theorie der Gestaltung, Giessen 1983

Hans Belting, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998

Hans Ulrich Reck, Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie, Würzburg 1994

Zur Design-Reform in der industriellen, metropolitanen Massenkultur: Symptome, Hoffnungen, Abweichungen

II - Chok und Reklame/ Medien einer gewandelten Wahrnehmung im 19. Jahrhundert

Der Chok, Ereignis- und Erlebnismedium eines als Reizschutz und nicht mehr Erinnerung fungierenden Bewusstseins trifft im Paris des 19. Jahrhunderts auf die grossstädtischen Massen und auf einen übermässig trainierten, stets weiter und stärker gereizten Augensinn von Passanten. Die Erscheinung, die den Grossstädter fasziniert, ist die Faszination an den Geschehnissen, die unkontrollierbar aus der Menge sich abspielen. Der Rhythmus beschleunigt sich, die Wahrnehmung wird überreizt, die Erlebnisse werden in Chokpartikel zertrümmert. Parallel dazu wird das Arbeitstempo durch die Maschinerie der Fabrik immer mehr beschleunigt. Typisch werden Neuerungen, "die das eine gemeinsam haben, eine vielgliedrige Ablaufreihe mit einem abrupten Handgriff aufzulösen" (Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, Frankfurt 1969, S. 138).

Streichholz, Telefonautomat, Fotografie. Der zunehmende, wenig später motorisierte Verkehr zwingt dazu, die Bewegungen als eine Folge von Choks und Kollisionen, als Diskontinuum mit der Verschiebung der Kraftzentren auf jede einzelne, noch die entlegenste Detail-Bewegung zu berechnen. Dazu bedarf es eines Bewusstseins, das nicht mit der Bildung verarbeitender Erinnerung belastet, sondern zur spurlosen Bearbeitung der gerade nicht-erinnerungsfähigen Reize bereit ist, also gänzlich schematisierte Wahrnehmung wird. Eine ähnliche Struktur haben die öffentlichen Ausdrucksformen dieser Sinnesmodellierung, z. B. die Aufmachung hervorgehobener Inseratenteile in Zeitungen. Die Reklame entwickelt eine Ausdruckssprache für den neuen Rhythmus: pointierter, präziser, knapper, schneller. "So unterwarf die Technik das menschlichen Sensorium einem Training komplexer Art. Es kam der Tag, da einem neuen und dringlichen Reizbedürfnis der Film entsprach. Im Film kommt die chokförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung. Was am Fliessband den Rhythmus der Produktion bestimmt, liegt beim Film dem der Rezeption zugrunde" (Benjamin, ebda. S. 139). Die Mechanisierung aller Lebensbereiche bezeugt die urban differenzierte Zivilisierung des Selbstbezugs als eines experimentell nach Aussen projizierten Ausdrucksvermögens. Die Disposition zur immer komplexeren Reizverarbeitung (die offensichtlich einer anderen Logik folgt als der biographischer Anamnese) ist eine Leistung der metropolitanen Medialisierung. Der Film gehört zur Innenausstattung solches Erkenntnisvermögens. Die Akzentuierung der Moderne als entwickelte technische Medialisierung der Wahrnehmung liefert die urbane Zivilisierung der Sinne durch die Dominanz des trainierten visuellen Vermögens. Mit der Mechanisierung wird das vermeintlich

chaotische Durcheinander der Metropolen zum Gegenstand eines umfassenden Trainings, seine Bedingungsmerkmale als visuelle Identifikation der Reizerhöhung zu adaptieren. Das Verhältnis von Ordnung und Unordnung wird immer stärker der Automatisierung unterworfen. Schon der Massenmensch von Edgar Allan Poe (vgl. Edgar Allan Poe: Der Massenmensch, in: E.A. Poe, Werke, deutsch von Arno Schmidt und Hans Wollschläger, Werke I, Olten 1966, S. 706 ff) erscheint im Gedränge der Grossstadt als eine Art Automat. Bei James Ensor, dem paradigmatischen Maler dieser neuen Zivilisationsmaschine 'Metropole' tritt neben die Masken als Symbole der amorphen Menge die Ordnungsmacht, von Militär und Polizei. Maske und Uniform und ihre stetige Umwandlung und Verwandlung: Maske als Schutz, Uniformität als Vorgabe für eine subjektive Deregulierung der Ordnungen, sind entsprechende Angebote zur Vergesellschaftung des Individuums in inszenierten Rollen.

Was Personalität ist, verschiebt sich auf die Kenntnis solcher Rollenmöglichkeiten, was Identität ist, auf die Zeichenrepertoires einer Zitation des nach aussen verlagerten, ironisch gebrochenen Selbstbezugs. Man sieht sich mit den Augen der Anderen, wobei diese 'Anderen' virtualisiert sind in Grössen eines Spiels mit sich selbst durch die Anderen (dies die klassische Kierkegaardsche Umschreibung der Ironie; vgl. Soren Kierkegaard: Über den Begriff der Ironie, Frankfurt 1976, S. 247, 255, 258). Obwohl die Verbindungen dieses Wandels der Selbstbefindlichkeit zu den technologischen Manifestationen des Zeitalters bekannt sind, sollen sie kurz nachgezeichnet werden zur Unterstreichung der Wichtigkeit, die immateriellen Wandlungen der Selbstbezüge im Wortsinn als eine Architektur der öffentlichkeitsregulierenden Imagination zu verstehen. Das erfordert einen Blick auf die Passagen. Die Pariser Passagen, deren technisches Konstruktionsprinzip gegen Ende des Jahrhunderts im Eiffelturm einen monumentalen, einen Jahrhunderttraum realisierenden Ausdruck fand, entstehen ab 1822 als Handelszentren für Luxuswaren. Sie sind ein eigentliches Modell für die Präsentation von Dingen als Botschaften, Rhetoriken einer träumerischen Reduktion der Objekte auf ihren Schein. Dazu kommen die Weltausstellungen. Nichts bündelt besser als sie die ästhetischen und wahrnehmungsmässigen Modellierungen des metropoliten Lebens. "Weltausstellungen sind die Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware." (Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften, Bd. V, Frankfurt 1982, S. 50)

Nationale Ausstellungen der Industrie gibt es in Frankreich zwar seit 1798, aber eine eigentliche Industrialisierung der Rezeption und eine angemessene Wahrnehmung der Leistungen der Industriegesellschaft wird erst mit den Weltausstellungen und einem gewandelten Wertgefühl Mitte des 19. Jahrhunderts beabsichtigt. "Die Weltausstellungen verklären den Tauschwert der Waren. Sie schaffen einen Rahmen, in dem der Gebrauchswert zurücktritt. Sie eröffnen eine Phantasmagorie, in die der Mensch eintritt, um sich zerstreuen

zu lassen. Die Vergnügungsindustrie erleichtert ihm das, indem sie ihn auf die Höhe der Ware hebt" (ebda.). Ausstellungswesen und Reklame, Präsentationstechniken und die Durchdringung der Öffentlichkeit mit neuen Rhetoriken und Bildern gehen eine enge Verbindung ein. Benjamin behandelt das Werk des Jean Ignace Isidore Gérard, der sich als Künstler Grandville nennt, als Vorahnung einer Werbesprache, die in kosmischer Manipulation die Etablierung von Bezeichnungen anstelle der Dinge in eine Groteske übersteigert. 'Un autre monde' von 1844 zeigt Dinge als Fetische, als maschinisierte menschliche Automaten in der Gestalt von Objekten, die sich über den ganzen Kosmos ausdehnen. "Die Inthronisierung der Ware und der sie umgebende Glanz der Zerstreung ist das geheime Thema von Grandvilles Kunst." (ebda. S. 51) Reklame, rhetorische Isolierung der Dinge, Instrumentalisierung der Bezeichnungen der Dinge, ihre Einpassung in die Slogans der Werbung für sie - in dieser Weise wird der gesamte Bereich der Güterproduktion auf der Ebene der Zirkulation sekundärer Inszenierungssysteme ritualisiert. Die Sprache der Dinge, die Zeichen ihrer Darstellung, die Sprache der Öffentlichkeit, der Ausdruck des Verhaltens, die Selbstinszenierung werden in dem Masse zur Mode, wie die Mode als eigentliches rituelles Bezugssystem für die Assimilation des Verhaltens an die entwickelten Regeln der kapitalistischen Warenkultur herausgearbeitet wird. "Die Mode schreibt das Ritual vor, nach dem der Fetisch Ware verzehrt sein will." (ebda.)

Grandville habe als erster dargestellt, dass der Fetischismus den Lebensnerv der Mode ausmache. Das müsse als Sex-Appeal des Anorganischen deshalb begriffen werden, weil nur in der Projektion auf einen solchen Materialbereich die Künstlichkeit des zeichenstrategischen Einschreibens eindrücklich genug dargelegt werden könne. Diese ebenso rituelle wie artifizielle Zeichenstrategie ist, was Benjamin motiviert, Ursprung und Moderne ineinander zu verschränken. Die rationalste Konstruktionsform zeitgenössischen Verhaltens erweist sich immer auch als ein archaisierender, ritueller Akt. Die Ware wirkt durch eine Verehrung, mit der ein gesellschaftlich modellierter Blick sich auf ihre Verlockungen und Versprechungen eingeschworen hat. Die Ware als Fetisch wird zum Bild. In genau diesem Sinne sind auch Passagen, Häuser und Strassen Bilder. Umgekehrt präsentieren sich die Denkbilder des Modernen, das Träumerische, die Flüchtigkeit, die in sich selber als Ursprung verdoppelten Phantasmagorien des Imaginären als architektonisch realisierte Räume. Das Bild wird zum Traumbild, die Moderne zu einem Zeitraum und Zeit-Traum. Es ist das modellierte Unbewusste, das den Ursprung als Schein und Wider-Schein der Ästhetisierung bestimmter dinglicher und als dinglich konzipierter Eigenschaften produziert. Nur diese Modellierungs- und Zivilisierungsstruktur erklärt den damaligen Zuwachs in den Bereichen von Mode und Reklame, Plakatwerbung und Fotografie. Die Fotografie beginnt, massenwirksame Inszenierungen und Formen nicht zuletzt deshalb zu erproben, weil Öffentlichkeit und neue

Verkehrsformen die einer älteren Kunstform wie der Malerei nicht traditionell zugänglichen Übersteigerungsrhetoriken erfordern. Die Veröffentlichung der Propaganda für industrielle Güter, die am deutlichsten in den Markenartikeln, als Bezeugung patronaler Ursprungssicherung, erkennbar wird, erfordert nicht allein neue Druckverfahren und Distributionsformen, sondern eine massenwirksame suggestiv-ästhetische Form. Sie wurde am japanischen Vorbild, d. h. exogen entwickelt und verfügte über keine Vorbilder im europäischen Kulturkreis; das trifft auch auf die Behandlung des Verhältnisses von Schrift und Bild zu: Die Integration der Schrift als Teil des Bildes musste experimentell entwickelt werden; die spezifisch grafische Ästhetik ist in ihrem künstlerischen Kern eine für Design und Werbung wesentliche Reformleistung, auch wenn die Künstler diese Leistung immer wieder als Avantgardkunst zu beanspruchen trachteten (vgl. Nikolaus Pevsner: Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius, Köln 1983, S. 59 ff).

Bezugsliteratur

- Siegfried Giedion: Die Herrschaft der Mechanisierung, Frankfurt 1982
Gert Selle, Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute. Entwicklung der industriellen Produktkultur, Köln 1978
Julius Posener, Anfänge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund, Ullstein Bauwelt Fundamente 1964
Kurt Junghans, Der Deutsche Werkbund. Sein erstes Jahrzehnt, Berlin (Ost), 1982
Angelika Thiekötter / Eckhard Siepmann (Hrsg), Päckchen und Pressglas. Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund, Giessen 1987
Bernd Meurer/ Hartmut Vinçon, Industrielle Ästhetik. Zur Geschichte und Theorie der Gestaltung, Giessen 1983
Victor Margolin u. a. (Hrsg), The Idea of Design, Cambridge MA 1985
Werner Hofmann, Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, München 1960
J. Campbell, Der deutsche Werkbund 1907-1934, München 1989
Nikolaus Pevsner: Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius, Köln 1983
Hans Belting, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998
Charles Baudelaire, Edgar Poe, in: ders.: Tagebücher, Gesammelte Schriften Bd. 3, Dreieich 1981, S. 97 ff
Hellmut Rademacher, Das deutsche Plakat. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Dresden 1965
Herbert Schindler, Monographie des Plakats. Entwicklung-Stil-Design, München 1972
Historisches Museum Frankfurt, Plakate 1880-1914, Inventarkatalog 1986
Anton Sailer, Das Plakat, München 1972
H. Wäscher, Das Deutsche illustrierte Flugblatt, Dresden 1965
Hans Domizlaff, Die Gewinnung öffentlichen Vertrauens. Ein Lehrbuch der Markentechnik (1939), Reprint Hamburg 1982
Umberto Eco, Die Struktur des schlechten Geschmacks, in: ders. Apokalyptiker und Integrierte, Frankfurt a. M. 1984
Norbert Elias, Kitschstil und Kitschzeitalter (1936), in: Der Alltag, Zrsf. Zürich, Nr. 1/1985

Gillo Dorfles (Hrsg.), Der Kitsch, Tübingen 1969 (darin auch die einschlägigen Aufsätze von Hermann Broch)

Hans Ulrich Reck, Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie, Würzburg 1994

Zur Design-Reform in der industriellen, metropolitanen Massenkultur: Symptome, Hoffnungen, Abweichungen

III - Augensinn und Sinnenmontagen in der Grossstadt des 19. Jahrhunderts: Urbanisierung als Beschleunigung

Der Augensinn ist das komplexeste Organ gesellschaftlicher Wahrnehmung. Zahlreiche literarische Zeugnisse von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zu den Surrealisten, James Joyce und 'Manhattan Transfer' von John dos Passos, belegen die zeichentheoretisch bedeutsame Struktur einer Konfrontation des städtischen Wahrnehmungsraums mit einem assoziativ entgrenzten Bewusstseinsstrom und einer ausserhalb der Selbstbetrachtung angesiedelten Organisation der Wahrnehmungsinhalte. Deshalb fragmentiert sich das Subjekt am Blick auf Urbanität an sich selber. Der Bedeutungszuwachs entspringt experimentellen Zeichenstrategien; die poetischen Praktiken punktueller Synthesen von Fragmenten nimmt einen immer wichtigeren Platz im alltäglichen Handeln ein. Es ist nicht der Modus kommunikativen Handelns zentral für die Urbanisierung der Wahrnehmung und des Blicks, sondern die strategische Identifikation mit den Bedeutungsebenen von zufälligen, willkürlichen, alogischen Anzeichen, welche die Metropolen, untercodiert, vage, unbestimmt, aus sich produzieren. Das auf Reflexbeschleunigung trainierte und doch permanent ungewohnte Auge wird zum Konzentrationspunkt einer multimedialen Beschreibung von Aussen. Es gibt keinen endogenen Bezugspunkt mehr: Metropoleanität ist die Struktur der endogenen Bezugslosigkeit um den Preis des Überlebens. Das markiert das besondere Problem einer angemessenen Erklärung des ungeheuren Schubs, den die Organisation des städtischen Lebens bis in die Mikrostruktur des individuellen Bewusstseins in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfahren hat. Neue literarische Techniken, die Zerstückelung der Sprache, die Konfrontation eigentlich unerträglicher Materialien, der innere Fluss der Assoziationen und die ständige Besetzung durch äussere Anreize wurden mit neuen urbanen Erfahrungen verbunden: Massenelend, Reichtum, Technologieschub, Entfesselung der Produktivkräfte als Fabrik, Umbau der Städte zu Zentren des Warenkonsums. Umgekehrt wirken kulturelle und künstlerische Neuerungen auf die Art, wie die Realität interpretiert wird. Folgenreich in diesem Zusammenhang ist die Aufspaltung der Künste in dokumentierend-abbildende Fotografie und experimentell-formavantgardistische Kunst.

Die Metropolen erzeugen nicht nur Massenmedien, sie werden selber zum Massenmedium: zum totalen öffentlichen Warentheater. Das bedingt neue Orte, Formen: Warenhäuser, Schaufenster, Werbung, Hinweise, Sektoren- und Vektorenbildung, die an den alten

bäuerlichen Gebrauchswertmärkten vorbeiführen und gewissermassen Auge und abstrakte Identifikation der Tauschwerte industrialisieren. Die Metropolen lassen sich definieren als Architektur derjenigen Orte, die über Kaufen, Luxus und Verschwendung angeeignet, d. h. zu Orten systematischer gesellschaftlicher Asymmetrie, zu eigentlich wahrnehmbaren Zentren der Werte gegen abgewertete Peripherien werden. Das enge Verhältnis von Metropole und Massenmedien, die immer stärkere Durchsetzung des städtischen Lebens mit visuellen Darstellungstechniken führt zu einer Veränderung nicht nur des inneren Gefüges der Metropolen, sondern auch der Art und Weise, wie sie wahrgenommen und interpretiert werden. Die Orte des Luxus und der Verschwendung, von Armut und Elend sind auch die Orte, an denen die maschinisierte Produktion in den Reichtum ästhetischer Warenkörper umschlägt. Die Stadt gleicht immer mehr einer riesigen Maschinerie zur Versorgung verschiedener, heterogener Lebensformen. Als solche wird sie zu einer technischen Leistung ersten Ranges. Das dürfte viele der futuristischen und expressionistischen Konnotationen der Grossstadt erklären; bildsprachliche Untersuchungen als Indikatoren für diesen für städtisches Leben grundsätzlichen Wahrnehmungswandel belegen kulturelle Paradigmen: die futuristische Euphorie markiert einen technokratischen Kulturbegriff, die expressionistische Unruhe und Melancholie entbirgt bereits eine apokalyptische Untergangsvermutung. Die technische Leistung bezieht sich auf den Zwang zur Rekonstruktion des Realen mittels der Montage. Alles kann mit allem montiert werden. Das gilt aber nicht mehr im Sinne eines älteren Synkretismus, sondern als Verweisdimension des Wirklichen selber, d. h. nicht im Bezug des Bewusstseins auf Natur, sondern der Selbstdifferenzierung des gesellschaftlichen Lebens.

Deshalb wird das Auge als mentales Artefakt ausgebildet, Realität zum Objekt ihrer Darstellung, Produkt der Medialisierung der Interpretationssysteme. Die Systematisierung dieses Montageaspekts ist es, was Walter Benjamin an Charles Baudelaire herausarbeitet. Er gilt ihm als erster und zugleich vollendetster lyrischer Physiognomiker der modernen Metropole, zugleich der erste, der das Training der Asozialität als städtisch passionierter Voyeur ernstnimmt. Vor allem in seinen 'Fleurs du Mal' findet sich das für den montierenden Blick interessante Material, seltsamste Geschöpfe und Gerüche, Geräusche und Gestalten. Es ist eine Lyrik der Ortlosigkeit, eine Sprache, die sich eher der Nacht als dem Tag verschreibt. Die Stadt, Paris selber als Allegorie wie Symbol, wird zum poetischen Subjekt. Ihre Poesie ist nicht mehr dem schönen Schein, sondern der Erfahrungsindifferenz von Gut und Böse, Schön und Hässlich verpflichtet. Die Erfahrung ist eine durch und durch dämonische. Der Mensch ist ohne Heim und voller Gier nach Heimatlosigkeit. Der Dichter wird zum asozialen Begleiter der Dissoziation, zum Stadtindianer. Der 'Apache' tritt an die Stelle des Flaneurs, das Geniessen wird zur Arbeit, Handeln zur Strategie, Betrachten zu Erobern, Wahrnehmung zur Selbstausslieferung an die erdrückenden und überraschenden Ereignisse. Baudelaires Diktum, er

haben mehr Erinnerung als ein tausend Jahre dauerndes Leben bieten können, muss verstanden werden als Ausdruck einer Transformation, in der die Geschichte auf die Sensationsmaschinerie des Metropolitanen übergeht. Realität ist, dass Realität synthetisch wird, fiktionales Produkt für erdrückende Bedeutungsfülle, sofern diese strategisch als Erinnerung und das heisst bei Baudelaire: poetisch, erschlossen werden kann. Gerade deshalb muss Wahrnehmung dissoziiert, Erfahrung zersetzt werden. Schön ist nur noch das Vergängliche. Schön ist die Erfahrung des Prozesses der Dissoziation und Demontage. Es geht um Entgrenzung, amoralische Intensität. Dafür findet Baudelaire Metaphern, die sich gegenständlich der Motivwelt des Hässlichen, Verwerflichen und Tabuisierten verbinden. Das sich an der Indifferenz zwischen Gut und Böse, Hässlich und Schön, vor allem an der Erfahrung der Schönheit des Entsetzlichen entzündende Entsetzen, d. h. die Konstitution des Ästhetischen an den Gehalten einer sozialen Erfahrung, ist etwas ganz anderes als der mittelalterliche Tugendterror, den Bosch und Grünewald schildern. Es geht nicht um das Erschauern vor den Freveln, mit denen die Vorstellung sich belastet, um die Vision des Paradiesischen als negatives Äquivalent zur eigenen Sündhaftigkeit zu errichten. Es geht um das Entsetzen als zeitgenössisches und modern verbindliches Medium von Wahrnehmung. Nicht mehr Konzentration, sondern Dissoziation bestimmt die Erkenntnis. Die Strasse schafft Kirche, Himmel und Hölle ab, weil sie selber bis in die letzte Nuance hinein das reale Pandämonium ist.

Bezugsliteratur

- Hans Ulrich Reck, Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie, Würzburg 1994
- Jean Paul Sartre, Mallarmés Engagement, Reinbek bei Hamburg 1983
- ders., Baudelaire, Reinbek bei Hamburg 1976
- Jacques Rivière, Rimbaud, München 1979
- Charles Baudelaire, Der Maler des modernen Lebens, in: ders.: Gesammelte Schriften Bd. 4, Dreieich 1981, S. 267 ff
- Carl Einstein, Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders, Frankfurt 1974
- Oswald Wiener, Eine Art Einzige, in: Verena van der Heyden-Rynsch (Hrsg.): Riten der Selbstauflösung, München 1982
- ders., "Virtual Reality ist doch faktisch die *Ève future* par excellence". Oswald Wiener im Gespräch mit Hans Ulrich Reck, in: Hans Ulrich Reck/ Harald Szeemann (Hrsg.), Jungesellenmaschinen. Erweiterte Neuausgabe, Wien/ New York 1999
- Joris K. Huysmans, Gegen den Strich (1884), Zürich 1981
- Gerd Stein (Hrsg.), Dandy-Snob-Flaneur. Exzentrik und Dekadenz, Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1985
- Dolf Sternberger, Über Jugendstil, Frankfurt a. M. 1977
- Hans H. Hofstätter, Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln 1978, 4. Auflage
- W. Rothe (Hrsg.), Deutsche Grossstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart, Stuttgart 1973

Manfred Durzak, Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen, Frankfurt 1976

Georg Christoph Lichtenberg, Aphorismen. Schriften. Briefe, hgg. v. Wolfgang Promies, München 1974, S. 547 ff

Karl Riha, Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat Collagen als poetische und satirische Technik, Stuttgart 1971

Georg Picht, Kunst und Mythos, Stuttgart 1987

Hans Robert Jauss, Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität, in: ders. Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt 1970

Rudolf Lüscher/Michael Makropoulos, Revolten für eine andere Stadt, in: Ästhetik und Kommunikation 49, Berlin 1982, S. 113 ff

Alexander Kluge, Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit, Frankfurt 1985

ders./ Soakr Negt, Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt a. M. 1972

Rolf Lindner, Rolf, Die Entdeckung der Stadtkultur. Soziologie aus der Erfahrung der Reportage, Frankfurt a. M. 1990

Richard Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt a. M. 1983

Georg Simmel, Die Grosstädter und das Geistesleben, in: Die Grosstadt. Jahrbuch der Goethe-Stiftung, Bd. IX. Dresden 1903

Wolfgang Braunfels, Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt, Köln 1977

Kevin Lynch, Das Bild der Stadt, Berlin 1965

Aldo Rossi, Die Architektur der Stadt. Skizze zu einer grundlegenden Theorie des Urbanen, Braunschweig/ Wiesbaden 1966

Giedion Sjöberg, The preindustrial City. Past and Present, Glencoe 1964

Reyner Banham, Die Revolution der Architektur. Theorie und Gestaltung im Ersten Maschinenzeitalter, Reinbek bei Hamburg 1964

ders., Megastructure. Urban Futures of the Recent Past, London 1976

Colin Rowe/ Fred Koetter, Collage City, Basel/ Boston 1984

Camillo Sitte, Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen, Wien 1889

Siegfried Giedion, Architektur und Gemeinschaft, Reinbek bei Hamburg 1963

Hans Paul Bardt, Die moderne Grosstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau, Reinbek bei Hamburg 1961

Hatt/ Riess (Hrsg.), Cities and Society. The Revised Reader in Urban Sociology, Glencoe 1964

Henri Lefèbvre, Die Revolution der Städte, München 1972

Jane Jacobs, Leben und Tod grosser amerikanischer Städte, Berlin 1963

Zur Design-Reform in der industriellen, metropolitanen Massenkultur: Symptome, Hoffnungen, Abweichungen

IV - Designpolitik in grossem Stil und Massstab - Baron de Haussmanns Umbau von Paris im 19. Jahrhundert

Am 2. Dezember 1851 setzen der Staatsstreich von Louis Napoléon und seine Ausrufung zum Kaiser der jungen Republik ein abruptes Ende. Paradox bricht erst jetzt der ungehemmte Einfluss von Militär und Börse in der Interessenlinie des Bürgertums durch. Auf Kosten des Kleinbürgertums und der Arbeiter wird ein wirtschaftlicher Aufschwung durchgesetzt, der eine moderne Lebensweise etabliert mit all den Anzeichen, die wir für typisch grossstädtisch halten, v. a. Lärm und Hektik. Die Hauptstadt des Second Empire wird strategisch bereinigt durch Baron Georges-Eugène Haussmann (1809-1891). Die Architektur des bürgerlichen Blicks bricht sich hier eine reale - und, wie selten sonst, radikal unverstellte - Bahn. Haussmann, der sich in seinen Memoiren stolz 'artiste démolisseur' nennt, ist eine Mischung zwischen Ingenieur und Mythologe, Architekt und Utopiker, verliebt in die zentralistischen Ordnungsutopien der Renaissancephilosophen und -architekten (Campanella, Filarete). Er wird von Napoleon zum Präfekten des Seine-Departements mit dem Auftrag ernannt, ein neues Paris zu verwirklichen, das Napoleon eigenhändig als Strassenplan entworfen hat. Seine Konzeption ist, besonders seit der Gesamtausgabe der Paris-Studien und Mythologien von Walter Benjamin bekannt. Dennoch sei hier einiges - gegebenenfalls: nochmals - ausdrücklich vermerkt, weil es sich um ein beispielgebendes Lehrstück für Design insgesamt handelt - seine Ansprüche und Dimensionierung, Problemstellung und Konzeption, Begründung und Ausrichtung.

Die Anlage schnurgerader Prachtstrassen war verkehrstechnisch und militär-strategisch auf der Höhe der Zeit. Von sternförmig angelegten Plätzen sollten ausgedehnte Boulevards in alle Richtungen ausstrahlen: Étoile und Trocadéro im Westen, Place de la Bastille und Place de la Nation im Osten. Ganze Viertel wurden auf der Achse Rue Lafayette/Rue d'Allemagne abgerissen. Die Haussmannisierung, die einen Funktionswandel der seit 1760 in Mode gekommenen Boulevards bewirkte, war ein autoritär durchgesetztes Ordnungsmodell für die militärische Herrschaftssicherung über eine Stadt, deren Bevölkerung traditionell anti-obrigkeitsstaatlich und besonders gegen Polizei und Militär eingestellt war. Es galt, das alte, verwinkelte Paris mit den strategischen Flucht- und Barrikade-Möglichkeiten aufzulösen und zu einem dem Warenverkehr förderlichen Gebilde umzurüsten. Parallel dazu wurde eine Umsiedlung der wohlhabenderen Familien von Ost nach West ermöglicht und eine seit langem erwünschte soziale Segregation durchgesetzt.

In drei Bauwellen - 1860 bis 1870, 1880 bis 1884, 1901 bis 1913 - entstand in der Gegend der Concorde und der Champs Elysées ein neues Paris, ein Luxusviertel, etwas monoton, aber weiträumig, gut erschlossen und bestens abzusichern. Glanzstück: die Avenue de l'Impératrice, heute Avenue Foch, eine hundertzwanzig Meter breite Prachtstrasse vom Triumphbogen zum Bois de Boulogne, dem neuen Attraktionsort des Westens. Zola und Proust beschrieben, wie sich zu Beginn der Saison auf Promenaden und Reitwegen des Parkes die kritische Musterung der Damen- und Herrenmoden zu einem eigentlichen System symbolischer Zirkulation verallgemeinerte. Im Zuge der Haussmannisierung wurden 25' 000 Gebäude abgerissen und 40' 000 Neubauten, vorwiegend im Westen der Stadt errichtet. 1860 wurden die Aussenbezirke eingemeindet, die heute mit der Diffusionsstrategie der neuen Banlieuplanung autonom gemacht werden zur Entlastung des Zentrums. Da die Neubaumieten für die Werktätigen zu hoch waren, wanderten sie in den Norden der Stadt ab. Das hat die Distanzen zu den Arbeitsplätzen ebenso vergrößert wie die 'Planungskapazität' der Verkehrstechnologen. Die Überbevölkerung des nördlichen Ostens der Stadt bewirkte das Entstehen von Elendsvierteln. Monumentalbauten wurden im Gegenzug zur Proletarisierung der Metropole errichtet: das neue Handelsgericht, die Oper als propagandistisches Nationaldenkmal im Stil Napoléon III zur Feier der Zerschlagung des Aufstands der Commune von 1871. Als dritte Massnahme des Face-Liftings wurden Nutzbauten realisiert: fünf neue Brücken, die Vergrößerung der ursprünglich zu klein angelegten Endstationen der Eisenbahnlinien. Die Eisenbahn als Kathedrale des modernen Konstruktionszeitalters erscheint als neues Motiv der impressionistischen Malerei. Dass die impressionistische Malerei durch ihre Zuspitzung auf die Subjektivierung des Schauens - Sehen des Sehens - und die Momentanisierung der Zeit - Piktualität, Atmosphäre, Zwischenzustände, Zeitrhythmen des Ephemerem und Transitorischen - die erste konzeptuell auf Form bezogene Malerei des Malens von eben diesen Forzusammenhängen, also eine Form avantgardistischer Selbstthematisierung ist, wurde damals schon wahrgenommen, sei's als technische Affinität zu technischen Bildkonzeptionen (der Fotografie) und als Ermöglichung einer neuen subjektiven Ästhetik, sei's als Denunzierung der Historienmalerei, die ihren Schein an der Piktualisierung und Verflüchtigung des Ewigen durch die Produktion der impressionistischen Bilder im Auge des Rezipienten zerbrechen sah und entsprechende Massnahmen zum Schutz der staatsfördernden klassizistischen Tugendästhetiken einklagte.

Solche motivlichen Aufarbeitungen beziehen sich auf die visuelle Strukturierung einer Wahrnehmung der Metropole ebenso wie auf die Vorgabe der Umwandlung der Städte in Ballungsgebiete mit vordem unbekanntem, drastischen Zuwachsraten. Ob die Stadterneuerung die Bevölkerungsexplosion in den Metropolen möglich gemacht, oder ob, umgekehrt, die

Bevölkerungsexplosion die Agglomeration erzwungen hat, lässt sich nicht genealogisch entscheiden, sondern muss als Funktionszusammenhang begriffen werden. Jedenfalls wachsen von 1820 bis 1850 und weiter bis 1900 die Metropolen in einem unvorstellbaren Ausmass: New York von 170' 000 auf 680' 000 und 4,2 Millionen; London von 1,3 Millionen auf 2,3 und 6,4 Millionen; Paris von 885' 000 auf 1,3 und 3,3 Millionen; Berlin von 220' 000 auf 440' 000 und 2,4 Millionen. Das ist der Hintergrund für die Entwicklung perspektivischer Richtungssysteme, von panoptisch angelegten Achsen, die urban und visuell, real und fiktional orientierend sind. Architektur, Geschichtsbewusstsein, Regulierung der gesellschaftlich dominanten Sinnesvermögen, Konstruktion und tiefer liegende unbewusste Dispositionen gehen eine intime Verbindung ein. Der Mythos von Paris als der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, dieser Mythos, der zu einer eigentlichen Hyper-Mystifikation weiterentwickelt worden ist, ist in einer urbanisierten Metaphorik neuen Erlebens begründet. Benjamins Grundthese im 'Passagen'-Werk beschreibt eine ebenso transparent wie unbewusst gesetzte Selbsterzeugung der modernen Geschichte als Urbanitätskultur. Er weist darauf hin, dass das perspektivische Ideal des Durchblicks zwei Seiten hat, die in der Präsentation der Waren und der Konstruktion in Eisen-Glas ihren Ausdruck fanden: die Neigung zu technischen Grossprojekten, die nur unter Mobilisierung der entfaltetsten Vermögen zu leisten waren und die Tendenz zur künstlichen Veredelung technischer Notwendigkeiten (ein stehendes Beispiel dafür sind Guimards Metro-Eingänge). Haussmann versuchte sogar, Paris unter ein Ausnahmeregime zu stellen, um die ihm verhasste Unordnung, das lustvolle Chaos unter entsprechend rigide Kontrolle zu bringen. In Reden vor der Kammer, z. B. 1864, bringt er einen abgründigen Hass gegen die wurzellose Grossstadtbevölkerung zum Ausdruck. Was ihm vorschwebte, hat die Semantik der Stadtplanung seither als Mischung von Ordnungstechnik und pompöser Repräsentation perfektioniert, aber im Rahmen eines Kampfes gegen Undurchdringlichkeit behalten.

Bezugsliteratur

Stephan Oettermann, Die Boulevards von Paris, Dortmund 1983

Baron G. E. Haussmann, Mémoires, 3 Bde, Paris 1893

Leonardo Benevolo, Die Geschichte der Stadt, Frankfurt/New York 1983

ders., Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, München 1978

Lewis Mumford, Die Stadt. Geschichte und Ausblick, München 1979

Karl Schwarz (Hrsg.), Die Zukunft der Metropolen. Paris/ London/ New York/ Berlin, 3 Bde, Berlin 1984

Weiterführende Literatur zum Zusammenhang

A. Sutcliffe, Metropolis 1890-1940, University of Chicago Press 1984

Gerhard Schweizer, Zeitbombe Stadt. Die weltweite Krise der Ballungszentren, Stuttgart 1987

Gilberto Freyre, Das Land in der Stadt. Die Entwicklung der urbanen Gesellschaft Brasiliens, Stuttgart 1982

Paul Harrison, Die Zukunft der Dritten Welt, Reinbek bei Hamburg 1984

Hardt-Waltherr Hämer/Josef Paul Kleihues (Hrsg.), Idee - Prozess - Ergebnis. Die Reparatur und Rekonstruktion der Stadt, Berlin 1984

Vittorio Magnago Lampugnani (Hrsg.), Modelle für eine Stadt. Internationale Bauausstellung Berlin 1984. Die Neubaugebiete, Dokumente-Projekte 1, Berlin 1984

Dieter Hoffmann-Axthelm, Sinnesarbeit. Nachdenken über Wahrnehmung, New York/ Frankfurt 1984

ders., Die dritte Stadt, Frankfurt 1993

Alexander Mitscherlich, Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden, Frankfurt 1965

ders., Thesen zur Stadt der Zukunft, Frankfurt 1971

Alexander Kluge, Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit, Frankfurt 1985

ders./ Soakr Negt, Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt a. M. 1972

Rolf Lindner, Rolf, Die Entdeckung der Stadtkultur. Soziologie aus der Erfahrung der Reportage, Frankfurt a. M. 1990

Richard Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt a. M. 1983

Georg Simmel, Die Grosstädter und das Geistesleben, in: Die Grosstadt. Jahrbuch der Goethe-Stiftung, Bd. IX. Dresden 1903

Wolfgang Braunfels, Abendländische Stadtbaukunst. Herrschaftsform und Baugestalt, Köln 1977

Kevin Lynch, Das Bild der Stadt, Berlin 1965

Aldo Rossi, Die Architektur der Stadt. Skizze zu einer grundlegenden Theorie des Urbanen, Braunschweig/ Wiesbaden 1966

Giedion Sjöberg, The preindustrial City. Past and Present, Glencoe 1964

Reyner Banham, Die Revolution der Architektur. Theorie und Gestaltung im Ersten Maschinenzeitalter, Reinbek bei Hamburg 1964

ders., Megastructure. Urban Futures of the Recent Past, London 1976

Colin Rowe/ Fred Koetter, Collage City, Basel/ Boston 1984

Camillo Sitte, Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen, Wien 1889

Siegfried Giedion, Architektur und Gemeinschaft, Reinbek bei Hamburg 1963

Hans Paul Bardt, Die moderne Grosstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau, Reinbek bei Hamburg 1961

Hatt/ Riess (Hrsg.), Cities and Society. The Revised Reader in Urban Sociology, Glencoe 1964

Henri Lefèbvre, Die Revolution der Städte, München 1972

Jane Jacobs, Leben und Tod grosser amerikanischer Städte, Berlin 1963

Michael Andritzky/ Peter Becker/ Gert Selle (Hrsg.), Labyrinth Stadt. Planung und Chaos im Städtebau, Köln 1975

Hans Ulrich Reck, Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie, Würzburg 1994

Design-Reform in der industriellen, städtischen Massenkultur: Symptome, Hoffnungen, Normabweichung

V - Fotografie, Produktkultur: Die Inszenierung einer neuen Massenkultur im 19. Jahrhundert

Um die Jahrhundertmitte dehnt die Fotografie den Kreis der warenförmig bestimmten Produktion aus. Sie bietet Figuren, Landschaften und Ereignisse in unbeschränkter Menge an, die vordem überhaupt nicht verwertbar gewesen sind. Ihr Objektiv beginnt, in vordem unsichtbare Bereiche einzudringen. Die Reklame wird an Stelle der Malerei zum bildbestimmenden Darstellungsmedium, v. a. hinsichtlich der informativen Funktion, d. h. des Hinweises auf die gesellschaftlich relevanten Motive und Themen, die als Marken und Namen auftreten. Im Zeichen des schönen Scheins werden die Bilder zu Wunschsymbolen. Sie leben von einem Überrealismus, der nicht mehr durch Codierung, sondern nur noch durch abbildende Verdoppelung des Realen als Schein seiner selbst zu erwirken ist. Im Inneren der Wahrnehmungsapparate werden Dispositionen erzeugt für die spezifischen Rhetoriken der Werbe-Wunschlandschaften, die heute die internationalste Darstellungsform menschlicher Belange geworden sind. Das Prinzip der Einsicht in die Künstlichkeit der Inszenierungsformen gegenüber warenästhetisch isolierten Tauschwertaspekten und damit der Reduktion der Dinge zu Trägern von Namen steckt bereits in der durch den Karikaturisten Grandville vollzogenen Maskierung der Natur. Die Konstitution der Moderne durch die Mode ist deren innerster Kern, denn die Figur der Mode lässt Geschichte aus einem ewigen Kreislauf simulierter Natur hervorgehen. An den die Weltausstellungen begleitenden Vergnügungsindustrien, Spektakeln und Sonderveranstaltungen wurden die "Spielarten des reaktiven Verhaltens der Massen" (Walter Benjamin, Passagen-Werk, in: ders. Gesammelte Schriften Bd. V, Frankfurt 1982, S. 267) verfeinert und vervielfacht, damit der Boden für die Reklame bereitet.

1855 durften Waren erstmals mit Preisen ausgezeichnet werden. Bild, Name und Preis bilden den Zusammenhang für die Organisation der Wahrnehmung der Waren und die Bestimmungsmomente der Warenwerbung. Die Preisschilder und Namen, Benennungen und Bezeichnungen sind Denkmodelle für die ästhetische Verdeutlichung der urban-metropolitanen Montageprinzipien, die der Wahrnehmung durch Choks entsprechen und die deshalb entsprechend begeistert vom Surrealismus, aber auch bei Duchamp aufgenommen worden sind, der 'Kunst' nur noch als Perfektionierung der alltagskulturellen und industriellen Bilder gelten lässt. Die enge Verwandtschaft der literarischen mit den reklameindustriellen Erneuerungstechniken hat mit diesem objektiven Vorgang in zweiter, mit der Fundierung der Fetische und Bilder im Traum in erster Linie zu tun. "Die Dichtung der Surrealisten behandelt

die Worte wie Firmennamen und ihre Texte sind im Grunde Prospekte von Unternehmungen, die noch nicht etabliert sind" (Benjamin, Passagenwerk, a. a. O. S. 267). Die Reklame nutzt die Triebmomente des Alltagslebens als eine artifizielle Komik, die das Utopische als fiktiven Überschuss produziert und damit vom politischen Handeln entkoppelt. Das Phantasmatische versorgt sich selber über die Plausibilität des Scheins. Die Konstruktion von Nähe und Ferne, die Wunschökonomie der synthetisch erzeugten Traumbilder ist eine Frage der Technik geworden. Die A-Moralität der Werbung wird zum Motor einer Medialisierung, die der Kunst das Feld des Moralischen nur überlässt, weil das Ästhetische nicht mehr per se Moralität verkörpert wie noch im klassischen Zeitalter, sondern zum Produkt einer instrumentellen Rhetorik des Glücks geworden und damit in den Bereich der öffentlichkeitswirksamen Bildmanipulationsstrategien abgewandert ist.

Es ist die Technik, die schneller wird als die Kunst und dieser das Tempo diktiert. "... und je atemberaubender dieses Tempo wurde, desto mehr griff die Herrschaft der Mode auf alle Gebiete über. Schliesslich kommt es zum heutigen Stand der Dinge: die Möglichkeit, dass die Kunst keine Zeit mehr findet, in den technischen Prozess sich irgendwie einzustellen, wird absehbar. Die Reklame ist die List, mit der der Traum sich der Industrie aufdrängt" (Benjamin, ebda. S. 232). Die Industrialisierung der Bildproduktionstechniken und die massenmedial wirksame Urbanisierung bestimmen den Funktionswandel der Kunst durch die Apparatur als eine Verschiebung, die nicht einfach motivliche Ästhetiken transformiert, sondern grundsätzlich einen Bereichswandel des Poetischen erzwingt: die massenmedial wirksame Werbe-Rhetorik ist zu dieser Zeit die reale Kunst der Inszenierung der gesellschaftlich wesentlichen, handlungsbestimmenden Wunschbilder, eine Symbolisierung des imaginären Reichs jener Topographie, das die Phantasmen der subjektiv-poetischen Künste besetzt hielten und das sich nun im Massstab einer technisch-fiktionalen Herstellung behaupten lässt. Die Verschiebung dieser Behauptung auf rhetorische Leistungen der apparativen Durchdringung der Massenphantasien ist das Kriterium für die Beanspruchung dieser neuen poetischen Qualität. Sie leistet die Lenkung von Massenphantasie durch die Visualisierung der die Rhetorik verteilenden Motive und Prägungsformeln. Dass die Motive und die Prägungsformeln aus dem Bereich der Kunst stammen, wird fälschlich immer wieder für den Beleg der 'wahren Originarität' gehalten und ausgespielt. Solches Sich-Wähnen zielt nicht nur am Kern der Sache, sondern an Offensichtlicherem vorbei. Wenn nämlich gerade der Verzicht auf Authentizität, ja: ihre Zerstörung, zum Massstab der poetischen Relevanz wird, dann ist der Rekurs auf Authentizität nicht allein technisch, sondern in erster Linie ästhetisch ein Widersinn. Solche Argumente möchten sich Wirkung sichern, wo die Mechanismen der Wirksamkeit des menschlichen Bildvermögens und der Imagination künstlerisch selten begriffen worden sind: auf dem Feld der Öffentlichkeit der Bilder, der Künste, der Techniken.

Was später als Traumfabrik und Kulturindustrie von solcher Warte denunziert wird, hat seine Urkunde als Reklamebild. Die Phantasie wandert in Industrialisierungsbereiche der Wunsch-Ökonomie ab, welche die künstlerische Leistung der veröffentlichten Phantasmen interessant macht. Das reaktionäre ästhetische Argument, das Eigentlichkeit sich einer subjektiven Authentizität vorbehalten möchte, sieht nicht, dass der Traum eine ganz andere Ausdrucksform und Produktionslogik erhalten hat als in der bisherigen Kunst.

Bezugsliteratur

- Gisèle Freund, Photographie und Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1979
Nikolaus Pevsner: Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius, Köln 1983
Louis Aragon, Le Paysan de Paris/Pariser Landleben, München 1969
Elisabeth Lenk, Der springende Narziss. André Bretons poetischer Materialismus, München 1971
Herbert Moldering, Marcel Duchamp, Frankfurt/Paris 1983
Thierry de Duve, Pikturaler Nominalismus. Marcel Duchamp. Die Malerei und die Moderne, München 1987
Gert Selle, Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute. Entwicklung der industriellen Produktkultur, Köln 1978
Bernd Meurer u.a., Industrielle Formgebung, anabas-Verlag
Hans Belting, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998
Walter Benjamin, Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften Bd. V, 2 Teilbände, Frankfurt a. M. 1981
Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied 1962
Alexander Kluge/ Oskar Negt, Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt a. M. 1972
Rolf Lindner, Die Entdeckung der Stadtkultur. Soziologie aus der Erfahrung der Reportage, Frankfurt a. M. 1990
Richard Sennett, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt a. M. 1983
Simmel, Georg, Die Grosstädter und das Geistesleben, in: Die Grosstadt. Jahrbuch der Goethe-Stiftung, Bd. IX. Dresden 1903

'Medien der Kunst': Kunst mit und durch Medien

Jede Kunst, die als 'Kunst' gilt, nämlich konzeptuell und begrifflich so ausgezeichnet wurde, ist immer Medienkunst gewesen. Sie hat nämlich trivialerweise der Medien zu ihrer Erzeugung und Wahrnehmung bedurft. Weil es eben Kunst ohne Mittel der Artikulation und Darstellung nicht gibt. Weil mithin jede Kunst medial ist und mithin die Tatsache, dass Kunst medial ist, nur bedeutet, den Aspekt auf die besonderen Bedingungen der Äusserung durch Materie, Stoff, Technik und Mittel, aber nicht auf das Allgemeine der Tatsächlichkeit der Kunst zu legen. Es wäre deshalb wesentlich angebrachter und produktiver, anstelle von 'Medienkunst' von 'Kunst durch oder für Medien' zu sprechen. 'Kunst durch Medien' ist ein dynamischer Ausdruck, der den Akzent auf die Bedingungen der Realisierung legt, auf die Besonderheiten eines, wie man früher wesentlich treffender gesagt hätte, spezifischen 'Kunstwollens'. Natürlich soll hier deutlich und ohne Einschränkung, also prinzipiell und ohne zeitliche Befristung festgehalten werden, dass die Umkehrung dieses skeptischen Argumentes keineswegs gilt: Kunst hat nicht jenseits der medialen Bedingungen sich zu rechtfertigen oder zu äussern. Sie kann niemals ausserhalb der Medienbedingungen verstanden werden, in denen und mittels deren sie physikalische Wirklichkeit gewinnt. Gegenüber der Fülle der medialen Eigenheiten, die man definitiv in Betracht ziehen könnte, zielt der aktuelle Vorschlag darauf, nicht die technischen, physikalischen oder chemischen Bedingtheiten der Werk-Inszenierung für das wesentliche zu halten, sondern die rhetorische Verknüpfung bildhafter Aussagen mit den immer wieder neu modifizierbaren Erwartungen von Betrachtern. Kunst durch Medien ist eine rhetorisch differenzierte Mediosphäre. In sie sind von archaischen bis futuristischen Technologien alle möglichen Materialitäten integriert. Das bedeutet: Die neuen medialen Bedingungen ermöglichen eine aufschlussreiche Einsicht in die existenziellen Bestimmungen von Kunst. Ja, noch weitergreifend: Nur die medialen Bestimmungen erlauben diese Einsicht. Aber die Innovationskraft oder historische Datierung, die vermeintliche Avanciertheit oder Neuheit eines Gerätes, Instrumentes, Werkzeugs oder Apparates zur Realisierung der medialen Konzeption und Beschreibung, wie ein Kunstwerk verfasst ist, berühren nicht, *was* Kunst ist, sondern nur, *wie* sie jeweils realisiert und ins Werk gesetzt worden ist. Die für digital basierte Kunst mit Medien so typische Verschiebung des *Was* auf das *Wie* folgt exakt dem Mechanismus der Mythenbildung, den Roland Barthes in seiner Mythographie des Alltags als Verschiebung von Sinn auf Form charakterisiert hat.

Bezugsliteratur

Roland Barthes, Mythen des Alltags, Frankfurt 1964

Hans Ulrich Reck, Kunst durch Medien, in: Hans Ulrich Reck, Wolfgang Müller-Funk (Hrsg): Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Wien/ New York 1996

ders., Authentizität in der Bildenden Kunst (bis heute), in: Wie haltbar ist Videokunst? Beiträge zur Konservierung und Restaurierung audiovisueller Kunstwerke, Kunstmuseum Wolfsburg 1997

ders., Kunst im Medienumfeld - Einige Bemerkungen, in: Susanne Anna (Hrsg.): Standort Deutschland. Ein interdisziplinärer Diskurs zur deutschen Situation. Symposium und Ausstellung anlässlich der Morsbroicher Kunsttage 1997, Heidelberg 1998

ders., Bildende Künste. Eine Mediengeschichte, in: Manfred Fassler/ Wulf Halbach (Hrsg.): Geschichte der Medien München 1998

ders., Kunst durch Medien. Ein erneuter Durchgang, in: Claus Pias (Hrsg.), (me' dien)'. dreizehn vortraege zur medienkultur, Weimar 1998

ders., Entgrenzung und Vermischung: Hybridkultur als Kunst der Philosophie, in: Irmela Schneider/ Christian W. Thomsen (Hrsg.): Hybridkultur. Medien - Netze - Künste, Köln 1997

ders., Referenzsysteme von Bilder und Bildtheorie, in: Birgit Recki/ Lambert Wiesing (Hrsg.): Bild und Reflexion, München 1997

ders., Kunst als Kritik des Sehens. Zu Problemen des Bildbegriffs in (der Sicht) der Kunst, in: Olaf Breidbach/ Karl Clausberg (Hrsg.), Video ergo sum. Repräsentation nach innen und aussen zwischen Kunst- und Neurowissenschaften, (4. Band der Interface-Reihe, hgg. v. Klaus Peter Dencker, Hans Bredow-Institut), Hamburg 1999

ders., Kritik des Sehens - Denken der Kunst - Durch den Spiegel hindurch, in: Manfred Fassler (Hrsg.), Ohne Spiegel leben. Sichtbarkeiten und posthumane Menschenbilder, München 2000

ders., Bild als Medium - Zeichen der Kunst, in: Hans Belting/ Dietmar Kamper (Hrsg.), Der zweite Blick: Bildgeschichte und Bildreflexion (Fink Verlag), München 2000

Kunst entfaltet sich - seit der Aufklärung und damit der Aufspaltung von Ästhetik, Industrie und Technik - als Pendelschwung zwischen Avantgarde und Musealisierung

Spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts interpretiert sich die Kunst als 'Avantgarde'-Kunst. Das heisst wenig mehr, als dass die Kunst sich über ihre marginale Stellung keine Illusionen mehr macht. Sie ist gesellschaftlich nicht wichtig, unterhält keine positiven Allianzen mit den etablierten Mächten, lehnt die Gesellschaft, oft auch die Zivilisation allgemein ab und wird im Gegenzug von dieser verachtet. Spätestens in der Generation der Munchs und van Goghs ergibt sich die erhellende Konstellation, dass beide Seiten, die Künstler wie die Gesellschaft, die Psyche des modernen Künstlers als überspannt, krankhaft, dekadent, gefährdet und gefährlich kennzeichnen. Die introspektive Wahrnehmung der Künstler - nachzulesen in den wunderbaren Selbstzeugnissen etwa von Edward Munch, Vincent van Gogh, Odilon Redon, Victor Hugo und James Ensor - beschreibt eine angespannte, gefährdete Seele. Wortwörtlich mit denselben pathogenen Metaphern kennzeichnet die zeitgenössische Kunstkritik die Lage. Damit wird spätestens deutlich: Die Kunst hat die zentrale Stelle einer Lenkung der visuellen Kultur verloren. Sie hat keine Prägekraft mehr. Sie beherrscht weder die bilderzeugenden Apparate - deren avancierte Möglichkeiten gehen auf technische Bildmedien ausserhalb der Kunst über - noch die gesellschaftliche Imagination. Sie will diese auch gar nicht mehr anleiten, wie sie das seit der Renaissance für einige Jahrhunderte getan hat. Kunst wird künftig etwas sein, das für Eliten gefertigt wird, sich an Spezialisten wendet, ein spezifisches Lebensgefühl erzeugt, das mit den Formationskräften der Gesellschaft, aber auch den Energieschüben oder Zwängen von Wissenschaft und Technologie nicht mehr kooperativ, sondern allenfalls in Gestalt von Assoziationen, Analogien oder ideologisch motivierten Konflikten verbunden ist.

Die Aspekte und Bedingungen dieser Entwicklung haben mit mindestens drei Motiven entscheidend zu tun: Der Bewusstseinskrise, die man als 'europäische Romantik' bezeichnet; der Kritik der Kunst durch eine Philosophie, die reine Reflexion, Gedanke sein und keine Vergegenständlichung des Bewusstseins auf der von ihr geadelten 'höchsten' Ebene mehr zulassen will. Und, zuletzt und wohl am wichtigsten, die Mitte des 18. Jahrhunderts beginnende entschiedene Abspaltung der Kunst von Technologie, Maschine, Industrie und Gesellschaft. Die Kunst ist damals ultimativ einquartiert worden in das Reich des Schönen, das eine zeitliche und eine zeitenthobene Dimension zugleich hat. Die zeitliche Dimension ist markiert als Verkörperung der Stile, der Zeitgeister und Kulturen. Die zeitenthobene Dimension ist verzeichnet als absolute Schönheit, die keinerlei historischer Kritik und keinem Wandel unterliegen kann. Die Verkörperung dieser Norm hat man in der klassischen Kunst der Griechen, genauer: In der Kunst der griechischen Klassik, erblickt. Johann J. Winckelmann hat

mit der Aufstellung der Skulpturen in der Villa Albani bei Rom 1755 den folgenreichen Trennungsprozess der Kunst von der übrigen Gesellschaft eingeleitet, der mit der genialen Konzeption des ersten und, wie sich bis heute zeigen sollte, zugleich gattungstypisch verbindlichen Kunstmuseums - des alten Museums in Berlin von Friedrich Schinckel - seinen Abschluss und Durchbruch zugleich gefunden hat. Ein Bau, der eine Enfilade von Räumen, in denen die Abfolge der Zeitgeister studiert werden kann, um eine Rotunde herum führt, in welcher griechische Statuen die ästhetische Vollendung der Geschichte in der Kunst als Grenze aller ausser-ästhetischen Interessen und Begierden erfahren lassen. Laut Dekret des damals, in den 1820er Jahren, in Berlin äusserst einflussreichen Impresarios Aloys Hirt konnten diese Skulpturen durchaus nur als Gips-Abgüsse ausgeführt sein, da sich die ewige Schönheit als Form und nicht durch Reize einer Verstofflichung ausdrücke. Notieren wir einige Sätze zu dieser bemerkenswerten Gestalt.

Aloys Hirt war durch Hegels normative, zugleich der zeitgenössischen Kunst kundige Ästhetik inspiriert, ein weitgereister Autodidakt und geschickter Pragmatiker, der in Berlin zu den informellen Würden eines eigentlichen Kultusministers gekommen war. Hirts durchaus eigenwillige Sicht auf die Ideale des antiken Schönen und dessen Verkörperung in der klassisch-griechischen Skulptur war die Vision eines programmatischen Kulturpolitikers, welcher mit der humanistischen Begeisterung zugleich die Fähigkeit verband, die Anliegen und Gebote der Zeit auf dem gebotenen populären Niveau zu verdeutlichen. Hirt war massgeblich für die Entwicklung der Schinckelschen Museumskonzeption verantwortlich und vor allem dafür zuständig, dass diese mit dem übergeschichtlichen Anspruch der Hegelschen Ästhetik verbunden werden konnte. Damit nahm Hirt einen immensen, bis heute nicht angemessen gewürdigten Einfluss auf die Kunstgeschichte.

Diese ist zwar akademisch erst einige Jahrzehnte später als universitäre Wissenschaft etabliert worden. Aber mit der Entwicklung von Winckelmann bis Hegel, Hirt und Schinkel reifte eine Typologie ästhetischer Philosophie, die sich in der Architektur und einem Diskurs über Kunst gleicherweise verkörperte, deren normative Grundlagen auf der philosophischen Überwindung des nur zeitbedingt Schönen beruhten. In diesem Modell war kein Platz für 'Avantgarde'. Denn die Kunst und das Schöne erfüllten ihre Aufgaben in harmonischer, mit der Stufenfolge des Geistes und seinem Reifeprozess übereinstimmender Weise. Es gab hier keinen Ort für Dezentrierung, Dissonanzen oder Disharmonien. Kunst verwirklichte sich als eine der höchsten Stufen des menschlichen Bewusstseins. Sie wurde geschätzt als Gestaltfindung des Symbolischen im Noch-Anschaulichen. Darüber hinaus hatte sie keine sinnvolle Aufgabe, kein Ziel, auch keine Daseins-Berechtigung. Die Behauptung, sie sei eine bestimmte Weise des Erkennens, gültig parallel zur Philosophie, würde damals als anmassend zurückgewiesen, als

geschmacklose Lächerlichkeit ohne jeden Sinn gewertet worden sein. Denn der Adel der Kunst bestehe, so der damalige Tenor, ausschliesslich in der Veranschaulichung des Ideellen. In der Formulierung Hegels: Kunst als sinnliches Erscheinen der Idee. Die Veranschaulichungsleistung der Kunst hing einzig von der Geschicklichkeit des Künstlers, neutraler: des Ausführenden ab. Sie war mit keinen prinzipiellen, 'medialen' Schwierigkeiten konfrontiert. 'Avantgarde', Voraus- oder Ausser-Sich-Sein des Schönen wäre nichts Positives gewesen, sondern als ein Mangel angesehen worden. Dieser Mangel ist der Avantgarde von Anfang eingeschrieben. Und dies durchaus nicht nur in Hegelscher Sichtweise, sondern auch ganz anders bewertet: Als Chance einer Kunst, die sich vom Terror des organisch Ganzen und der geschmackskonformen Anschaulichkeit im schönen Schein radikal befreit hat und auf das Fragmentarische, das Indirekte, das Unfertige, das 'conchetto' und die Spuren des Transitorischen setzt.

In genau dieser Weise erweist sich Avantgarde in der Moderne als Programm einer absichtsvollen Selbstverflüchtigung der Kunst, die sich im Übergang zu ihrer eigenen Abwesenheit verwirklicht und vollkommen wird im Medium ihrer Nicht-Präsenz, genauer: Ihres-nicht-mehr-gegenwärtig-Sein-Müssens. 'Avantgarde' bedeutet in letzter Instanz nichts anderes als den mutwilligen Ausbruch aus der suggestiven Funktion einer ästhetischen Vollendung und Transformation des Historischen, die nicht einlösbar sind. Mit der Überbietung der erfahrenen Ohnmacht und vehementen Leugnung der Randständigkeit artikuliert sich die entmachtete Kunst als 'Avantgarde'. Der militaristische Sprachgebrauch ist offenkundig und meint: Vorhut zu sein im unwegsamen Gelände, kundig schon dort, wo die breite Masse nicht zu sein wagt und erst dann auftaucht, wenn sie kundig durch die Kundigen geführt worden sein wird. Dieser Sprachgebrauch ist natürlich verräterisch, denn er verweist auf die unbedingte und laute, also unwahrhafte Selbstermutigung der Feigen und Geschwächten, die mit Trotz über ihre Lage hinwegsehen und Mut mit Tollkühnheit verwechseln, sich am Rande des Abgrunds und der Katastrophe bewegen, unvermeidlich auf diese zusteuern und diese final wahr machen. Das Avantgardistische erfüllt sich noch je und immer im Apokalyptischen, im 'jetzt' und 'jetzt endlich', in der Souveränität der Endlösungen und dem Charme der apodiktischen Entscheidungen. So kompensiert die Kunst ihre eher desolate, jedenfalls marginale Lage und die Erfahrung der Entmachtung mit einer Selbstermächtigung über alle Massen hinaus. Mit 'Avantgarde' meint sie schliesslich auch unfreiwillig, dass sie sich an Orten aufhält, an denen ihr keiner mehr zu folgen vermag und dass diese Folgenlosigkeit selber folgenlos bleibt, ihr also nicht zum Vorwurf werden kann - eine systemtheoretisch ausbeutbare Kapriole lange vor der systemtheoretischen Feststellung, die Funktion der Kunst liege gerade in ihrer Funktionslosigkeit für die Gesellschaft begründet.

Es ist also in Wahrheit nicht diese Rhetorik der Selbstermächtigung, sondern die solide Institution des Musealen, welches der Kunst ihre überlegenen Ewigkeitsansprüche garantiert. Das Kunstmuseum ist deshalb nicht nur ein Ort der Aufbewahrung und der Ausstellung, der Ort einer subtilen Abwägung des unsichtbaren Archivteils gegen ein inszeniertes Zeigen des Ausgestellten, sondern ein eigentliches, normsetzendes Medium. Und es ist gerade dieses Medium des Kunstmuseums, welches die Kunst überhaupt erst ermöglicht, sie wahrnehmbar und identifizierbar macht. Indem diese in ihrem avantgardistischen Anspruch, in Hass und Ekel gegen die 'bourgeoise' Institution des Musealen sich richtet, erkennt sie meistens nicht, dass es immer die Museumsstürmer und Bilderschänder sind, welche die nächste Generation des musealen Zeitgeistes für das Museum verkörpern werden und deshalb entscheidend zur Regenierung der musealen Institution als solcher beitragen. Das Kunstmuseum verkörpert den Diskurs der Kunstgeschichte, die Institution des Geschmacks, die Zuschreibung der Wertigkeiten des Schönen, die Kritik, Sichtung und Prämierung der Werke, die diesen Werten zu entsprechen vermögen. Das Kunstmuseum gibt den Diskurs der Kunstgeschichte und die Einstellungen des Kunstsystems, der Institution und der Diskurse wieder. Und umgekehrt: Gibt diesen Werte und Massstäbe vor. Kunst ist nämlich ausschliesslich, was innerhalb der zuständigen Organismen - heute würde man sagen: im Kunstsystem - für Kunst gehalten wird. Nur das ist eine anhaltend gültige Definition der Kunst und nicht, wie gängigerweise immer noch angenommen wird, eine bestimmte ästhetische oder stoffliche Qualität, die in einzelnen Werken auftritt. Kunst erzeugt die Werke, deren Sachverhalt ihrerseits die Idee, den Wert, die sichtbare Wirklichkeit der Kunst bezeugen und diese zugleich verkörpern. Die Werke machen die Kunst als Kunst plausibel, die ihnen doch - logisch - vorausliegen muss, weil es sonst nicht die - empirischen - Werke sein könnten, welche die Kunst zu verkörpern imstande sind. Dieser Zirkel macht die Definitionsmacht des gesamten Systems deutlich - allerdings auch den Zwang zu solch nominaler Definition.

Bezugsliteratur

Julius von Schlosser, Die Kunstliteratur, 1924

Beat Wyss, Klassizismus und Geschichtsphilosophie im Konflikt. Aloys Hirt und Hegel, in: Otto Pöggeler u.a. (Hrsg), Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels, in: Hegel-Studien, Beiheft 22, Bonn 1983

Krzysztof Pomian, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1988

Walter Grasskamp, Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981

Henri Pierre Jeudy, Die Welt als Museum, Berlin 1987

André Malraux, Das imaginäre Museum [1947], Frankfurt/New York 1987

Jacques Derrida, Apokalypse, Wien 1985

André Vladimir Heiz, Endzeit ohne Ende - Die Lust am Untergang, Aarau 1989

Rémy Zaugg, Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder Der Ort des Werkes und des Menschen, Köln 1986

Hubert Locher, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950, München 2001

Werner Hofmann, Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen, Stuttgart 1987

ders., Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst, New York 1969

Götz Pochat, Zur Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986

Hans Ulrich Reck, Vom System zum Fragment: Die Vernunft der Kunst und die moderne Demoralisierung der Bilder, in: Jacques Hainard/ Roland Kaehr (éditeurs): Si ... Regards sur le sens commun, Musée d'ethnographie, Neuchâtel 1993

ders. Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie, Würzburg 1994

ders., Kunst als Kritik des Sehens. Zu Problemen des Bildbegriffs in (der Sicht) der Kunst, in: Olaf Breidbach/ Karl Clausberg (Hrsg), Video ergo sum. Repräsentation nach innen und aussen zwischen Kunst- und Neurowissenschaften, (4. Band der Interface-Reihe, hgg. v. Klaus Peter Dencker, Hans Bredow-Institut), Hamburg 1999

ders., Bild als Medium - Zeichen der Kunst, in: Hans Belting/ Dietmar Kamper (Hrsg.), Der zweite Blick: Bildgeschichte und Bildreflexion (Fink Verlag), München 2000

ders., Der Widerstand des Konstruktiven und die Autonomie der Bilder, in: F. Rötzer/ P. Weibel (Hrsg): Strategien des Scheins. Kunst-Computer-Medien, München 1991

ders., Dialektik der Provokation und die Antiquiertheit der Revolte, in: Karin Wilhelm (Hrsg): Kunst als Revolte? Von der Fähigkeit der Künste, Nein zu sagen, Giessen 1995

Der Mythos von der selbstbezüglichen Syntax der modernen Kunst

Kern der Überzeugung ist nicht eine formale Vorstellung, obwohl sie sich so äussert. Der Aufbau eines Zeichensystems, das im transparenten Verhältnis zu sich selbst und allen seinen Elementen steht sowie diese untereinander in eine zwingende Ordnung bringt - übersichtlich und systematisch - wird gerade als Ausdruck einer neuen Gesinnung, neuer Bedeutungen, eines neuen Geistes gepriesen. Solche 'selbstbezügliche Syntax' trifft man in vielen Manifesten der Moderne an, oft in beeindruckender didaktischer Aufbereitung (z. Bsp. bei Paul Klee, Boris Kleint, Gyorgy Kepes). Die pädagogische Vermittlung des Zeichensystems fungiert aber gleichzeitig als eine metaphysische Summe der Zivilisationsentwicklung. Im reinen, gereinigten Zeichensystem und der Perfektion der syntaktischen Beziehungen drückt sich eine Kontrolle der Affekte aus, entwirft sich souverän ein zu sich gekommener reiner Geist. Sich diese Ordnung, Grundlagen lernend, anzuverwandeln, bedeutet also immer auch eine Art 'heiliger Krieg' gegen vormoderne Affekte und niedrige Begierden, stellt ein Zivilisierungstraining dar, bildet ein Ritual einer Entleerung und Selbstverwandlung der werdenden Persönlichkeit aus.

Die konkrete Ordnung der Zeichen als Verkörperung einer geistigen Welt ist ein Glaubenssatz geworden. Das Credo verkörpert den Ausdruck spezifischer Absehung von den flachen Begierden des Subjekts, trainiert also diesbezüglich Ausdruckslosigkeit, die an die Stelle des früheren, unbedingten romantischen oder expressiven Ausdrucksstrebens tritt. An so erweiterte Subjektivität, eine magistrale Form des erneuerten, ausgedehnten Subjekts (der Übermensch taucht programmatisch als ästhetischer Souverän in dieser Weise gerade bei Kandinsky exponiert auf) glaubt nur (noch) der gestalterische Vorkus. Er ist vom Bauhaus in die letzten Verzweigungen moderner elementarer Gestalterschulen durchgereicht worden und seit seiner Blütezeit nicht nur ein Glaubenssatz wahrer Sensibilisierung für die universalen Formen der modernen Kultur, sondern, wie eben dargelegt, ein eigentliches Ritual der angeblich gelingenden Entleerung einer mit historisch falschem Material gefüllten, in ihrer Kreativität verstellten Persönlichkeit geworden. So predigte und dressierte der Sektierer Johannes Itten die jungen Leute, die nach Weimar kamen und dort als tatwillige Novizen wie eine Sekte von extraterrestrischen *aliens* auftraten - in zu diesem Zwecke eigens geschaffene, weite Gewänder gehüllt und mit kahl geschorenem Kopf. Eine militante Truppe im Stile von Hare Krishna, welche fröhlich die Überwindung der bisherigen Persönlichkeit, damit von Geschichte überhaupt, demonstrierte - uniformierte, angeblich unvermeidliche Einpassung in die 'rite de passage' von Geburt und künstlerischem Werden der schöpferisch singulären Persönlichkeit. Triumph des Konzeptes über die Empirie.

Die gesamte künstlerische und gestalterische Grundausbildung in den neuen Laboratorien des 20. Jahrhunderts beruhte auf diesem Mysterium der Syntax. In Status und Wirkungspotential ist diese allerdings in einem geradezu alchemistischen Sinne ausfabuliert worden. Sie forme nicht nur ein Zeichenrepertoire und eine technische Fähigkeit der Kombination und Permutation von Zeichen aus, sondern ermögliche eine sich in den erzwungenen Entleerungen vom Gehalt vollkommen neu erfahrende, restlos öffnende, in unvergleichlicher Weise formempfindende Seele. Man lerne die Elemente einer neuen Grammatik und gewinne daraus eine gesamte, umfassende kulturelle Strategie - dann, so das konzeptuelle Versprechen, gewinne man aus dem neuen bildnerischen Universum auch die Kraft der zivilisatorischen Erneuerung und Reinigung. Solchen Absichten steht, trotz der zivilisatorischen Rhetorik, der militante Kulturkampf nicht fern. Der ästhetische Wille zur Macht begleitet die Moderne - expressionistisch, futuristisch und sogar konstruktivistisch, wenn auch hier gebrochen und am resistantesten gegen die Verführung zur Macht, mit der ein totaler und totalitärer Plan sich der Wirklichkeit überschreibt.

Methodisch ist jedenfalls (ein- und durch-)gesetzt worden in der Gründungsphase der klassischen Moderne nach dem ersten Weltkrieg: Das Eigenleben der Bilder bewahrheitet und bewährt deren funktionale Autonomie gerade in einem synthetischen Ausdruck für eine neue Zeit. Für das ertragreiche Studium der epistemischen Inkorporation solcher operativer Hoffnungen und Ansprüche, in die neuen Menschen neue Gefühle einpflanzen zu können, studiere man die entsprechenden pointierten, umfänglichen und zahlreichen Schriften von Siegfried Giedion, der dieses auf dem höchsten Niveau leistet, d. h. in einer anspruchsvollen Durchführung gegenüber den leitenden Intentionen vollkommen naiv bleibend. Gerade solche Ausblendung der Grundlagen des Symbolischen aus einem partikularen Interesse verhelfen einer kulturellen Programmatik und einem Zivilisierungspostulat zu ihrer selbstverständlichen Kraft und praktischen Stärke. Sie existiert innerhalb dieses Rahmens als dieser Rahmen, ist also nach Innen unendlich und ohne Grenze. Jede Relativierung des Gesamten wäre deshalb ein Angriff auf die Substanz und wird entsprechend als ein böartiger Angriff von aussen oder eine im Inneren schwelende Fäulnis böartiger, volksfeindlicher Zersetzung verstanden.

Bezugsliteratur

Boris Kleint, Der sehende Mensch

Klee, Paul: Das bildnerische Denken, Basel 1956

Klee, Paul: Unendliche Naturgeschichte, Basel 1970

Gyorgy Kepes, Sprache des Sehens

Gyorgy Kepes (Hrsg); sehen + werten, 6 Bde, Bruxelles 1965

Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie (1908), München 1984

Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst (1912), hgg. v. Max Bill, Bern 1951

ders., Punkt und Linie zu Fläche, Edition Bauhausbücher, Dessau 1926

ders., Die Gesammelten Schriften, Bd. 1, hgg. v. H. Roethel u. a., Bern 1980

Rainer Wick, Bauhaus-Pädagogik, Köln 1982

Kasimir Malewitsch, Suprematismus - Die gegenstandslose Welt, Köln 1962

ders., Essays on Art 1915 - 1928, Bd. I, hgg. v. T. Anderson, Kopenhagen 1968

ders., Über die neuen Systeme in der Kunst, hgg. v. V. Fedjuschin, Zürich 1988

Victor Margolin, The Struggle for Utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, Chicago 1997

Laszlo Moholy-Nagy, Kat. Berlin/ Moskau, Berlin 1995

Moholy-Nagy Laszlo/ Kassak Lajos: Buch neuer Künstler, Wien 1922, reprint Baden (CH)

Arp, Hans/ Lissitzky, El: Die Kunstisten 1914-1924, reprint Baden (CH)

Piet Mondrian, Le Néoplasticisme, Paris 1920

ders., Neue Gestaltung, Edition Bauhausbücher Nr. 5, München 1925 (Reprint, hgg. v. Hans Winger, Reihe 'Neue Bauhausbücher', Mainz 1974)

ders., The new Art - The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian, hgg. v. H. Holtzmann u. a., London 1987

H. Locher, Piet Mondrian, Bern/ Berlin 1994

H. L. Jaffé (Hrsg.), De Stijl 1917 - 1931. The Dutch Contribution to Modern Art, Cambridge MA 1986, 2. Aufl.

Theo van Doesburg, Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst (1925), hgg. v. H. L. Jaffé , Mainz 1994

Kat. Arte Russa e Sovietica 1870-1930, Milano 1989

Ilja Ehrenburg, Und sie bewegt sich doch (1922), Baden (CH) 1986

Herbert Beyer/ Walter Gropius/ Ilse Gropius (Hrsg), Bauhaus 1919-1928, Kat. Museum of Modern Art 1938, reprint 1975

Die Sprache der Geometrie. Ausst. kat. Kunstmuseum Bern 1984

Die Zeitschrift 'ABC', hrsg. v. Mart Stam, El Lissitzky, Emil Roth (1924-1928), reprint Baden (CH)

Die Zeitschrift 'Vesc' Objekt Gegenstand', Berlin 1922, hrsg. v. El Lissitzky, Ilja Ehrenburg, reprint Baden (CH)

David, Catherine u.a., Laszlo Moholy-Nagy, Hatje Stuttgart 1975

Bezzola, Tobia u.a. (Hrsg.): Equilibre. Gleichgewicht, Äquivalenz und Harmonie in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Baden (CH) 1993

Mildred Friedman (Hrsg), De Stijl: 1917-1931. Visions of Utopia, New York 1982

Heinrich Klotz (Hrsg), Vision der Moderne. Das Prinzip der Konstruktion, München 1986

El Lissitzky 1890-1941. Retrospektive, Ausst.kat. Sprengel Museum Hannover 1988

Raumkonzepte. Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen- und Bildkunst 1910-1930, Ausst.kat. Städtische Galerie/ Städelsches Kunstinstitut Frankfurt 1986

C. Harrison, Primitivism, Cubism, Abstraction, New Haven 1993

Hubertus Gassner u. a. (Hrsg.), Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren, Marburg 1992

Hesse, Eva, Die Achse Avantgarde-Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound, Zürich 1991

Siegfried Giedion, Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition, Zürich/München 1976

ders., Mechanization Takes Command, 1949 (deutsch: Herrschaft der Mechanisierung, Frankfurt 1987)

ders., Architektur und Gemeinschaft, Hamburg 1956
ders., Ewige Gegenwart. Die Entstehung der Kunst, Köln 1964
ders., Befreites Wohnen (1929), reprint Frankfurt a. M. 1985
Max Raphael, Für eine demokratische Architektur. Kunstsoziologische Schriften, Frankfurt a. M. 1976
Kenneth Frampton, die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte, Stuttgart 1983
Reyner Banham, Die Revolution der Architektur. Theorie und Gestaltung im Ersten
Maschinenzeitalter, Reinbek bei Hamburg 1964

Vgl. Zur unbewussten Symbolik als Fundament vitaler Lebensform: Dan Sperber, Über
Symbolik, Frankfurt 1975

Ornament und Politik

Der Konstruktionsgeist der Moderne ist alles andere als ornamentlos, auch wenn er sich vehement gegen die oberflächliche Auffassung vom Ornament als eines zusätzlichen Zierats, überflüssigen Dekors wendet. Selbstverständlich geht es grundsätzlich in erster Linie immer um den Ausdruck sozialer Formen, die den Funktionen des modernen Lebens gerecht werden können und nicht um die syntaktische Ordnung des Stils, als deren einer 'Ornament' auftritt. Aesthetik ist die subtile, übersteigerte Formfindung für eine Kultur, deren Vision - wie sie von den Gestaltern des 20. Jahrhunderts entwickelt worden ist - bis heute eine unerfüllte Utopie geblieben ist. Die sozialutopische Vision hat ihr Hauptgewicht auf dem Aspekt der Befreiung des Geistes und des Bewusstseins.

Mit dem Kampf gegen das Ornament als eines Verbrechens zielte Adolf Loos 1908 ins Zentrum der Decorums-Problematik. Zwar wendete er sich gegen viel intern Wienerisches, was den Anspruch des sogenannten Jugendstils und damit natürlich auch den Erfolg der Konkurrenten betraf, aber zugleich lieferte er das schlagkräftige Motto für typenbildende Modernität. Im Unterschied zu späteren Dienstbarkeiten der Künste für die Erneuerung, Erziehung oder Befreiung der Massengesellschaft war Loos in seinem ästhetischen Wirkungsanspruch ein durchaus aristokratisch gesinnter Revolutionär. Ihm ging es nicht um funktionale Vermittlung in erster Linie, sondern um das formbildende Herausarbeiten der Anordnung von kostbaren Materialien und Formfindungen. Die Idealvorstellung des unverschnörkelten Ornaments, wie es die Reformbewegungen des 19. Jahrhunderts gegen den maschinell hergestellten Industriekitsch gefordert haben, zielte im Kern bereits auf eine absolute, in ihrer wahren Gestalt enthüllte Natur, die sich zugleich als Vorbild funktionierender Gesellschaft verstehen liess. Die Wahrheit des Ornamentalen in den modernen Konzeptionen erscheint hierbei nicht so sehr als Rückführung in die Geschichte, denn vielmehr als Repräsentation eines Absoluten im Rahmen der neuen materialmässigen und technologischen Möglichkeiten. Solches zum-Sprechen-Bringen nobler Stofflichkeit und ihre Eingliederung in eine Anordnung stimmiger Verhältnissen, entspricht zugleich der seit alters her verbindlichen Auffassung des *Decorum*. Als Inbegriff der Proportionierung ist die Theorie des *Decorum* zwar aus der Architektur hervorgegangen, beschränkt sich aber keineswegs auf diese Gattung. Unter *Decorum* kann man jede verbindliche Formgebung verstehen - von der Rhetorik bis zum Städtebau, den Befestigungsanlagen der Antike und Renaissance bis zur Theorie der genetischen Algorithmen.

Es wundert nicht, dass gerade die Architektur den Anspruch der Künste übergreifend verkörpert. Die Auffassung des *Decorum*, der Wohlangemessenheit, der stimmungsvollen und

richtigen Proportionen, der Verhältnissetzungen des Gebrauchs wie der Gestaltung, der seit Vitruv kanonisierte Einklang von Dauerhaftigkeit, Materialgerechtheit und Schönheit: Sie finden in der Architektur immer wieder den stärksten Ausdruck. Oder werden ebenso schmerzlich vermisst. Es ist deshalb kein Zufall, dass die Initiativen der ästhetisch inspirierten Lebensreform von der Neu-Konzeption des menschlichen Körpers - auffindbar in Pantomime, Symbolik und frei experimentierender Tanzkultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts - auf den Körper der Architektur übergreifen haben. Die Revision des Lebens stellte man sich gerade in der Moderne insgesamt als Projekt der Architektur vor. Sämtliche Metaphern der Kunstutopien tragen, mehr oder minder deutlich und ausdrücklich, diesen Bezug zur Architektur in sich. Aber das betrifft keineswegs nur diese. Denn das *Decorum* ist nur eine zugespitzte Auffassung vom Wesen des Ornamentalen überhaupt.

Ganz gegenläufig zur Theorie des *Decorum*, die allerdings nur verschämt die Konzepte der Architektur und Lebensreform untermalen und nicht mehr, wie noch bei Leon Battista Alberti, deutlich herausgestellt werden, hat das Ornament im 20. Jahrhundert eine ausgesprochen schlechte Presse. Das beginnt mit dem erwähnten Kampfruf von Adolf Loos und hat sich von da an unauslöschlich dem Projekt der Moderne eingeschrieben. Unter den wesentlichen Kennzeichnungen der Lage der Künste im 20. Jahrhundert ist die Ornamentfeindlichkeit eine der wesentlichen Charakterisierungen. Andere sind: Die Organisation der Künstlerkonkurrenz als eines Systems von Hass und Neid, die Angriffe auf das Kunstpublikum mittels Provokation und Ekeltraining, die unentwegten Ausgriffe auf neue Materialien, die Verfransung der Künste, die Auflösung der Spartengrenzen und, unerbittlich seit Duchamp, die Abkoppelung von Kunst und Kunstwerk, die Spaltung zwischen Sinneswahrnehmung, Darstellung des Schönen und Erkenntnisanspruch der Künste.

Zwar hat es immer einen verborgenen Untergrund des Ornamentalen in der Kunst der Moderne gegeben. Genauso wie es dem angeblichen Rationalismus und dem geometrischen Geist niemals an Einsprengungen einer zuweilen äusserst düsteren Symbolik, von Hermetik und Heilssehnsucht, Transzendenz und Magie gefehlt hat. Dennoch würde der Nachweis der ornamentalen Ausrichtung weiter Teile der abstrakten Kunst wohl noch heute mit Empörung zurückgewiesen. Zumindest im Feld der Modernisten. Das ist aber einem Missverständnis geschuldet, an dem nicht nur Künstler mitgewirkt haben, sondern auch Kunsthistoriker wie der grosse Sir Ernst Gombrich, der das Ornamentale ganz in der Anthropologie der Kreativität und einem transkulturellen Schmucktrieb der Menschen einordnet. Auch für die Künste bedeutsame Gestaltpsychologen wie Rudolf Arnheim haben die Figur des Ornamentalen einem harmonikalen, am akademisch Gewöhnlichen sich begnügenden Schönheitsempfinden unterworfen, es darin verengt und zugleich missbraucht.

In Wahrheit wird - von der irischen Buchmalerei über das islamische Ornament in Architektur und Gartenbaukunst, Leonardos Arabesken, Mondrians Universalabstraktionen und Jackson Pollocks 'drip-paintings' bis zu den Metaphern eines weltweit die Menschen umspannenden Kommunikationsnetzes - immer wieder deutlich, was das Ornament wirklich ist: Eine Verbindung des Einzelnen mit dem Allgemeinen. In nahezu all seinen geschichtlichen Ausprägungen wird deutlich, dass Ornament nicht Verzierung oder Verschönerung ist, sondern tiefste Form eines Bezugs auf das Unvorstellbare, das Unbedingte, das Unausprechliche, das Undarstellbare und Unfassbare. Ornament ist nichts anderes als die in der Welt selbst sichtbar werdende Grenze der Welt, die quer durch das Subjekt hindurch verläuft. Das Ornament ist als das Stofflichwerden des Unbedingten anzusehen. Es vermittelt das Endliche mit dem Unendlichen, das Sichtbare mit dem Unsichtbaren. Wie bei den irischen Flechtbandornamenten, wie in Gestalt der Muquarnas in der islamischen Architektur, wie in zahlreichen anderen Beispielen aus archaischen ebenso wie aus hochzivilisierten Kulturen.

Der Diskurs der Moderne setzt sich, wie erwähnt, vehement gegen solches Ornament, das er selber gar nicht mehr meinte verstehen zu müssen. Die geläufige Frage, ob Kunst heute vermehrt zu einer Angelegenheit von Design und 'blosser' Ornament werde, sie hat angesichts solcher Zusammenhänge weder Wirkung noch Gegenstand. Die im Reich der vereinzelt Kunstwerke eingezäunte Echtheit ist für solche Zusammenhänge nur ein Surrogat.

Bezugsliteratur

- Adolf Loos, Ornament und Verbrechen [1908], in: Ulrich Conrads (Hrsg.): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Braunschweig 1981
- ders., Über Architektur, hg. v. A. Opel, Wien 1995
- Ernst H. Gombrich, Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens. Stuttgart 1982
- ders., Kunst und Illusion. Eine Studie über die Psychologie von Abbild und Wirklichkeit in der Kunst, Stuttgart/Zürich 1978
- Werner Hofmann (Hrsg.), Luther und die Folgen für die Kunst, München 1983
- Rudolf Arnheim, Die Macht der Mitte, Köln
- ders. Die Dynamik der Architektur, Köln
- Horst W. Janson, Form follows function or does it? Modernist design theory and the history of art, Maarssen [NE], 1982
- Paul von Naredi-Rainer, Architektur und Harmonie. Zahl, Mass und Proportion in der abendländischen Baukunst, Köln 1982
- Heiner Mühlmann, Die Natur der Kulturen. Entwurf einer kulturgenetischen Theorie, Wien/New York, 1996
- Claud Lévi-Strauss, Traurige Tropen, Frankfurt 1978 (S. 168 ff/ Kap. XX 'Eine Eingeborenengesellschaft und ihr Stil')
- Stephan Oettermann, Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa, Frankfurt 1979

Kirk Varnedoe, Wien 1900, Köln 1987
Heinrich Kulka, Adolf Loos, Wien 1979
Peter Noever u. a. (Hrsg), Josef Hoffmann, Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen, Wien 1987
Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930, Ausstellungskatalog Wien 1985
Heinz Gertesegger/ Max Peintner, Otto Wagner 1841-1918. Unbegrenzte Grossstadt. Beginn
der modernen Architektur, München 1980
Reinhard Kloos/Thomas Reuter, Körperbilder. Menschenornamente in Revuetheater und
Revuefilm, Frankfurt 1980
Siegfried Kracauer, Das Ornament der Masse, Frankfurt 1977
Oleg Grabar, Die Entstehung der islamischen Kunst, Köln 1977
ders., Die Alhambra, Köln 1981

Bauhaus I - kurz und knapp

Mit grosser Konsequenz hat das Bauhaus angestrebt, die Grenzen zwischen freier und angewandter Kunst - institutionell zwischen Kunstakademie und Kunstgewerbeschule - zu überwinden. Nützliches Gewerbe dürfe nicht mehr funktional der Alltagskultur und dem Dasein der Massenmenschen, autonome Kunst nicht mehr ästhetisch dem elitären Ideal eines abgehobenen Genusses und einer 'hohen Kultur' zugewiesen werden. Vielmehr müsse diese Grenzziehung vermieden werden: die Vision eines modernen Lebens müsse gerade für Fragen der Gestaltung Alltagsformen und Wissenschaft, Kunst und Technologie, Tradition und Utopie verbinden und aufarbeiten können. Nichts weniger als die Konstruktion, die Errichtung (und Einrichtung) des modernen Lebens auf der Grundlage einer Philosophie der 'Aufklärung ohne Rest' wurde vom Bauhaus als ästhetisches wie als funktionales Ziel zum Leitbild für jegliche Art von Gestaltung - architektonische, technische, industrielle, handwerkliche, künstlerische, angewandte - erhoben. Alles andere hatte sich dem unterzuordnen und einzufügen als Element. Auch die Persönlichkeit war ein solches Element. Sie musste von ihren falschen Bildern gereinigt, von ihren bisherigen Prägungen entleert werden. Sie und alles weitere blieb solcher Art Element, Material für den mystagogischen und erlösungsfähigen pädagogischen Furor einer angeblich 'elementaren' Gestaltungsschulung.

Bezugsliteratur

Walter Gropius, Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhaus Weimar, München 1923
Herbert Beyer/ Walter Gropius/ Ilse Gropius (Hrsg), Bauhaus 1919-1928, Kat. Museum of Modern Art 1938, reprint 1975
R. R. Isaacs, Walter Gropius - Der Mensch und sein Werk, Bd. 1, Berlin 1993
Herbert Bayer/ Walter Gropius u. a. (Hrsg), Bauhaus. 1919-1928, New York 1938
Hans Maria Wingler, Das Bauhaus. 1919 - 1933. Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937, Bramsche 1975, 3. Auflage
Wulf Herzogenrath (Hrsg)., Bauhausutopien, Stuttgart 1982
Rainer Wick, Bauhaus-Pädagogik, Köln 1982
A. C. von Tave, Johannes Itten. Künstler und Lehrer, Bern 1984
R. Bothe u. a. (Hrsg.), Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Kat., Weimar 1994
Klaus-Jürgen Winkler, Hannes Meyer. Bauen und Gesellschaft, Dresden (Fundus-Bücher), 1980
Christian Schädlich, Bauhaus Weimar 1919-1925, Weimar 1979
Karl-Heinz Hüter, Das Bauhaus in Weimar. Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunsthochschule, Berlin 1976
Gerd Selle, Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute, Köln 1978
P. Gallison, The cultural Meaning of 'Aufbau', in: F. Stadler (Hrsg.), Scientific Philosophy, New York 1993
ders., Aufbau/ Bauhaus. Logical Positivism and Architectural Modernism, in: Critical Enquiry 16/ 1990, Chicago, S. 709 ff

Hieroglyphik - der begrifflich starke Schein der Bilder.

Kurze Exposition zu einem Paradigma US-amerikanischer Kultur

Die Kinematographie als Aufzeichnung und Bewegungsspur bewegter Bilder ist in den USA keineswegs nur eine technische, sondern von Anfang an auch eine soziale Innovation, welche etwas grundsätzlich Neues in die zunächst von der Kultur des Wortes bestimmte Lebenswelt der Vereinigten Staaten von Nordamerika hineintrug. Bereits 1915 schrieb der amerikanische Dichter Vachel Lindsay, der aus offensichtlichen Gründen auch ein Filmfreak war, denn der Film war die erste, visuell die verschiedenen Einwandererkulturen überformende Ausdrucksform auf amerikanischem Boden: "Amerikas Zivilisation ist hieroglyphisch". Ihr hervorstechendstes Merkmal: die Bildstärke, optische Signale, visuelle Reize bis zum Exzess. Amerikanische Kultur ist symbolhaft, zeichenintensiv, von suggestiver Wirkung und inszenatorischer Attraktivität. Sie ist 'massculture', nicht 'high brow'. Sie enthält nicht nur eine Botschaft, sondern auch eine Norm, wie diese zu entziffern sei. Idole und Ikonen des amerikanischen Stils sind immer Hieroglyphen eines euphorisch aufs Positive verpflichteten Lebensgefühls.

Kultur und Kunst haben sich in den USA gänzlich anders entwickelt als in Europa. Die Gesamtheit dessen, was als Erbe der französischen oder deutschen Kultur heute angesehen wird, hat zur Zeit seiner Entstehung nicht mehr als ein Prozent der Bevölkerung erreicht; anders in den USA. Von Anfang an richten dort Kunst und Kulkultur sich an eine breite Öffentlichkeit, an Einwanderer aus aller Welt; da diese unterschiedlichste Sprachen sprechen, kann nur das Hieroglyphische der Bilder, die Inszenierung der Dinge als Bilder, die ästhetische Atmosphäre der Begriffskonzepte die universale 'lingua franca' sein. Schon nur deshalb musste die schillernde Welt der Bildzeichen, die zwischen dem real Dinglichen, dem symbolisch Instruierenden und dem imaginativ Vergöttlichenden schillern, als die Dialekte verbindende allgemeine Sprache entwickelt werden; auf diese Weise hat sich in den USA innerhalb der letzten 250 Jahre, d.h. als symbolische Strukturierung ihrer Geschichte eine einzigartige Tradition der Massenkultur entwickelt: Massenkultur nicht als Medium und Adressat, sondern als Produktionsmittel und Code. An alle gerichtet, für alle verständlich: eine Kultur des kleinsten gemeinsamen Nenners, der nun eben auch für die nicht-amerikanischen Massen in gleicher Weise funktioniert: ist die lingua franca einmal gefunden, dann kann sie quer zu und über allen lokalen und spezifischen Dialekten eingerichtet werden. Konsum und Starkult, Körpersprache und der stetige Zwang zur ungebrochenen Fröhlichkeit, Woodstock und Madonna, Elvis und Michael, Selbstmodellierung und Überlebenswunsch um jeden Preis, Ästhetisierung des Lebens jenseits des verdrängten Todes und die operativen Wege, smart zu bleiben - all das hat die psychoanalytischen Kennzeichen einer Überdeterminierung des

Traums. Mark Dippé, Computer-Wunderknabe und Chefdesigner bei 'Industrial Light and Magic' beschreibt den Mechanismus der kinematographischen Traumfabrik als "suspense of disbelief" und erneuert so für unsere Epoche, was der Philosoph William James vor Jahrzehnten schon als typisch Selbstbegeisterungsenergie der US-Amerikaner in das Kürzel eines absoluten "will to belief" fasste. Jeder Traum, erst recht der amerikanische Tagtraum spielt in der Landschaft des Hieroglyphischen. Der Kult der Logos, der zunehmend die Werbung für Hollywood-Filme und diese selbst auszeichnet, ist ein spätes Derivat der uralten 'Gottesworte'. Wie diese bevölkern sie einen 'heiligen Raum der Dauer', den sie hartnäckig besetzt halten.

Bezugsliteratur

Hans Ulrich Reck, Das Hieroglyphische und das Enzyklopädische. Perspektiven auf zwei Kulturmodelle am Beispiel 'Sampling' - Eine Problem- und Forschungsskizze, in: Mathias Fuchs/ Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Sampling (Arbeitsbericht 4 der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie), Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1995
ders., Zur Lage der Bilder und Dinge, in: Hochparterre. Zeitschrift für Architektur und Design, 6-7/ 95, Zürich, 1995

Bauhaus II - Exil und Verzweigungen. Innovation durch Scheitern: Nichtintentionales Design

Die Einschätzungen dürften naturgemäss kontrovers bleiben. Die Stimme der Anhänger wird monieren, dass der durch die Nazis erwirkte Abbruch des Experimentes Bauhaus nach 13 Jahren eine zentrale Gestalterinnovation des 20. Jahrhunderts böse, mutwillig und absichtlich nicht nur unterbrochen, sondern gar mit finaler Wirkung abgebrochen habe. Andere wiederum sehen genau in diesem Abbruch die wesentliche Chance einer subtileren und gerechtfertigteren Wirkung - über die Trauer des Entzugs an Machtmitteln zur Umgestaltung der Welt nach idealen Normen hinaus. Das Bauhaus jedenfalls ist darin mythisch geworden, die internen Konflikte und Zerrissenheiten konnten vergessen, die biofunktionale Revolutionierung von Architektur und Städtebau - nunmehr Ausdruck einer politischen Entschiedenheit, welche des Designs, gar der Kunst nicht mehr bedürfe - durch Hannes Meyer ebenso als irrütliches, aber im grossen ganzen unbedeutendes Zwischenspiel ad acta gelegt werden wie die daran sich anschliessende, reichlich betuliche Rückkehr zu einer elitären Architektur-als-Kunst-Akademie, Revokation der Herrschaft der 'beaux arts', unter Ludwig Mies van der Rohe. Diese im historischen Scheitern angelegte Möglichkeit der Mythisierung wurde dann auf verschiedenen Seiten hin auch weidlich genutzt.

Das Bauhaus: Der gescheiterte Held an der vordersten Front eines olympisch interpretierten Wettkampfes um die - ultimative, 'reine' - Form der Moderne. Dieses Bild hat sich durchgesetzt, auch wenn nicht so unbekannt wie erwünscht geblieben ist, dass Gropius sich nach 1933 verschiedentlich den Nazis angedient hat und das Bauhaus von ihm durchaus an der Seite solcher Machthaber historisch als wirkungsmächtig angesehen wurde. Vielleicht ist dies auch zu verstehen in Analogie zu den italienischen Faschisten, welche eine Moderne als Staatskunst beförderten oder in Anlehnung an den immer deutlich und vorbehaltlos elitär argumentierenden Le Corbusier, der weniger emphatisch als kühl und nüchtern davon ausging, dass die zur Realisierung seiner Architekturauffassung notwendigen Produktionsmittel nicht auf der Seite des Volkes, von Proletkult oder demokratisch organisierten Prozessen aufzufinden seien. Ein Bauhaus also - man erinnere sich -, das programmatisch und von Anbeginn an ohnehin einen reaktionären Einschlag nach rückwärts hatte, in die mittelalterliche und den Nazis nicht unliebe Welt der sensuellen Wahrheiten, der Solidität und Materialgerechtigkeit, der Antidekadenz und des volkswirtschaftlichen Nutzens, wie übrigens bereits der Deutsche Werkbund als ein Instrument der Beförderung einer nationalen Produktkultur, eines auf dem Weltmarkt konkurrenzfähig erfolgreich sein sollenden Nationalstils gegründet worden war. Und zwar - man erinnert sich weiter - auf der Basis der Studie von Hermann Muthesius, der dies in Anlehnung an das britische Empire empfohlen hatte. Die

Verfolger und Nachfolger der Bauhaus-Idee - dessen institutionelle Wirklichkeit von Anfang an als inzestuöse Selbstrestrukturierungsmaschine funktionierte: Die vorgeblich, so wird es jeweils dargestellt, 'besten' Studenten wurden Professoren, Josef Albers beispielsweise oder Marcel Breuer - standen scheinbar auf ewig auf der Seite der Verhinderten, der Verlierer, die sich ungebrochen und unbelehrbar wenn nicht individuell, so mindestens typenprägend, für die besseren Menschen hielten.

Wer nicht diese mythische Auffassung vom verhinderten Bauhaus - wie seine späteren Kritiker um COBRA im Vorfeld der situationistischen Internationale sagten: eines 'Bauhaus imaginiste' - teilte, der musste unweigerlich zum Schluss kommen, dass gerade das frühe Ende des Bauhaus dessen Chance gewesen war. Nur in minoritärer Repräsentation auf dem Markt - der Architekturen und der Gebrauchsgüter - konnte dieser moderne Stil seine typische und singuläre Radikalität und eine korrektive wie innovative Funktion bewahren. Sich eine vom Bauhaus gestaltete Welt vorzustellen, also den Erfolg auf die Pragmatik, nicht die Mystik der Idee zu verlegen, liefert ein ganz anderes Bild: Das einer vorab kalkulierten, angeblich perfekt bedachten und regulierten Welt. Solches sieht vom Plan der Konstrukteure her immer reizvoll, aus der Sicht der Nutzer aber als eine totalitär vereinheitlichte, geschlossene, bereinigte, von allen Widersprüchen emanzipierte Ordnungsutopie aus. Design wäre dann nur noch eine Domäne politischer Dissidenz (und entsprechend inquisitorischer Verhinderung ihrer Wirkung), die auf Aspekte oder Methoden eines Scheiterns ausgerichtet ist. Design würde zur heilsgeschichtlich analogisierten Theodizee, ebenso dogmatische wie demonstrative Disziplin zur Verteidigung des idealen Plans der besten Welt im Angesicht einer Wirklichkeit, die defizitär ist und dennoch Inkorporation der besten aller Welten und der fortgeschrittensten aller Möglichkeiten sein muss (vgl. dazu Alois Martin Müllers Aufsatz über diese Theodizee-Problematik des Designs, eine Darstellung säkularisierter heilsgeschichtlicher Notstandsargumentation, in: 'Alles Design', Zeitschrift 'Kursbuch', Nr. 106, Berlin 1991).

Setzen wir also: Die Chance des Bauhaus ist in seinem historischen Scheitern und der erzwungenen Schliessung zum damaligen Zeitpunkt begründet. Es zeigt sich auch hier: Was durch die Nazis verfolgt wurde, das blieb aktuell und wahr in einem dogmatischen, überzeitlich qualifizierten Sinne (eine im übrigen äusserst zwiespältige, den Opferstatus auf verschiedenen Ebenen drastisch instrumentalisierende Erfahrung). Das mythische Potential ist, was der Wirkungsgeschichte als mächtigste Kraft und nicht als Indikator des Mangels zugrundeliegt und in ihr, mit jedem Rückgriff auf eine der realen Positionen des Bauhaus, als eingeschriebene Pflicht aktualisiert wird. Die Funktion des Bauhaus liegt nicht im vorgehabten Beweis der Produktegestaltung und der Realisierung eines Design, sondern in einem durch die Verschiebung auf das Mythische möglichen utopischen Korrektur, einer Instanz der

Ermahnung und Erinnerung, die allerdings nur funktioniert, weil sie nicht geschichtsmächtig geworden, sondern aus dem Projekt des Historischen ausgegrenzt worden ist.

Weitere Bemerkung, die aus der Verschiebung der historischen Pragmatik auf einen mythologischen Dogmatismus und eine transzendente Erfahrungskorrektur hervorgeht: Die Adepten und Nachfolger der Bauhaus-Professoren haben auf dem Umweg über das US-amerikanische Exil nach dem zweiten Weltkrieg alleine in Europa ein Vielfaches dessen in wenigen Jahren gebaut, was ihre Lehrmeister, Gropius zum Beispiel, dereinst als umfassendes Lebenswerk vorlegen konnten. Triumph der jüngeren Generation, die reich geworden ist, wenn auch nicht unbedingt reich an kulturgeschichtlich bedeutendem Ruhm, Jedenfalls besteht aus ihrer Sicht kaum die Möglichkeit zu einer überzeugenden Kritik an der Verhinderung des Bauhaus. Die Verhältnisse müssen im Lot bleiben und entsprechend bedacht werden: Betrachtet man die Aufträge eines Wilhelm Kreis nach 1945 (vgl. hierzu die Studie von Achim Preiss), dann ist die unter dem Namen des Wiederaufbaus bekannt gewordene eigentliche Restzerstörung der bisherigen urbanen und Baukultur in Deutschland nicht von Renegaten des Bauhaus in erster Linie zu verantworten.

Die dennoch sich massiv einen neuen Markt erschliessende Tatsache des Exils und des US-amerikanischen Umwegs in die Massenproduktion und Massenkultur darf hier keineswegs so verstanden werden, als würde eine lineare Reaktion auf Interventionen und Dispositionen der Faschisten dafür verantwortlich gemacht. Man kann vielmehr die Geschichte des ästhetischen Konstruktivismus gerade mit und seit Majakowski auch als eine Globalisierung der Formen nach US-amerikanischem Vorbild verstehen. Ganz abgesehen davon, dass gerade für einen Adolf Loos - einen weiteren prominenten Design-Touristen mit US-amerikanischem Stoff (s. dazu den Exkurs über das hieroglyphische Fundament der US-amerikanischen Kultur) im Rückreisegepäck nach Europa - die Kultur der Shakers unerrichbares Vorbild und masssetzendes Paradigma für alle moderne Gestaltung weit über seine eigene - zugleich politradikale wie geschmacksaristokratische - Konzeption hinaus geblieben ist. Der durch die Nazis zugleich ermöglichte wie erzwungene Einschnitt synchronisiert hier eine internationalisierende Bewegung, von der ja in den USA - nach der armory show, die 1913 die europäischen Avantgarden im Feld der bildenden Künste bekannt machte - die Ausstellung über 'international style' 1932 Zeugnis ablegte und zugleich propagandistische Wirkungen bündelte.

Auf diesem Hintergrund kann das historiographische Faktenmaterial der Exil-Zeit sortiert und interpretiert werden. Als erster Bauhaus-Meister folgte Josef Albers im November 1933 einer Berufung in die USA, nämlich an das Black Mountain College in North Carolina, das in den

kommenden Jahrzehnten sich als Brutstätte neuer Ideen und Experimente mehrfach bewähren sollte - von Merce Cunningham über John Cage bis zu Jasper Johns und Robert Rauschenberg, also von der Radikalität der autonomistisch abstrahierenden Formen der modernen Zivilisation zur Inszenierung eines popkulturellen Alltags führend. Albers lehrte später an der Yale University in New Haven und wurde Leiter des dortigen Department of Design. 1937 gelangten gleich drei ehemalige Professoren am Bauhaus in die USA. Walter Gropius, der seit 1934 mindestens teilweise in England lebte, wurde Professor am und Leiter des Department of Architecture an der Harvard University. Er wurde begleitet von Marcel Breuer. Laszlo Moholy-Nagy, dem 1922 überhaupt erst die Abwendung der Bauhaus-Grundausbildung vom Mystizismus eines Johannes Itten und die Hinwendung zu technischen Bildmedien zu verdanken war, ging nach Chicago, um dort das 'New Bauhaus' zu gründen. 1938 folgte dann Ludwig Mies van der Rohe einer Einladung an die Architekturabteilung des Illinois Institute of Technology, ebenfalls in Chicago. Moholy-Nagy wurde assistiert von Gyorgy Kepes. Die Analysen und Konzeptionen einer 'neuen Sprache des Sehens' wurden nicht nur erfolgreich im Rücktransport nach Europa, sondern auch, wiederum unter Beihilfe nächstfolgender Generationen europäischer Künstler, z. B. Otto Piene, in der forschungspolitischen Wirkung auf avancierte Programme und Zusammenhänge am MIT in Boston. Moholy Nagy entwarf für das 'New Bauhaus' in Chicago, das von 1937 bis 1939 existierte und, nach der Umbenennung, von der 'School of Design' abgelöst wurde, ein Programm, das sich auf das Bauhaus stützte. Entschiedener als Gropius und sogar Hannes Meyer bezog er naturwissenschaftliche Erkenntnisse, Modelle und Methoden in die Ausbildung von Architekten, Produkte- und Werbegestaltern ein. 1944 wurde das College in 'Institute of Design' umbenannt. Nach dem Tode Moholy Nagys, der sich die ganzen Jahre seiner Emigration über um eine Mitarbeit Max Bills bemühte, wurde Serge Chermayeff 1947 Direktor des Institute of Design. Er baute den Grundkurs (Foundation Course) aus und verlängerte ihn auf drei Semester - bei einer Studiendauer von fünf Jahren. Unter der Ägide von Chermayeff wurde die ganzheitlich angelegte Ausbildung am Institute of Design, in welcher Kunst, Technologie und Wissenschaft neue, folgenreiche Verbindungen eingehen sollten, von der Industrie in den USA als praktische Hilfe anerkannt. Sie diente vielen pädagogischen Institutionen, gerade im Berufsfeld, zum Vorbild. Auch die von Max Bill reformierte Programmatik Inge Scholls, die der Hochschule für Gestaltung Ulm zugrundelag, lehnte sich eng an das Programm dieses Chicagoer Institutes an: Stadtplanung, Architektur, Rundfunk/Journalismus als Kern der visuellen Gestaltung, die in Ulm dann visuelle Kommunikation hiess, und Film bildeten schon dort den Nukleus.

Natürlich wurden die ursprünglichen Ideen - und zwar, man wird es sagen dürfen: leichthin und unverzüglich - den US-amerikanischen Verhältnissen angepasst. Und ebenso natürlich war das

mit der sofortigen Preisgabe der sozialen und revolutionären Interventionsabsichten verbunden, die der Zielsetzung einer von oben, elitär befreiten und sozio-ästhetisch emanzipierten Gesellschaft verpflichtet waren und mittels Einsatzes aller neuen Fertigungstechnologien zur Ausstattung eines wahrhaft zivilisierten Lebens (nach innen wie nach aussen, in Gesellschaftskörper wie in die Seele wirkend) führen sollten, gipfelnd in universal abstraktionsfähigen Formen. So wie die spätere minimal art - mit dem modernistischen Flaggschiff Donald Judd an der Spitze - ein Konstruktivismus ohne konstruktivistische Ziele ist, der die Formen unter Abzug der Befreiungsutopien als Formen von schematisierten Wahrnehmungen und besonders der Wahrnehmung dieser Wahrnehmungen bewertet -, genau so warf sich nun das Bauhaus als selbstreferentielle Form ohne transzendierendes Ziel auf den pragmatischen Markt. Von den universalen Formen einer sich selbst im Durchgang durch Resistenzen reinigenden und progredient ausbildenden abstraktionsfähigen Zivilisation blieben übrig und zurück: Fertigungstechnologien, Vermeidung von überflüssigen Kosten, kubische Grundformen, weisser Glattputz, Flachdächer und der Verzicht auf ornamentalen und plastischen Schmuck im Geiste der neuen Sachlichkeit. Exakt so präsentierten Hitchcock und Johnson 1932 den 'international style', so dass das originäre Bauhaus sogar, getarnt, als eine mimetische Variante der Globalisierung im Fahrwasser dieser die Utopie auf Stil verschiebenden Gestalterideologie auftreten konnte. Die weitere Schwundstufe der Anliegen, die in den 60er Jahren als Bauwirtschaftsfunktionalismus besonders in Deutschland bekannt und berüchtigt geworden ist, stellt natürlich eine nochmalige, und keineswegs nur graduelle Einschränkung und Verlagerung der Zusammenhänge und Ansprüche dar. Damit aber ist das Bild der Moderne - mittels Erkenntnis durch Gewöhnung - abschliessend definiert worden, als eine Karikatur, in der sich eine Wahrheit dramatisch ausspricht, nämlich der Gang der Utopie in die Wirklichkeit, die eben gerade nicht zu ihrer Selbstrealisierung dient oder wegen dieser existiert. 'Postmoderne' ist dann (vorrangig), was die Ernte solcher Beobachtung einführt zum Zwecke einer konzeptuellen Kritik.

Bezugsliteratur

Henry-Russel Hitchcock/ Philip Johnson, The international Style. Architecture since 1922, New York 1932

Eugen Gomringer, Josef Albers. Das Werk des Malers und Bauhausmeisters als Beitrag zur visuellen Gestaltung im 20. Jahrhundert, Starnberg 1968

Gyorgy Kepes, Sprache des Sehens

Gyorgy Kepes (Hrsg), sehen + werten, 6 Bde, Bruxelles 1965

Achim Preiss, Wilhelm Kreis, München 1992

Laszlo Moholy-Nagy, Kat. Berlin/ Moskau, Berlin 1995

Hesse, Eva, Die Achse Avantgarde-Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound, Zürich 1991

Bazon Brock, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande - Schriften 1978 - 1986, Köln, 1986

ders., Die Re-Dekade. Kunst und Kultur der 80er Jahre, München 1990
 Victor Margolin u. a. (Hrsg.), The Idea of Design, Cambridge MA, 1995
 ders., The Struggle for Utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, Chicago 1997
 Hubertus Gassner u. a. (Hrsg.), Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und
 politische Utopie in den 20er Jahren, Marburg 1992
 Konrad Farner, Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten, Neuwied/Berlin 1970
 Carl Einstein, Die Fabrikation der Fiktionen, Frankfurt a. M., 1973
 Wyss, Beat: Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne, DuMont Köln
 1996
 John Willett, Explosion der Mitte. Kunst und Politik 1917-33, München 1981
 Tendenzen der 20er Jahre, 15. Europäische Kunstausstellung in Berlin, Kat. Berlin 1977
 Uwe M. Schneede, Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler, Köln
 1979
 Umberto Silva, Kunst und Ideologie des Faschismus, Frankfurt a. M. 1975
 Martin Damus, Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus, Frankfurt 1981
 Reinhard Merker, Die bildenden Künste im Nationalsozialismus, Köln 1983
 Bertold Hinz u.a. (Hrsg.), Die Dekoration der Gewalt - Kunst und Medien im Faschismus,
 Giessen 1979
 Hildegard Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek bei Hamburg 1963
 Furio Jesi, Kultur von rechts, Basel/ Frankfurt a. M. 1983

Design als Dispositiv von Findung und Erfindung - Aspekte, Zentrierungen, Maximen

Nichts weniger als die Konstruktion, die Errichtung (und Einrichtung) des modernen Lebens auf der Grundlage einer Philosophie der 'Aufklärung ohne Rest' wurde - nicht zuerst, nicht zuletzt, aber, wie bereits dargestellt, besonders entschieden - vom Bauhaus als ästhetisches wie als funktionales Ziel zum Leitbild für jegliche Art von Gestaltung - architektonische, technische, industrielle, handwerkliche, künstlerische, angewandte - erhoben.

Jede Frage nach einem sogenannten 'Gestalterleitbild' - dieser betriebsamen Schimäre anhaltend angetriebener professioneller Selbsttäuschung - setzt sich solchem Begründungsdruck aus und deshalb auch entschieden voraus, dass 'naturwüchsige' Traditionen problematisch geworden oder zerbrochen sind. Sinn und Qualität können nicht in materiellen, bloss quantitativen Grössen erfasst werden. Gestaltung als Formulierung eines Konzepts (für Gebrauch, Nutzung, Funktion, Ästhetik, System) hat zur Voraussetzung die Notwendigkeit, über die Probleme zu kommunizieren, das zur Lösung Aufgegebene unter Sinneaspekten zu interpretieren. Deshalb spielen für Gestaltung seit je neben funktionalen auch ästhetische und moralische Qualitäten eine herausragende Rolle. Durch die einseitige Einpassung der Gestaltung an den technisch-ökonomischen Produktionsprozess ist die funktionale Komponente überbetont und auf technische Nützlichkeitsaspekte verkürzt worden. Die ästhetischen, moralischen und funktionalen Qualitäten betreffen jedoch nicht in erster Linie Dinge, auch wenn sie in diesen zum greifbaren Ausdruck kommen, sondern auch Lebensformen.

Gestaltung bezieht sich deshalb auf die gesamten Lebensformen und versucht, institutionell getrennte Bereiche an ihren Schnittstellen wahrzunehmen (Technologie, Forschung, Wissenschaft, Zivilisation, Alltagskultur, Kunst, Ökonomie, soziales Rollenverhalten, exogene und endogene psychische Wirkungen). Weil Gestaltung von kommunikativer Kraft abhängig ist und nicht nur von dinglicher Qualität, braucht sie Spielräume, Experimentierfelder. Da sie stärker als die reine, freie Forschung an der Erwartung gemessen wird, zukünftige Probleme zu erfassen und lösen zu können, bedarf sie einer entsprechenden Infrastruktur: Sie muss mit neuen, noch ungesicherten Methoden und Inhalten arbeiten, mit aussergewöhnlichen Modellen vorgehen können. Gestaltung geht weder in Wissenschaft noch in Produktion oder Technologie auf.

Weniger die Hoffnung, Gestaltung möge Instrumente zur Zukunftsbewältigung bereitstellen, als vielmehr die Tatsache, dass Gestaltung notwendig kritisch angelegt ist, muss als Maxime, als Orientierung für die Auseinandersetzung mit praktischen und theoretischen Vorschlägen

anerkannt werden. Gestaltung setzt an der kritischen Aufarbeitung aller Umsetzungsmodelle an. Da sie ein Medium für Artikulation, Thematisierung und Kommunikation ist, darf sie nicht in erster Linie an Effizienz in eingeschränkten, spezialisierten Teilbereichen gemessen werden. Sie muss immer auch danach bewertet werden, wie sie die Teilsysteme gedanklich und wahrnehmungsgemäss verbindet, wie sie Alternativen zu scheinbar plausiblen Lösungen mitbedenken und sich selber in den Bereichen reflektieren kann, in denen durch ihre Eingriffe vordem nicht erwartete oder berechenbare Auswirkungen, sogenannte unerwünschte Nebenfolgen, eintreten könnten.

Aufgrund eines solchen Modelldenkens versteht sich Design heute als kritische Vorläufigkeit gegen alle vorgeblich endgültigen Lösungen. Design ist keine Paradiestechnik. Es ist die Domäne von Vorschlägen zum Verständnis von 'Sinn' (kritischer Diskurs menschlicher Illusionen: Kunst der Fiktionen und Artefakte). Daraus ergeben sich einige Forderungen an die Infrastruktur für die Ausbildung in Gestalterberufen. Gestaltung muss die Möglichkeit haben:

- die Geschichte der Alltagskultur als Geschichte des Umgangs mit materiellen und immateriellen Nutzungen und Orientierungen mit eigenen Methoden, über die spezialisierten Disziplinen hinaus, zu erforschen;
- die theoretische wie praktische Vernetzung aller für Gestaltungsentscheide wesentlichen Faktoren aufzuarbeiten (das gilt nicht nur für die Ökologie der Stoffe, sondern auch die Regulierungen der Lebensform, der Bedürfnisse und des Bewusstseins);
- Innovationen (Überraschungen; neue Sichtweisen; Aufbruch vordem verschlossener, tabuisierter, verschwiegener oder gar verfehmteter Erfahrungen) zu erschliessen für die zukünftige Entwicklung bis hin zu den ungesicherten utopischen Experimenten.

Für die höhere Stufe der Gestalterausbildung ist deshalb die Beigliederung freier Forschungsinstitute unerlässlich. Sie widmen sich unter anderem dem bisher zu wenig Beachteten, dem Nicht-Funktionierenden, den vermeintlich bereits überwundenen Lösungsansätzen. Gestaltungsarbeit hängt deshalb auch davon ab, produktiv mit Krisen umgehen zu können. Ohne Zweifel, ohne Orientierungsprobleme wäre die Notwendigkeit konzeptueller Gestalterarbeit und Gestalterausbildung nicht gegeben. Gestaltung widmet sich speziell den Aspekten der Umsetzung und Vermittlung. Wie wohl kein zweiter Bereich hat Gestaltung mit einer kritischen Vermittlung von Theorie und Praxis, Ästhetik und Ethik, Wissen und Kreativität zu tun. Die Orientierungen, die Maximen, an denen Gestaltung immer wieder neu ansetzt, sind deshalb alles andere als Wegweiser ins Paradies.

Missverständnisse und Verzerrungen - anhaltend trotzig behauptungen, es handle sich doch um eine kleine, wie auch immer miniaturisierte Paradiestechnik - sind im Design geradezu notorisch präsent. Mit Blick auf die Euphorie der Architekturkunst der ausklingenden Postmoderne (seit 1980), die verzweifelt kaschiert, dass die Welt nicht mehr von Architekten, sondern von Generalunternehmern gebaut wird, wird klar, dass die trendbildenden, sogenannten Spitzenleistungen solcher Baukunst nichts anderes bedeuten als die Suche nach jener sich anbietenden Glätte oder Ornamentierung, die jeglichen sozialen Impulsen entraten hat. Eine erinnernde Betrachtung schliesst sich daran unvermeidlich an: Solange Bauten Problemdarstellungsgrößen eines Sozialverbandes gewesen sind; solange Design sich auf die mögliche Korrektur der Auswirkungen industrieller Massenproduktion und Entmündigung der Menschen bezogen hat, die ihrer Produktions- und damit Gestaltungsmittel beraubt worden sind; solange Kunst die Spannung einer die erste Natur 'Mensch' zivilisatorisch bezwingenden Apparatur zu brechen suchte an Erfahrungen des anderen, der Wahrnehmung des Fremden, zielend auf Irritation und Verunsicherung; solange Architektur, Design und Kunst also Modelle einer Ästhetik von Lebensformen gewesen sind, solange blieben und bleiben ihre Leistungen für substantielle Erneuerungen unverzichtbar.

Wenn Design ein Medium der Erörterung sozialer Freiheit und der Befähigung dazu im komplexen Verhältnisgeflecht von Form und Sprache, Gebrauch und Bedeutung, Darstellung und Nutzung ist, dann hat Design eine zentrale Bedeutung für alles, was Aneignung, das heisst Reichtum und Intensität in der Beziehung von Menschen und - erster, zweiter wie dritter - Natur bedeuten kann. Wenn Design aber immer mehr eine bloss merkwürdige Variante der modischen Kunsttätigkeiten ist, die an Animalisierung, Geschmacksdiktaten oder vagen Stilsehnsüchten anschliessen, dann erübrigt Design Designkritik ebenso wie Kunst Kunstkritik erübrigt, wenn Kunst die bereits bekannten Banalitäten wiederholt: Kunst und Design lassen dann ihre Wahrnehmung von vorneherein leerlaufen.

Weiterführende Literatur

- Nikolaus Pevsner, Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986
ders., Pioneers of Modern Design, London 1960 (deutsch: Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius, Köln 1983)
John Law, Organizing Modernity, Oxford 1994
Wiebke E. Bijker u. a. (Hrsg.), The Social Construction of Technical Systems, Cambridge: MIT Press 1987
Karin Knorr-Cetina, Die Fabrikation von Erkenntnis, Frankfurt a. M. 1982
Bruno Latour, Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society, 1987
Bruno Latour/ Steve Woolgar, Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts, Princeton 1986

Richard Münch: Die Kultur der Moderne, 2 Bde, Frankfurt 1986

Georg Simmel: Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne, Berlin 1983

Max Raphael, Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei, Frankfurt 1983

ders., Raumgestaltungen. Der Beginn der modernen Kunst im Kubismus und im Werk von Georges Braque, Frankfurt 1986

Eine skeptische Bemerkung zum Totalitarismus der Moderne und der Idolatrie ihrer Helden - mit geschärftem Blick auf Le Corbusier

Die Rezeption von Le Corbusier ist ein guter Beleg dafür, dass Design in keiner Weise sich den Modellen der Selbstvergessenheit durch bloße Unschuldsbehauptungen entziehen kann. Eine umfassende Aufarbeitung Le Corbusiers steht nämlich, trotz der Kritik aus dem Umkreis der situationistischen Internationale - Kritik an der 'weissen Kalkschmiede' (durch COBRA, Asger Jorn und den damals noch nicht klassizistisch-postmodern gewendeten Leon Krier) - nach wie vor aus. Und das hat Gründe. Wiederholt ist in den letzten Jahrzehnten zu beobachten gewesen, dass keiner der etablierten Kunst- und Architekturhistoriker bereit ist, aus eigenen Stücken auch nur eines der evidenten Argumente gegen den doch immerhin massiven Gestaltungs- und Wirkungsanspruch von Le Corbusier vorzutragen. Le Corbusiers bewusstes Ignorieren eines sozialen, autonomistischen Ansatzes in Gestaltungsfragen zum Beispiel liegt ja durchaus für jeden auf der Hand, der sich damit beschäftigt. Zu verstehen ist nämlich vor allem, dass Corbusiers Qualität und Grösse als Künstler nicht die verwässerte Humanität geschmackvoll gebildeter Akademiker teilt, sondern gerade in seinen ikonoklastischen Fundierungen ganz auf der Seite eines evolutionär inkorporierten Dekorums, einer zwingenden Formierung der Bedürfnisse nach generalisierbaren und abstraktionsfähigen Formen und autoritären Vorgaben steht. Die zwingende und gewaltbereite Durchsetzung und Wirkung von Le Corbusiers Kunst erscheint diesem nicht als möglicherweise totalitäre Gefährdung eines Kunstanpruchs. Ganz im Gegenteil: Die Bereitschaft zur totalitären Erzwingung des angeblich evolutionsgeschichtlich festgelegten Heilsplans, die Realisierung des Notwendigen unter den spezifischen Vorgaben der Moderne, darf durchaus als Medium angesehen werden, in welchem sich eine solche Kunstauffassung in zeitgeschichtlicher Entschiedenheit überhaupt erst autonom, nämlich in entschiedener Absetzung von historischen Vorprägungen und Relativierungen, ausbildet. Relativierungen, die den Abschied vom Historischen zwingend nahelegen, weil alles, was geschichtlich reflektierbar wäre, dem Anspruch einer absoluten Setzung in beginnender Gegenwart widersprechen würde. Exakt so aber sind Le Corbusiers radikalste und innovativste Vorschläge zu verstehen. Im 'Plan voisin' (Umgestaltung von Paris, 1923), im 'Plan d' Ilot Insalubre' (Paris, 1937), der 'Ville radieuse' (1930) und anderen urbanistischen Grossprojekten geht es nämlich nicht um das, was dem durchschnittlichen Rezipienten in erster Linie auffallen will, nämlich Raster und Serialität, sondern um die Setzung eines absoluten Nullpunktes, von dem aus im historischen Verlauf - aber erst *in* und *für* Zukunft - sich zahlreiche Differenzierungen, Abweichungen und Willkürlichkeiten ergeben können und auch sollen, womit bereits verdeutlicht ist, dass es nicht um eine standardisierende Ordnungsutopie geht, sondern um eine die Entropie und Unordnung keineswegs scheuende Entwicklung der Singularitäten. Entscheidend ist aber, dass es keine

Vor-Zeit, keine Zeit davor, keine historische Grundierung gibt. Le Corbusier ist in der Tat ein Titan derjenigen Moderne, die sich darin definiert, nur die Traditionen - dereinst - gelten zu lassen, die sie selber aufbaut und auf die sich zu beziehen sie aus sich heraus vermag.

Zum Zwecke der Setzung eines solchen Nullpunktes sind entsprechend wirksame Instrumente geschaffen worden. So zum Beispiel:

- die Bewegung CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), gegründet 1928 auf dem keineswegs modernen Schloss La Sarraz (im Kanton Waadt, Schweiz), möglich geworden durch die entschiedene Unterstützung (eigens motivierter) neo-aristokratischer reicher Förderer, besonders der grossmütigen und gastfreundlichen Schlossherrin Hélène de Mandrot; die CIAM-Bewegung mit ihren regelmässigen Kongressen, deren Resultate mit einigem Pomp und anhaltender Hartnäckigkeit bis zum Ende der Bewegung, 1956, in die aufgeschlosseneren Zeitschriften hineingetragen wurden, entpuppte sich unter der organisatorischen, insistenten und straffen Führung Le Corbusiers und von Siegfried Giedion zu einem wesentlichen Instrument in der Formierung der Modernen nach innen, der ästhetischen Propaganda ihrer Doktrin nach aussen;

- die Rekrutierung eines unüberbietbar tüchtigen und klugen, der Propaganda in grossartigem Ausmass fähigen Generalsekretärs dieser und auch der späteren Unternehmungen von Le Corbusier: Siegfried Giedion, der verschiedene Bibeln eines heiligen modernen Lebensstils, z. B. 'Befreites Wohnen' (1929) schrieb, die Akten der 'Charta von Athen' bereinigte und mit seinen Büchern über den Ursprung der Kunst und vor allem mit 'Raum, Zeit, Architektur' sowie seiner gloriosen Studie über die 'Herrschaft der Mechanisierung' (Mechanization takes command, 1948) Historie, zeitgenössisches Kunstgeschehen und Geschichte der Technologie und Zivilisation in einer Weise organisch vereinte, die unvermeidlich auf den durch Corbusiers Philosophie und Konzeptionen bezeichneten Endpunkt der bisherigen Entwicklung hinauslief;

- die Ausrichtung der Bewegung der Modernen auf diesem Hintergrund als eine Organisation ihrer Protagonisten, die man auf Linie bringen wollte, indem man eine sakrosankte Gestalterauffassung auch gegenüber der Öffentlichkeit ins Spiel bringt. Das funktionierte als Erkenntnis durch Gewöhnung mittels eisen kontrollierter Wiederholung.

Corbusier hat viel erreicht, tatsächlich wesentlich mehr, als er sich eingestehen mochte. Seine anhaltende Klage, dass kaum eines seiner Projekte verwirklicht worden sei, blieb notorisch, penetrant und reicht tiefer als der Verdacht auf blosser Eitelkeit vermuten würde. Man muss und wird der Auffassung zustimmen, dass seine Projekte zu zahlreich und zu gross waren, der

Grund ihrer Nichtverwirklichung also in den Projekten, nicht einer defizitären Wirklichkeit begründet war. Zu bemerken bleibt jederzeit, dass Corbusier ein Schriftsteller und Propagandist von hohen Gnaden war. Er hat immens viel publiziert, oft in origineller Form, klar und kompromisslos gedacht, verständlich und bewegend, präzise und ausgreifend zugleich geschrieben. Solche Kontur dieser Gestalt ist, was wahrgenommen werden muss. Statt dessen wird peinigende und peinliche Ehrfurcht verordnet und sein relativ simples epistemologisches Raster der Funktionstrennung und der Physik kalkulierbarer Bedürfnisse in allen Verzweigungen als evidente Maximen modernen Bauens weiter gepredigt, weiter miniaturisiert, sodass die Wirklichkeit der realisierten Gestaltung wieder einmal als Karikatur der Utopie, Schwundstufe ihrer selbst erscheint, erwirkt durch ihr Eintreten in die Welt.

Solange also - um auf die Prägekraft von Le Corbusier von der anderen Seite her zurückzukommen - Designer eine mögliche, allerdings immer eher beschwerlich zu erarbeitende, geistige Mündigkeit lustvoll verleugnen, indem sie ihr Gestaltungscredo ans blasse Untertanentum gegenüber vermeintlich abgesicherten Jahrhundertfiguren und Gestaltungshelden abtreten, solange lässt sich eine wirksame Öffentlichkeit für die Frage der Wahrnehmung von Gestaltung weiterhin bloss fordern. Sie existiert noch nicht. Die anhaltende Gier nach Vergötterung unreflektierter Modelle kann man verstehen als präventive Abwehr einer autonomen Ästhetik sozialer Befreiung, die unter dem Zugriff ökonomischer Bedarfsgrößen nun auch ästhetisch als veraltet denunziert wird. Das ist der politische Kern der Schrumpfung von Kunst und Design zum Styling der ästhetischen Innenausstattung und libidinösen Verkleidung von Macht seit den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts. Was im politischen Leben allerdings meist noch der nachhaltigen Pression bedarf, funktioniert gegenüber Leitfiguren wie Le Corbusier als ganz normal eingeschliffene Selbstentmündigung.

Man muss sich aber doch endlich daranmachen, Le Corbusier als eine der prägenden - gewaltigsten wie gewalttätigsten - Figuren des letzten Jahrhunderts zu analysieren: in seinem Handlungs- und Geltungsanspruch nichts anderes denn ein Albert Speer für Modernisten, was auch den wiederholt betriebenen einfachen Wechsel der Faszinationsverteilung auf solche Projektionsfiguren belegt. Solange Architektur und Design dem sinnlichen Reiz der Formen, dem subjektiven Geschmack von Formmustern oder willkürlichen geometrischen Abstraktionen wertbildend sich unterwerfen, solange bleibt noch die vorgeblich radikalste soziale Befreiungsarbeit im Gestaltungszusammenhang ein der Vision totalitärer Macht verhaftetes Anspruchsmodell. Liest man die Schriften der Klassiker der Architektur- und Design-Moderne, dann drängt sich als Fazit auf: es sind gerade diese Modernen, die vor den Kriterien der Selbstreflexion von Erkenntnis-, Handlungs- und Gestaltungsansprüchen versagen. Sie kehren zu einer in der Kritik längst überholten Ontologie, zum Jargon des

Eigentlichen zurück; sie unterlaufen die notwendige Selbstbeschränkung des Erkenntnis- und Handlungsanspruchs, wie sie die Geschichte des modernen Denkens als Krise einer bloss fragmentarisch noch möglichen Erfahrung erzwungen hat. Gegenüber Le Corbusier und dem Bauhaus als den massgeblichen Programmvisionen und Utopisten erscheint ein oft und mit Recht des Totalitarismus verdächtigter Denker wie G. W. F. Hegel als kritischer Kopf par excellence.

Le Corbusiers zentrale Leistung gründet in einer Kunst der Trennungen, welche eine totale, umfassende, jeden Rest aussparende, jede Nische eliminierende, jede Brache und jeden Aspekt des Nichtplanbaren horrorisierende Festlegung beabsichtigt. Sie liefert als aktuelle Verfügung die Berechnungsgrundlagen der Zukunft. Diese erscheint als Figur der Evolution. Fortschritt inkorporiert sich als Technik. Diese wiederum beinhaltet als innerweltlich möglich gewordene Verwirklichung des Utopischen den Heilsplan. Die Kehrseite des Utopischen besteht natürlich zwingend in der Absage an die Geschichte. Le Corbusiers und Amadée Ozenfants Zeitschrift 'L'Esprit nouveau' (1921-25) ist voll solcher antihistoristischer Emphase - gerade dort, wo, bis zur griechischen Antike zurück, Normen, Muster und Modelle überzeitlicher und überdauernder Problemlösungseleganz gepriesen werden. Eine weitere Kehrseite des Utopischen ist definiert im Zwang zur Selbstbefähigung der quantitativ berechenbaren modularen Ordnung, Behauptung und Bewährung der Eleganz von Ordnungslinien.

Wenig bemerkt wurde in all dem allerdings das fatale Paradoxon, dass solche Inkorporation von Fortschritt - zivilisatorische Technologie -, konsequent zu Ende gedacht, der Kunst jede Notwendigkeit, dem Konstrukteur jede Imagination und Autonomie, dem Designer jede Erfindungsgabe raubt. Denn zwingend wäre, die Inkorporation des Technischen als eine Art Bio-Funktionalismus von Lösungsstrategien (bezüglich der Ressourcen, der serialisierten Vorfertigung, der Einpassung in Laufumgebungen) zu verstehen, wie das Hannes Meyer in seiner Direktionszeit am Bauhaus Ende der 20er Jahre getan hat. Darin hätte Gestaltung überhaupt keinen Platz, weil sie sich auf die mediale und passive Perfektionierung der unverfügbaren und deutlichen Gesetzmässigkeiten der physikalischen, biologischen, chemischen Strukturierung der Umwelt beschränkte. Ein aktiver Entwurf wäre eine Verzerrung und Reduktion dieser Gesetze - also nicht nur illegitim, sondern auch sinnlos und verstellend. Sie wäre keine Entfaltung, sondern Beeinträchtigung. Insofern ist eine Figur wie Le Corbusier eine markante Endzeitfigur. Sein Plädoyer für das, was in der Konsequenz jede Gestaltung und Kunst liquidiert, wird von ihm, so scheint es, nochmals, ein letztes Mal, vorgetragen als Gipfel der Entfaltung freier Imagination und begriffener künstlerisch-konstruktiver Verantwortung des Weltenentwerfers, der in seiner Gegenwart die Kultur der Renaissance konsequent zu Ende führt, in welcher der Künstler an Stelle Gottes zum Weltenschöpfer

geworden ist. Zugleich inkorporiert sich in dieser letzten, die Geschichte realisierenden Figur natürlich auch eine Auffassung, welche die ganze Kette der Gestalten eines in Schritten, Etappen und Momentaufnahmen sich verzeitlichenden absoluten Geistes verkörpert, wie sie die Philosophie Hegels entworfen und bis in alle Einzelheiten hinein auch durchgeführt hat.

Die Bedingungen der Möglichkeit einer Selbstkritik von Kunst und Design müssen demnach erst noch entwickelt werden. Gegen den idolatrischen und autoritativen Geist der Moderne: es wird kein Vorwärts möglich ohne Zurück zu einer Programmatik der Selbstkritik, wie sie die Philosophie Immanuel Kants umrissen hat. Im Zerfall des Prinzipiellen und im Abschied vom Eigentlichen, das heisst Doktrinären und Totalen, Übergreifenden und Apodiktischen, Unumstösslichen und Selbstgewissen gründet die Möglichkeit von Kritik.

Bezugsliteratur

L'Esprit nouveau, 1921-1925

Le Corbusier, Vers une architecture, Paris 1922 (deutsch: Ausblick auf eine Architektur, Braunschweig/ Wiesbaden 1963)

Thilo Hilpert (Hrsg.), Le Corbusiers 'Charta von Athen'. Texte und Dokumente - Kritische Neuausgabe, Braunschweig/ Wiesbaden 1984

Siegfried Giedion, Spätbarocker und romantischer Klassizismus, München 1922

ders., Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition, Zürich/München 1976

ders., Mechanization Takes Command, 1949 (deutsch: Herrschaft der Mechanisierung, Frankfurt 1987)

ders., Architektur und Gemeinschaft, Hamburg 1956

ders., Ewige Gegenwart. Die Entstehung der Kunst, Köln 1964

Siegfried Giedion/ Jose Luis Sert/ Walter Gropius/ Le Corbusier, CIAM und CIAM-Nachfolge, (Bauen und Wohnen) Zürich 1961

Siegfried Giedion 1888 - 1968. Der Entwurf einer modernen Tradition, Ausstellungskatalog Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta)/ Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 1989

Jos Bosman, CIAM 1928-1956: Inwieweit ist die communis opinio der modernen Bewegung eine Schöpfung Giedions?, in: ebda. S 127 - 146

S. L. Ball, Ozenfant and Purism. The Evolution of a Style, Chicago 1978

Hannes Meyer, Bauen und Gesellschaft. Schriften, Briefe, Projekte, VEB Dresden 1980

Leonardo Benevolo, Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, München 1964, 2 Bde

Nikolaus Pevsner, Pioneers of Modern Design, London 1960 (deutsch: Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius, Köln 1983)

Fred Koetter/Colin Rowe: Collage City [1978], Basel/ Boston/ Berlin 1984

Leon Krier, La Reconstruction de la Ville, Paris 1978

Jean-Clarence Lambert, New Babylon, Constant. Art et Utopie. Textes Situationnistes, Paris 1997

Jean-Louis Violeau (Hrsg.), Situations construits, Paris 1998

Simon Sadler, The Situationist City, Cambridge MA 1998

John Law, Organizing Modernity, Oxford 1994

Wiebke E. Bijker u. a. (Hrsg.), The Social Construction of Technical Systems, Cambridge: MIT Press 1987

Karin Knorr-Cetina, Die Fabrikation von Erkenntnis, Frankfurt a. M. 1982

Bruno Latour, Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society, 1987

Hans Ulrich Reck, Vom "unsichtbaren Design" zum unsichtbaren Design. Mediale Herausforderungen einer aktuellen Designtheorie, in: Michael Erlhoff (Hrsg.): Zwischen Form und formlos. Zur Not und den Grenzen von Gestaltung, 'formdiskurs. Zeitschrift für Design und Theorie', 1, 1/1996 (Verlag form), Frankfurt 1996

Bauhaus III - 'Die Mechanik der Konflikte, bei Seite gelassen': Ein Rückblick aus und nach Ulm auf das Bauhaus von Abraham Moles

"Die Welt weiss inzwischen, dass das Bauhaus einen entscheidenden Einfluss auf die europäische Gesellschaft ausgeübt hat. Diese kleine Schule von 200 Personen, Studenten und Professoren, wurde durch die politischen und ökonomischen Alternativen hin- und hergejagt, von Weimar nach Dessau, von Dessau nach Berlin, von Berlin in die Kerker der Nazipolizei oder auf die Wege der Emigration nach Amerika. Aber sie hat auf die industrielle Zivilisation, die der ganzen Welt als Modell diente, einen ebenso grossen Einfluss ausgeübt wie die Erfindung des Stahls, des Betons, des Kunststoffes oder der Elektronik auf unser tägliches Leben.

Die Geschichte des Bauhauses ist die Geschichte eines Abenteuers. Man hält inzwischen Epiloge über Details der politischen Gedanken, die sie geprägt haben. Ein Kultursoziologe muss den Unterschied in der Perspektive unterstreichen, die zwischen dem Historiker, einem Beobachter aus der Ferne, der Dokumente sichtet und wägt und den Fakten des Lebens einer Institution selber bestehen, der schöpferischen Kraft der Widersprüche, der persönlichen Gegensätze und Konflikte.

Das, was zunächst das Weimarer Bauhaus war, wurde zu einem Nährboden, in dem der Konsensus immer wieder durch Gegensätze überholt wurde. Wir beurteilen das Bauhaus heute als Ort der funktionalistischen Askese mit einer Zugabe von Schönheit, als Ort eines konstruktiven Zusammentreffens, einer Reform der Methoden aller Zweige der angewandten Künste. Damit bereinigen wir a posteriori die Merkmale der Entwicklung des Bauhauses, von denen wir einige bevorzugen, und lassen die Mechanik der Konflikte beiseite, die sie hervorgebracht haben - die Konzentrationsübungen eines Itten, das politische Engagement eines Hannes Meyer, die Phantasien eines Klee und die rationale Phantasie eines Oskar Schlemmer.

Geht es um das Überleben der Stärkeren im Bereich der Ideen - und damit um eine Lektion der Bescheidenheit für die Zukunft? Wir vergessen nur zu leicht zugunsten eines Mythos, der gerade im Entstehen begriffen ist - der Mythos des Bauhauses -, dass dies vor allem eine Schule war, eine Schule mit Werkstätten, eine Ausbildung für die Praxis anhand von Projekten, aber auf einer allgemeinen Lehre begründet, in der sich Ideen und Theorien gegenüberstanden. Erbe der widersprüchlichsten Bewegungen, stand der Funktionalismus des Ingenieurs, das Dreieck, das Quadrat, der Kreis und die Linie des Gestalttheoretikers dem expressionistischen Bild, der Anthroposophie Steiners und der Freikörperkultur, dem Geschmack des Jugendstils, dem Zen-Buddhismus und der Blütenkunst gegenüber. Das Konzept der 'guten Gestalt', die wesentliche Richtlinie des Bauhauses und einzigartige Lösung dieser vorgegebenen Situation, bildete den notwendigen Konvergenzpunkt." (Abraham Moles, Der Funktionalismus des

Bauhauses in der Gesellschaft des Wirtschaftswunders: Die Ulmer Hochschule für Gestaltung, in: Martin Krampen/ Horst Kächele (Hrsg), Umwelt, Gestaltung und Persönlichkeit. Reflexionen 30 Jahre nach Gründung der Ulmer Hochschule für Gestaltung, Hildesheim/ Zürich/ New York, 1986, S. 90-92).

Wunderbar mythisierende Rede gegen die Mythisierung, Mythenbildung im wahrnehmbaren Verlauf ihrer allmählichen Verfertigung. Man wird angeregt, Ähnliches auf anderer Ebene beizusteuern - Schrullen, Anekdoten, Gedankenblitze, weiterführende Verknüpfungen und Fragmente, ungeschützte Hypothesen allemal. Was hat es mit der Lebensdauer solcher Institutionen auf sich, die offenkundig ein umgekehrt proportionales Verhältnis aufweist zum Umfang der sekundären, konzeptuellen, programmatischen Interpretationen, Verzettelungen, Referenzen? Bauhaus: 13 Jahre Lebensdauer, Ulm: 15 Jahre Lebensdauer. Die Akademie Platons: 1000 Jahre - und zwar ohne die Neugründung Ficinos in Florenz nach 1450 einzurechnen. Bauhaus und Ulm: Kaum Produkte, tonnenschwere Sekundärliteratur, Pamphlete, Absichtserklärungen, Resümierungen und Bilanzen, Abstraktionen und Glaubenssätze. Aus Platons Akademie: weit verzweigte Primärliteratur mit vielfältiger subkutaner Wirkung, kaum sekundierende Darstellungen eines Ganzen, das als Projekt eben hinter seiner evidenten Realität verschwinden durfte - mindestens bis zur Phase der Selbsthistorisierung der Philosophie in Gestalt einer spezifischen Kulturgeschichte der Denksysteme im Rahmen einer akademischen Differenzierung von Epistemologie, Wissenschaftstheorie einerseits, Genealogie der philosophischen Erkenntnisbemühungen, Ethik und praktischer Vernunft andererseits.

Ein weiteres: Die Magie der Zahl 200. Jean-Jacques Rousseau nennt sie in seinen Verfassungsentwürfen zu Korsika und Polen. In Sozial-Utopien taucht sie als optimale Grösse einer Bezugsgruppe, Umgebungssicherung geneigter Freunde, elastische Pflege der Wahlverwandtschaften, regelmässig auf. Peter Burke nennt sie in seinen Renaissance-Studien als die Zahl der Protagonisten, die das Projekt 'Renaissance', wenn es denn eines in dieser Weise gegeben hat, verwirklicht hätten. Und auch Abraham Moles nennt diese Zahl für den legendenbildenden Nukleus des Bauhaus - eine Dimension, mehr aber noch eine sofort plausible Qualität damit vermittelnd.

Bezugsliteratur

Martin Krampen/ Horst Kächele (Hrsg), Umwelt, Gestaltung und Persönlichkeit. Reflexionen 30 Jahre nach Gründung der Ulmer Hochschule für Gestaltung, Hildesheim/ Zürich/ New York, 1986

Hochschule für Gestaltung Ulm I - Das Kalkül in der Vision einer wissenschaftlich geordneten, also endlich befreiten Welt

Die Nachkriegszeit war restlos fixiert auf den Kult der Dinge, den Glanz und die Aura zeitgemässer Schönheit, wie sie sich in Objekten vergegenständlichte. Der Glanz der Dinge war im Grunde nichts als die Spur der in sie eingeschriebenen Vernunft ihrer Macher und deren Tun erwies die überlegene Manipulation der Dinge für die unbegrenzt sich entwickelnden Bedürfnisse. Alles wurde dieser Epoche zu solchem Ding. Man redete in exponierter Weise von der Gestaltung der Umwelt. Das war kein Aussen mehr, sondern im Grunde die über Design, Kalkül, Plan erweiterte Mitwelt des Menschen, das Areal seiner 'Kulturtechnik', der Schonraum des Einsatzes aller Instrumente und Mittel menschlicher Berechnung, ihrer Demonstration und experimentellen Bewährung. Die Welt wurde zum Labor der klug berechneten Experimente. Die grassierende Rede von der 'Umwelt' zeigte offenkundig an, dass ein Ausserhalb nicht mehr existierte, das im Zug und Schwung einer nur erweiterten Expansion und Eroberung bloss zu unterwerfen wäre. Es gab keine andere Welt mehr als die vom Menschen geschaffene. Insofern war 'Umwelt' von Anfang eine doppelte Beschönigung: Sie suggerierte noch ein Anderes als das von Menschen Verantwortete. Und sie suggerierte eine Ressource von 'Natur', die in Tat und Wahrheit nicht mehr existierte. Fortan spiegelte sich die Rationalität jedes Design nur noch an der (möglichst ausbleibenden) Resistenz, die einzig aus den physikalischen, biochemischen Gesetzmässigkeiten des Kosmos resultierte. Es verging nicht mehr viel Zeit und man lernte, dass Phänomene wie das Ozon-Loch mit der ersten Natur nichts, mit der zweiten Natur, der Produktion der Artefakte durch menschlichen Plan, alles zu tun hatten.

Ende der 50er Jahre entstanden, solchem Geist entsprechend, in den USA erste dezidierte Hochschulen für Umweltgestaltung. Auch die Hochschule für Gestaltung Ulm richtete sich auf 'environmental design' aus. Dieser Gegenstandsbereich zeigt an, was sie vom Bauhaus unterscheidet: Der Schritt von einer Utopie der normativen Lebensveränderung zu einer wissenschaftlich gegründeten Technologie eines Lebensentwurfs, der sich als perfekte Einpassung von Modellierungsmechanismen in eine systemtheoretisch kompatible Laufumgebung verstand. Diese mit kybernetischen Begriffen ausgestattete Beschreibung belegt, dass die Identifizierung des Zielgegenstandsbereichs von der Methode nicht zu unterscheiden war, mit welcher sich das gestalterische Handeln als zeitgenössisch begründet und wirkungsmächtig setzte. Nicht mehr um eine interventionistische Politik eines extensional, eines entgrenzenden Kunstbegriffs ging es, sondern um die intensive wie intensionale Nutzung progredienter Technologien zur pragmatischen Verbesserung des Lebens. Als Grund setzte sich nicht die Vorstellung einer ästhetischen Befreiung, sondern der Fortschritt der

Bedürfnisse fest. Produktions- und Lebensprozess sollten auf das engste verbunden werden, weil der Lebensprozess selber als Ausdruck gesamtgesellschaftlicher, positiver Gestaltung erschien, indem Designentwicklungskonzepte immer schon den verfügbaren Raum zur Entfaltung des modernen Individuums mittels einer Synthese von produktivem Handel und konsumptiver Rationalität zu bestimmen vermochten.

Solche Gestaltungskonzeption kommt ohne Utopie, wenn auch nicht ohne Regulativ aus, weil es sich als universal entfaltete pragmatische Nutzung sämtlicher Wissensdisziplinen und Anwendungstechnologien versteht. Gestaltungskonzept ist nicht mehr eine romantische Vision des entfesselten oder totalen Menschen (wie von Novalis bis Karl Marx entworfen), sondern nüchtern optimierbares Produkt interdisziplinärer Zusammenarbeit in der umsichtigen Entwicklung von Produktivkräften. An die Stelle der faszinierenden Utopie trat die empirisch basierte Prognose. Entsprechend war das Programm der HfG Ulm definiert. Man verzichtete auf die für das Bauhaus noch so wesentliche Besinnung auf eine in alle Domänen der Gestaltung integrierte Kunst und künstlerische Methoden, konzentrierte sich auf architektonische und industrielle Formgestaltung. Die künstlerische Ausformung ästhetischer Umweltgestaltung wurde von diesen ingenieurspezifisch verstandenen Beziehungen ausgeklammert und, getrennt und parallel, in Sonderbereichen gepflegt. Man konzentrierte sich nahezu ausschliesslich auf die technischen und technologischen Bedingungen des industriellen Herstellungsprozesses. Die zeitgemäss relevanten Gestalterprobleme waren, so die kollektive Überzeugung, intuitiv künstlerisch nicht mehr zu lösen. Anstelle eines konzeptuellen Wandels der die Kunst leitenden Intuition (was man, wie alle Alchemisten davor belegen, auch hätte tun können) verschrieb man sich in wachsender Masse und Umfang der Erarbeitung wissenschaftlicher und technologischer Kenntnisse. Die Gliederung der HfG Ulm erfolgte entsprechend in: Produktform (ab 1957/ 58 Produktgestaltung genannt), Architektur (ab 1967/ 57 Bauen), Visuelle Kommunikation und Information. Die geplante fünfte Abteilung Städtebau kam nicht zustande.

In dieser Konzeption gehen die Gestalter wie selbstverständlich von ausreichender Phantasie und Intuition als natürlich stabilen Ressourcen aus, definieren sich aber durch die Aufgabe, auf der Grundlage fachlich korrekter Kenntnisse in intensiver und unmittelbarer Zusammenarbeit mit Konstrukteuren, Fertigungsingenieuren und Wirtschaftlern arbeiten zu können. Zwar soll der Gestalter übergreifende gesellschaftliche Zusammenhänge erkennen können, aber er muss das nur soweit tun, wie diese für die emanzipative Orientierung der Herstellungs- und Fertigungsprozesse nützlich war. Die Pragmatik ergab sich aus dem ungehemmten wissenschaftlichen Fortschritt, die Methodologie aus dem Ingenieurwissen um Herstellungsbedingungen, die ästhetische Norm war apriorisch abgeleitet aus der

zivilisatorisch voranschreitenden Selbstbändigung niedriger Instinkte mittels Ausbildung immer abstraktionsfähigerer Formen. Deshalb war in die Bedürfnisse des modernen Menschen als solchem die Fähigkeit zur universalen Form und globalen Ausrichtung der Produktion einer avancierten Bedürfnisbefriedigung eingeschrieben. Bewertungen nach einem hochtrainierten und seiner selbst sicheren Geschmack oder nach Bedingungen ergonomischer Angemessenheit und dergleichen mehr ergaben sich angeblich von alleine. Man verstand die HfG Ulm als ein teleologisches Instrumentarium, in welchem der Gleichklang von universaler Form und Fertigungsrationale im Grunde heils-, mindestens aber zivilisationsgeschichtlich eingebaut war. Es durfte als ein Gefühl überspannender intensiver Gleichzeitigkeit und Zeitgeschichtlichkeit angesehen werden, dass solche Teleologie als Zuhandenheit der technischen wie der ästhetischen Möglichkeiten empfunden werden durfte. Dem Gestalter kam die Aufgabe zu, diese beiden Bereiche zu synchronisieren, das Vorliegende, im Überfluss Erarbeitete am nutzbringendsten zu verknüpfen. Bereits hier, zu Beginn der HfG Ulm, wenn auch keineswegs in diesen Worten, war die Aufgabe des Gestalters ein 'Theorie- oder Verknüpfungsdesign', das die synergetische Nutzung angewandter Wissenschaft und technologischer Kenntnisse ermöglichte. Der Gestalter ist in diesem Modell ein universal umsichtiger Organisator, kein Erfinder mehr. Er bedarf der Kenntnisse nur noch so weit, wie er sie in Richtungskräfte zu bündeln und, angemessen abgewogen, einzubeziehen und zu verknüpfen hatte. Das aber motiviert gegenüber der bisherigen Fixierung auf handwerklicher Mimesis (Sensualität der Stoffe, Materialien und Phänomene) einerseits, der akademischen Formtradition, der Architektur als Königin der Künste und Bühne aller 'beaux arts' andererseits immerhin die unbestrittene Notwendigkeit wissenschaftlicher und technologischer Ausbildung. Diese fand demnach ganz im Zeichen eines polytechnischen Positivismus statt. Das ästhetische Potential erschien als Variable und Funktionale einer wohlverstandenen Organisationsform der Technologie. In der Anwendung der Wissenschaften in Gestalt der Einrichtung des Lebens - auch Produktegestaltung war deshalb Umweltgestaltung - kam das Formgebot abstrakter Universalität und normativer Vollendung zu seiner innerweltlichen, als Zivilisierung materialisierten konkreten Gestalt.

Man lehnte deshalb die Gestaltung von Geschmacks- und Luxusgütern ab. Die paradigmatisch gewordenen Anstrengungen eines Hans Gugelot oder Dieter Rams - legendär geworden als Mythos des Alltags in Gestalt von Rasierapparaten und Radiogeräten für die Firma Braun - belegten diese Immanenz universalen Formen und eine hochtrainierte, modifizierte Ablehnung des Ornamentalen als eines verfehmten und verwerflichen Überschusses, eben als Luxus oder Dekadenz. Prämissen waren: forcierte Integrierung von Design in Ergonomie; klare geometrische Formen; Betonung der Vertikalen und Horizontalen; ebene anstelle gewölbter und gekrümmter Flächen; Anordnung von Fugen und Bedienungselementen auf der Basis eines

vorab optimal kalkulierten Rasters. Allerdings bedeutete das keineswegs eine bloss lineare Auffassung von einer stetigen Fortschrittlichkeit der Kenntnisanwendung. Die Präzision des Ingenieurs verband sich durchaus mit dem Interesse an aussergewöhnlicher, experimentierender Forschung. So wurden, nicht zuletzt über Konrad Wachsmann, den Pionier des seriellen und vorfabrizierten Bauens nach dem zweiten Weltkrieg, der nach Max Bill an der HfG Architektur lehrte, die Konstruktionsinteressen Buckminster Fullers einbezogen. Man beteiligte sich an der Suche nach universellen Modulen, mit denen es möglich werden sollte, bauliche Strukturen von nahezu unbegrenzter Ausdehnung zu schaffen. Dass man zu keinem Zeitpunkt bis zu der 1968 erfolgten Schliessung der HfG Ulm, von der nur Alexander Kluges 'Institut für Filmgestaltung' übrigblieb, das im übrigen bis heute unter intransparenten Bedingungen Räume der originalen HfG belegt, Ideen und Vorschläge der situationistischen Internationale, insbesondere nicht die auf Bricolage und Collage des Heterogenen ausgerichteten urbanen Visionen von Constant und dessen 'New Babylon' zur Kenntnis nahm, ergab sich aus der Orientierung des deutschen Fortschritts und eines forciert ins hegemoniale Lager der US-amerikanischen Kultur führenden Imitationsanstrengung wie von alleine und war nicht allein der damaligen starken Parisferne der Ulmer Protagonisten geschuldet.

Man orientierte sich also entschieden an 'wissenschaftlichen Methoden' oder dem, was man dafür hielt. Die Fixierung auf rationale Ausbildungselemente - Tomas Maldonado sprach später von der 'Krankheit der Tabellomanie' - war Ausdruck des technologischen Determinismus und Technizismus jener Zeit. Entsprechend den wissenschaftlichen Interessen und der dahinter stehenden Ideologie präsentierte sich der Studienplan der Abteilungen. Zu den neuen wissenschaftlichen Fächern traten Vorlesungen für alle Abteilungen aus verschiedenen weiteren Wissensgebieten. Der Durchfluss der Koryphäen wurde unüberschaubar. Selbst Norbert Wiener kam zum Vortrag nach Ulm. Wer Programm und Protagonisten studiert - im Rückblick, im einzelnen oder auch nur in abtastender Vergleichung -, der muss die diesbezügliche Einzigartigkeit Ulms mindestens für den deutschen Sprachraum unter den Ausbildungsstätten im Bereich der gestaltenden Künste neidlos anerkennen. Mit der notorischen Theoriefeindlichkeit des Bauhauses, die im übrigen leidlich gut getarnt und hinter vielerlei Rückkehrbemühungen zum stofflichen Sensualismus einer wundersamen Welt verborgen wurde, jedenfalls ist Ulm zu keiner Zeit auch nur annähernd in Verbindung zu bringen, obwohl die den bildungspolitischen Bemühungen Inge Scholls und Otl Aichers zunächst etwas quer kommenden Bemühungen Max Bills bereits in dem von diesem durchgesetzten Untertitel des Unternehmens eine durchaus programmatische Referenz an das Bauhaus zeitigten. Die Namensänderung jedenfalls von einer projektierten 'Geschwister-Scholl-Hochschule' - 1947 von Inge Scholl als 'aktive Schule für Wissenschaft, Kunst und Politik in Deutschland' umschrieben - in 'Hochschule für Gestaltung', was der Untertitel des

Dessauer Bauhauses gewesen war, trug durchaus programmatischen Charakter, mindestens für die Aufbauphase und das, was Max Bill sich unter dem wissenschaftlichen Fundament des Bauhauses vorzustellen beliebte. Die ursprüngliche Intention von Inge Scholl beruhte auf der Idee, methoden- und inhaltprägende Orte einer Selbsterziehung der Deutschen für eine globale Zivilisation zu schaffen. Inge Scholl hielt - mit vielen anderen - die Versuche der Alliierten zur Umerziehung der Deutschen für unzureichend und später gar eindeutig gescheitert. Die Suche nach neuen Formen einer zivilisierenden Verbindung von Kunst, Wissenschaft und Politik ging von verschiedenen Prämissen aus. Neben der zeitbezogenen Entwicklung der Wissenschaft und der Ausbildung zur Universalität anstelle der beruflichen Spezialisierung scheute man sich damals noch nicht, auf die 'Förderung und Konzentration einer neuen demokratischen Elite' hinzuwirken. Es ging, u. a. auch mittels einer Kooperation mit Hans Werner Richter und der Gruppe 47 darum, verantwortliche Menschen, ebenfalls eine überschaubare Elite, mit den Mitteln auszustatten, die es ermöglichten, auf demokratischer Basis politisch tätig zu werden und schöpferisch begabte Menschen auszubilden sowie deren Verantwortung für eine Gesellschaft der Zukunft von Anfang an lernend wie lehrend wahrzunehmen. Walter Gropius, von Max Bill kontaktiert, äusserte sich in einem Brief (im Archiv der Houghton Library in Cambridge aufbewahrt) skeptisch zur Idee der Verbindung von Politik und Kunst und sah die politische Initiative als die stärkere, wenn auch schädlichere an. Und natürlich plädierte er dafür - man muss sagen: noch damals -, die wissenschaftliche Ausbildung und technisch-ingenieurhafte Grundierung durch eine Reihe weicher geisteswissenschaftlicher Disziplinen in Form einer Allgemeinbildung nach dem eher volkshochschulartig zu definierten Vorbild des Dessauer Bauhaus abzulösen.

Das neu formulierte, korrigierte, modifizierte und redigierte Programm der HfG Ulm sah 1959/60 im Zuge einer weiteren deutlichen Verwissenschaftlichung der Lehre die Verpflichtung auf eine 'humanistische Aneignung der technischen Zivilisation' explizit vor. Dass dies zunehmend jenseits der Programmatik des Bauhauses angegangen werden konnte, war wesentlich das Verdienst von Tomas Maldonado (s. Kasten 'HfG ULm II'). Eine blosser Anhäufung von Wissensstoff sollte allerdings vermieden werden. Wenige Jahre später wurden deshalb die Zahl der Fächer zugunsten des Stoffes reduziert, der für die konkreten Gestaltungsprobleme als unveräusserbar angesehen wurde. In den Geschichtsschreibungen zur HfG Ulm fehlen jedoch regelmässig Angaben dazu, wer mit welchen Gründen diese Auswahl vornahm und durchsetzte. Generell anzumerken ist, dass 'Wissenschaftlichkeit' eine Leerformel ist, die, solange nicht substanziell und einzeln definiert wird, worum es geht, nichts besagt. Es dominiert dann allenfalls eine pauschalisierte ideologische Form. Kenneth Frampton merkte hierzu mit Blick auf die mathematische Methodenlehre an der HfG Ulm an, dass diese sich nicht auf gerechtfertigte Manipulation formaler Aufgaben richtete, sondern im Bereich der

Designprogramme "schnell zu einer Art von heuristischem Determinismus und zu einem logischen Positivismus" verkam, "der oft dazu führte, eine Lösung vorwegzunehmen, statt eine Synthese zu liefern, die algorithmisch nicht vollständig bestimmt werden konnte." (Kenneth Frampton, Ulm: Ideologie eines Lehrplans, in: archithese, Zrsf. Niederteufen (CH) 62/ 1975/ 15, S. 26)

Mit der wissenschaftlichen Zentrierung und der unbedingten Maxime der praktischen Verwertung der Erkenntnisse war naturgemäss verbunden eine spezifische Haltung gegenüber dem industriellen Komplex. Wie sah die Beziehung zur Industrie aus, wenn doch alles auf die Pragmatik der immanenten Lebensverbesserung angelegt war? Ein Widerspruch lässt sich hier leicht und für die gesamte Dauer des Projektes konstatieren, dessen Gewichtung zu unterschiedlichen Zeiten allerdings unterschiedlich ausfällt. Die Schule wollte sich zwar prinzipiell ihre Unabhängigkeit von beliebigen Vermarktungsinteressen der Industrie bewahren, konnte aber just nur über dieses Interesse die Industrie für ihre Entwürfe und die in ihnen zum Ausdruck kommenden kulturellen Vorstellungen und Innovationen gewinnen.

Nach massiven Verdächtigungen und Verunglimpfungen durch alte und doch schon wieder wacker im Dienste funktionsfähige Nazis, die von Inge Scholl und Otl Aicher ausgehenden Bemühungen seien nur das Hilfsmittel für eine kommunistische Unterwanderung des Westens, wurde der offizielle Start für die Hochschulgründung am 23. Juni 1952 initiiert durch die Übergabe eines Schecks über 1 Million DM durch den amerikanischen Hochkommissar McCloy an Inge Scholl-Aicher im Ulmer Rathaus. Es wurde dadurch die viertgrösste Stiftung im damaligen Deutschland möglich. Ausser der FU Berlin ist keiner Hochschule Westberlins oder der BRD ein so hoher Betrag für Bildungsaktivitäten seitens der Alliierten übergeben worden. Max Bill, der Gründungsrektor, entwarf in Anlehnung an die von Hannes Meyer entworfene Bundesschule des ADGB ein Gebäude auf einem Campus, der auch räumlich die Idee einer Gemeinschaft aller Lehrenden und Studierenden ermöglichen sollte. Am 3. August 1953 begann die reguläre Ausbildung - wie zu erwarten mit dem einfachsten, nämlich dem ersten Vorkurs. 15 Studierende wurden hierbei angeleitet von Walter Peterhans. Das zweite Trimester übernahm Josef Albers. Beschlossen wurde diese kulturelle Beruhigungsmassnahme mit einer Farben- und Formlehre von Helene Nonné-Schmidt, die sie am Bauhaus, bei Paul Klee und ihrem Gatten Joost Schmidt aufgebaut hatte. Zur Eröffnung der regulären Hauptstudiengänge entwarf Max Bill - auf der Linie eines schamlos heruntertrivialiserten, zwinglianisch sakralisierten Aristotelismus - ein Regularium seiner Gestalterüberzeugung (publiziert unter dem Titel 'Aufgabe und Ziel der Hochschule für Gestaltung' in einer Sonderbeilage der Schwäbischen Donau Zeitung, Ulm am 1./ 2. Oktober 1955): "Wir sind der Auffassung, dass Kultur nicht nur in der 'hohen Kunst' enthalten sei, sondern dass sie im

Leben enthalten sein müsse, in allen den Dingen, die eine Form haben; denn jede Form ist Ausdruck eines Zweckes - sie hat einen Sinn. Doch möchten wir nicht auf billige Art Kunstgewerbe machen, sondern wirkliche Gegenstände, die man braucht: Städte, die funktionieren; Häuser, die schön und praktisch sind; Küchen, in denen sich die Hausfrau gerne aufhält; Gebrauchsgegenstände, die man gern in die Hand nimmt; Plakate und Bücher, die man gern ansieht; kurz: praktische Dinge, die das Leben verändern und schöner machen sollen - das, was man Kultur nennt, tägliche Kultur, nicht Extrakultur." Bill war, man sieht: mit guten Gründen, berüchtigt für seinen notorisch neurotischen Kampf gegen die individualistische Zersplitterung der Kunst seiner Zeit und gegen einen angeblich allgemein verbreiteten Nihilismus. Es ging wieder um die Erschaffung stabiler Ordnungen - mittels Problemidentifikation, Auf- und Ausrüstung von Mitteln für Zwecke, polytechnischer Identität, Kalkül, linearen Wirkungsberechnungen, überhaupt Induktionismus um jeden Preis. Labile Ordnungen erschienen als Greuel, Oszillieren als Schwäche, bewusst bekennende Heterogenität und Diversität als Anathema, als ausgeschlossene Monstrositäten, die aber doch im Grunde (wie beschrieben von Michael Thompson, Theorie des Abfalls, Stuttgart 1981) ex negativo das eigene Weltbild linear gesicherter, mit stabilem Grenzschutz ausgestatteter Ordnungen als bestimmtes und konkretes erst ermöglichte. Wie schwierig die allgemeine Lage und ihre interpretativ angeheizten Auswirkungen nach innen waren, kann man sich daran verdeutlichen, dass sogar Literaten die Restbestände der Kunst liquidiert wissen wollten zugunsten einer radikalen Problemlösungsfunktionalität für das im Weltkrieg gereinigte neue Leben. So sprach Helmut Heissenbüttel der HfG Ulm jede Fähigkeit zu wahren gestalterischen Lösungen ab. Er bezeichnete die HfG Ulm als einen "schönen kulturpolitischen Luftballon, der sich unverbindlich über den praktischen Anforderungen dahinbewegt." (Helmut Heissenbüttel, Auf dem Kuhberg, in: Der Spiegel 17/ 1947/ 12, Hamburg, S. 74)

Anfang 1967 wurde, nach langen und kontroversen Diskussionen im Land, durch eine endgültige Streichung der Finanzhilfe der Bundesregierung das Ende der HfG Ulm absehbar. Nicht nur die seit Jahren umstrittene Nebentätigkeit der Dozenten, die angeblich auf Kosten der Hochschule private und lukrative Aufträge bearbeiten liessen, führte zur angespannten Lage, sondern vor allem die regelmässigen Defizite rückten die HfG in die Gerüchtezone luxurierender und massloser Verschwendung. Das erneute Haushaltsdefizit, das durch die Halbierung des Bundeszuschusses im Mai 1966 und durch gestiegene Kosten für das Jahr 1967 zu erwarten war, wurde vom Landtag zwar teilweise noch ausgeglichen. Aber die Streichung der Bundesmittel erwies sich dann doch als zu einschneidende Massgabe. Interessanterweise wurden diese Streichungen mit einer allgemeinen Autonomisierung der Bildungsinstitute in der Phase einer neuen Formierung westdeutscher Hochschulen begründet. Analogien zu heute sind alles andere als zufällig, auch wenn die pro-US-amerikanische

Verblendung heutiger Politiker den (eine angebliche, fatal falsch erwartete Effizienzsteigerung in Tat und Wahrheit steuernden) Kulturhass rhetorisch anders verkleidet als damals. Die damals so sich wendende Auswirkung einer neu geregelten Förderpolitik gegenüber Bildungseinrichtungen der Länder durch die Bundesregierung ergab sich aus der Anerkennung des sogenannten Troeger-Gutachtens. Es ist im Zuge der angeordneten Revision der Finanzverfassung durch den damaligen Bundesfinanzminister, Franz Josef Strauss, mit dem Ziel in Auftrag gegeben worden, den Einfluss der Bundesregierung auf die Hochschulpolitik zu verstärken - ein dem heutigen vergleichbarer, nur unter umgekehrten Vorzeichen wirksamer Anti-Föderalismus.

Bezugsliteratur

- Max Bill, Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit, in: Werk, Zrsf., Winterthur 36/ 1946/ 3, S. 86 ff.
- Horst Rittel, Zu den Arbeitshypothesen der Hochschule für Gestaltung Ulm, in: Werk, Zrsf., Winterthur 48/ 1961/ 8, S. 281 ff.
- Otl Aicher, Die Hochschule für Gestaltung. Neun Stufen ihrer Entwicklung, in: Werk - archithese, Zrsf., Niederteufen (CH), 62/ 1975/ 15, S. 12 ff.
- Claude Schnaidt, Umweltbürger und Umweltmacher. Schriften 1964-1980, Dresden 1982
- Eugen Gomringer, Hochschule für Gestaltung Ulm, in: Werk, Zrsf., Winterthur 41/ 1954/ 8, S. 326 f.
- Helmut Heissenbüttel, Die Zukunft des Bauhaus-Gedankens, Radio-Essay, Süddeutscher Rundfunk Stuttgart, ausgestrahlt am 20. September 1957
- Kenneth Frampton, Ulm: Ideologie eines Lehrplans, in: archithese, Zrsf. Niederteufen (CH) 62/ 1975/ 15, S. 26
- Christoph Andritzky, Hochschule für Gestaltung - scheinheilig liquidiert?, in: Werk und Zeit, Zrsf., Düsseldorf 17/ 1968/ 3, S. 2
- Jutta Held, Kunst und Kunstpolitik in Deutschland 1945-1949, Berlin 1981
- Bazon Brock, Vom Bauhauskonzept zum Kommunikationsdesign, in: ders., Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande - Schriften 1978 - 1986, Köln, 1986

Hochschule für Gestaltung Ulm II und ein weiterer kritischer Rückblick auf das Bauhaus - Zu Tomas Maldonado

Der argentinische Maler und Publizist Tomas Maldonado wurde von Max Bill 1954 an die Hochschule für Gestaltung in Ulm berufen. Maldonado erwies sich aufgrund seiner vielseitigen Ausbildung und Fähigkeit, seiner Treue zur absoluten Moderne seit Arthur Rimbaud, seiner langjährigen Bekanntschaft mit den Überzeugungen, Programmen und Ansichten von Max Bill sowie seiner Arbeitsenergie als idealer Partner für die Hochschule. Sein Insistieren auf einem wissenschaftlich basierten Designverständnis und seine ungewöhnlich klare, unverhohlene Kritik am Konsumkapitalismus der europäischen Nachkriegsepoche machten allerdings auch das Ulmer Projekt, über die Behauptung einer angeblich radikalen politischen Ideologie, angreifbar.

1922 in Buenos Aires geboren, studierte Maldonado an der argentinischen Akademie der Künste, später u. a. an der jesuitisch eingefärbten Universität Fribourg, Schweiz, Philosophie und Logik. 1946 veröffentlichte er mit Kollegen zur Unterstützung der damals gerade möglichen demokratischen Reformen ein Manifest - 'Manifesto invenzioniste' (in: Tomas Maldonado, *Avanguardia e razionalità. Articoli, saggi, pamphlete 1946 - 1972*, Torino 1974) -, in welchem die besondere Funktion der Kunst als geistige Befreiung des Menschen und Emanzipation vom verstellenden Alltag propagiert wird. Maldonado stützte sich dabei wie auch in der Folge auf die Erfahrungen Majakowskis und der Konstruktivisten, insbesondere Alexander Rodtschenkos und El Lissitzkys. Die Kunst müsse ins ganze Leben aus- und alle Möglichkeiten seiner Transformation ergreifen. Anfang der 50er Jahre beteiligte sich Maldonado an der Herausgabe der Zeitschrift 'Nuevo Vision', die in Buenos Aires von 1951 bis 1955 erschien. Darin publizierte er etliche Artikel über visuelle Kommunikation in der Ära der industriellen Revolution und Essays über konkrete Kunst. Grosse Aufmerksamkeit schenkte er den Arbeiten und Publikationen von Max Bill. Über diesen verfasste er eine Monografie, die im Jahre 1955 in vier Sprachen publiziert wurde.

Für Maldonado war Produktegestaltung bereits von diesem Zeitpunkt an keine Kunst. Und ist es für ihn auch nie mehr geworden. Das mag mit einer kulturellen Prägung verbunden sein, welche die Scheidung in zivilisatorische Hoch- und vitale Alltagskultur in dieser Weise nicht als so unvermeidlich erfuhr wie auf dem alten Kontinent. Der künstlerische und auch der weiter gefasste ästhetische Faktor von Gestaltungsprozessen gelten Maldonado nur als Aspekte neben anderen im Schaffen des Produktegestalters und keinesfalls als der wesentliche - im Unterschied zum Selbstempfinden der Künstler und Designer. Programmatisch sprach Maldonado in den kommenden Jahrzehnten immer wieder von einem 'wissenschaftlichen

Operationalismus'. Gerade das von Max Bill gepflegte Berufsbild des Designers erschien Maldonado zunehmend als restaurativ und entschieden überholt. Im Lehrplan der HfG Ulm setzte er sich an der Stelle blosser Weiterführung der bisherigen Grundlagen erfolgreich für die Aufnahme dezidiert wissenschaftlicher Fächer ein wie Physiologie, Wissenschaftstheorie, Epistemologie und Logik. Unter dem Sammelbegriff Methodologie wurden Logistik, mathematische Operationsanalysen (Gruppentheorie, Mengentheorie, Statistik, lineare Programmierung), Topologie, aber auch Soziologie in den Lehrplan aufgenommen. Dazu kamen systematisierte und aktualisierte Kenntnisse in Herstellungstechnik, Werkstoffkunde, Konstruktionslehre. Maldonado war insgesamt zu der Überzeugung gekommen, dass ein Vierteljahrhundert nach der Schliessung des Bauhaus der Widerspruch zwischen dessen Erziehungsphilosophie und den aktuellen Aufgabstellungen bei der kulturellen Nutzung und Verwertung jüngster Errungenschaften in Wissenschaft und Technik nicht nur offensichtlich geworden, sondern auch als unüberbrückbar zu werten war für eine isolierte Gestaltungsauffassung herkömmlichen Typs.

Im Hinblick auf eine einheitliche philosophische Doktrin und den Anspruch einer umfassenden 'Humanisierung der Umwelt' überprüfte Maldonado deshalb von Anbeginn seiner Ulmer Tätigkeit an radikal die bisher übergangs- und kritiklos verwertete pädagogische Doktrin des Bauhauses. Besonders kritisierte Maldonado die überzogene Bewertung des Vorkurses, der von Anfang in den Vorrang eines zentralen Glaubenssatzes aufgerückt war. Die Auffassung von dessen Elementarität setzte jedoch schlicht, was der Logiker Maldonado unschwer erkannte, autoritär und unter massivem Mittelaufwand durch, was er als epistemisch freie Voraussetzung annahm: Reduktive Einfachheit, Simplität der Formen als Wahrnehmung einer geordneten Welt, Evidenz der Syntax, reine Empfindung reiner avancierter Formzusammenhänge, Gleichklang der Empfindung mit der Abstraktionskraft der Form als solcher. In der Prägung, Einrichtung, Rezeption und Bewertung des Vorkurses herrschte ein geradezu religiös überhöhter, jedenfalls fanatischer Sensualismus der Material- und Stoffverfahrungen vor. Versprochene Unmittelbarkeit im Umgang mit solchen Materialentdeckungen dissimulierten regelmässig, dass es sich um Konzepte und Konstrukte einer bereits bedeutsam eingerichteten Sprache der Natur, also eine aufbereitete und zugerichtete Natur handelte und nicht um die Erfahrung von deren Unmittelbarkeit. Diese Dissimulation machte nicht den geringsten Teil des eigentlichen pädagogischen Konzeptes aus. Das führte dazu, dass an die Stelle wirklicher Überzeugung Zustimmungsrituale traten, Energie nicht im geistigen Mitvollzug freigesetzt, sondern für den autoritativen Schliff, eingeübte Muster-Anerkennung und die entsprechend automatisch abrufbare Bezeugung von repetitivem Gehorsam verbraucht wurde. Unübersehbar war im Grunde allerdings schon zu Beginn des Bauhauses, in der Formationsphase ihrer Pädagogik, dass, was man fürderhin zunehmend

Gestalterphilosophie zu nennen beliebte, im wesentlichen in der Verpflichtung auf solche Zustimmungshierarchien und den Nachvollzug unbefragter Vorgaben sich erschöpfte und natürlich darin auch tarnte. Es ist auch diesbezüglich keineswegs so neu, was das Neue am Bauhaus zu sein beanspruchte. Wie es nicht zuletzt - und mit guten, allerdings nur leise genannten Gründen - um eine substanzielle Rückbesinnung auf das alte Handwerk ging, so lebte im Aufbau der gestalterischen Emanzipationsgemeinschaft und Befreiungselite sozialutopischer und moral-ästhetischer Erziehung der Zukunft ein gutes Stück des alten preussischen Obrigkeits- und Untertanenstaates weiter, solide sedimentiert und stabilisiert zugleich in der gut ausgebauten Über-Ich-Sphäre der Architekten und Designer - der Lehrenden wie der Studierenden, als deren fleissigster und angepasster einer der junge Max Bill zu früher Anerkennung gelangen konnte (auch wenn sein autoritär verwertbares Mitbringsel nicht das Preussische, sondern das Zürcherisch Zwinglianische war - als erfolgreiche Schulung in Selbstüberwindung und -entsagung wirken beide Ideologien).

Maldonado entwickelte dagegen ein Konzept, das sich deutlich von den auf einen angeblich in solcher Weise naturalisierbaren Selbstaussdruck zielenden Kursen des Bauhauses absetzte. Für ihn war beispielsweise die Ausbildung von Produktegestaltern keine künstlerische Aufgabe, sondern eine des Studiums der weiterreichenden Beziehungen einer Hochschulausbildung zu denjenigen wissenschaftlichen und technischen Disziplinen, die es unter anderem erlaubten, schnelle und erfolgreiche Anwendungsmöglichkeiten für den rasant sich entwickelnden Markt der Nachkriegszeit zu finden. Wissenschaftliche Solidität hatte sich als pragmatische Effizienz zu bewähren - nicht als Kunst. Man sieht, wie in diesem Argument noch die alt eingeschliffene Verachtung des Ornamentalen und Rhetorischen weiterlebt. *Industrial design* aus dieser Sicht diente weniger der Reform der Industriegesellschaft und des drastisch (und erneut unverhüllt) sichtbar werdenden Konsumkapitalismus auf erweiterter Stufe, als vielmehr einer verstärkten Rationalisierung der Zweck-Mittel-Relationen und der Verwertung angewandter Technologiekenntnisse - allenfalls zum Zwecke seiner graduellen wie graduierenden Verbesserung, wenn man den internen Blick auf die Verhältnisse richtete. Systemische Hoffnung für einen nach aussen gerichteten Blick dagegen bestand einzig in der Selbstentfaltung der Produktivkräfte als des wesentlichen revolutionierenden Faktors der, gemessen an ihrer Fortschrittlichkeit, in irrationale Besitzformen gezwungenen Produktionsverhältnisse. Maldonado war deshalb und in diesen Fragen, so ist man zu formulieren versucht, ein geradezu 'natürlicher' Feind des 'Stylings', das er als ideologische und reaktionäre Verstellung der Aufgaben des Designs ansah. Das trug er vehement erstmals 1958 auf der Weltausstellung in Brüssel vor (vgl. die Publikation des Vortrags in der HfG-Hauszeitschrift 'Ulm' Nr. 2, 1958). An der in dieser Gestalterauffassung unvermeidlich kapitalismuskritischen Perspektive wird schliesslich die HfG Ulm scheitern, genauer: Sie wird

wegen solcher Perspektiven zu Fall gebracht werden - unter Einsatz politischer Disziplinierungsmittel, besonders natürlich auf finanzpolitischem und administrativem Weg.

Bezugsliteratur

Tomas Maldonado, *Avanguardia e razionalità. Articoli, saggi, pamphlete 1946 - 1972*, Torino 1974

ders., *Neue Entwicklungen in der Industrie und die Ausbildung des Produktgestalters*, in *Ulm*, Nr. 2, Ulm 1958, S. 4 - 40.

ders., *La speranza progettuale. Ambiente e Società*, Torino 1970; deutsch: *Umwelt und Revolte. Zur Dialektik des Entwerfens im Spätkapitalismus*, übers. von Gui Bonsiepe, Reinbek bei Hamburg 1972

ders., *Dazu bestimmt, der menschlichen Umwelt Struktur und Gestalt zu verleihen*, in: *Süddeutsche Zeitung*, München, 15. Juli 1965, S. 19.

ders., *Die Ausbildung des Architekten und Produktgestalters in einer Welt im Werden*, in: *Ulm* 12/ 13, Ulm 1965, S. 2-10.

ders., *Max Bill*, Buenos Aires, 1955

Otto Sudrow, *Skizzen zur Geschichte der Designerausbildung. Ausser Bauhaus und HfG Ulm nichts gewesen?*, in: *Werk und Zeit*, Zrsf., Düsseldorf 32/ 1983/ 3-4, S. 51 ff.

Moderne Designauffassung - Ontologische und epistemologische Grundierung

Es gibt keine substanzielle, nur eine aspektuelle Unterscheidung zwischen modernem Design und der Auffassung von rational gegründeter Wissenschaftstheorie oder Technologieanwendung. Deshalb seien einige Hintergründe skizziert, die für diese Bereiche und ihren Zusammenhang Geltung haben. Es mag zu didaktischen Zwecken hilfreich sein, sie sich als diejenige Folie vorzustellen, die einem populären Gebrauch der Ideologie des Postmodernen kontrastiv zur plastischen Deutlichkeit und Eingängigkeit verhilft.

Um aktuell weiter wirksame Angriffsflächen zu kennzeichnen, scheint es also sinnvoll, die Moderne, die mittlerweile eher unterschwellig die Voraussetzung post-moderner Designleistungen darstellt, in einigen Punkten zu kennzeichnen:

- Wahrheit ist an kritische Selbstreflexion gebunden; Subjekt der Kommunikation ist nicht der einzelne Mensch, sondern die Lebensform; Selbstbewusstsein ist getragen von den Strukturen der Sprache;

- an die Stelle des geschlossenen Weltbildes tritt die Einsicht in die Unmöglichkeit eines absoluten Anfangs des Denkens und seines Gegenstandes: der 'Welt', der Ontologie;

- 'Realität' ist eine revisionsfähige Vorgabe der Erfahrung für theoretische Bedingungen der Wahrnehmung und des Handelns; das Denken verfügt über keine evidente materielle Realität, sondern nur über Identifizierungsverfahren überindividueller Erkenntnisbedingungen;

- die Moderne als selbstgenügsame Erfahrung wird institutionell in verschiedene Bereiche ausdifferenziert: Wahrheitsansprüche werden in Urteilsformen im Rahmen eines wissenschaftlichen Diskurses geäußert; praktisches und moralisches Handeln kennt die Institutionen des rechtlichen und politischen Systems; die Ästhetik der stetigen Erneuerung und der Kritik an Erwartungshaltungen und Wahrnehmungen ist orientiert am Prinzip der Expression und damit nicht an Wahrheit oder Richtigkeit gebunden;

- modernes Bewusstsein als nicht-personales Erfahrungsbewusstsein ist Krise und Bewusstsein der Krise; Selbstwahrnehmung ist an Selbstkritik gebunden; dieses Prinzip von Kritik gilt auch für die Utopien gegenständlicher Befreiungserwartung;

- deshalb sind die im Gestaltungsbereich vorgetragenen sozialästhetischen Utopien nicht vom Zwang zur Selbstkritik entlastet; die Vorstellung jeder gelingenden Utopie imaginiert ihre

Perverterung; die Selbstkritik der utopischen Konstruktionen nimmt vorweg, dass Utopien nicht Programme sind, sondern regulative Instanzen der Kritik; Utopien sind dazu da, Gegenbilder zu liefern, und nicht, realisiert zu werden;

- Erfahrungen und Handlungen, Einsichten und Geltungsansprüche sind auf ständige Interpretation angewiesen; nur im Deutungsprozess entsteht Bedeutung; Wahrheit ist jeweils noch undurchschaute Fiktion; Fiktion ist eine Spitzenleistung moderner Kultur;

- die Moderne entsagt einem äusserlichen Stilwollen; sie thematisiert die jeweiligen Voraussetzungen in der Form einer konstruierten Übernahme: ein Gegenstand ist immer ein Gegenstand im Hinblick auf die geistigen, formalen und kategorialen Bedingungen der Möglichkeiten; deshalb ist die Radikalisierung der abstraktionsfähigen Formprinzipien - wie sie in der Kunst von Cézanne über Expressionismus, Kubismus und Futurismus bis zur Abstraktion des Suprematismus, der russischen Avantgarden und der De-Naturierung des de-Stijl entwickelt worden ist - für die Kultur des modernen Design unverzichtbar;

- die Moderne stellt die Ästhetik der Sinne hinter die Selbstbegründung des Bewusstseins zurück; es geht nicht um die im Bild oder Gegenstand dargestellte mögliche Wahrheit allein, sondern auch um die Irritation des Wahrscheinlichen; Wahrheit ist die bloss vorläufige Unterstellung einer vernünftigen kulturbildenden Übereinkunft; diese dient als Fiktion zur Zersetzung aller objektivistischen Unterstellungen, die sich nicht dem Verdacht des Irrtums aussetzen möchten;

- die Moderne des Funktionalismus ist gerade nicht ein Funktionalismus der Instrumente, der Dinge oder des technischen Gebrauchs; es ist ein Funktionalismus der Aneignung einer sozialen Aufgabenstellung, einer kulturell interpretierbaren Situation; in ihr gelten Dinge als Funktionen ihrer kommunikativen Darstellung; Funktion ist nur instrumentell fassbar, weil im funktionalen Bedingungsgefüge von Grund auf ursprüngliche ästhetische Entscheidungen mitgehalten sind; Form ist eine Funktion der Funktion: sie verhilft zu deren Wahrnehmung; Funktion ist eine Darstellungsweise der Form;

- modernes Design ist nicht Zivilisationstechnik überhaupt, sondern ein bestimmter Typ funktionsorientierten Tuns, das den Funktionsgebrauch als Lebenszusammenhang durchschaubar macht.

Bezugsliteratur

John Law, Organizing Modernity, Oxford 1994

Wiebke E. Bijker u. a. (Hrsg.), *The Social Construction of Technical Systems*, Cambridge: MIT Press 1987
 Siegfried Giedion, *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*, München 1922
 ders., *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*, Zürich/München 1976
 ders., *Mechanization Takes Command*, 1949 (deutsch: *Herrschaft der Mechanisierung*, Frankfurt 1987)
 ders., *Architektur und Gemeinschaft*, Hamburg 1956
 Leonardo Benevolo, *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*, München 1964, 2 Bde
 Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design*, London 1960 (deutsch: *Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius*, Köln 1983)
 ders., *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986 (englisch: *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge University Press, 1940)
 Gert Selle, *Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute. Entwicklung der industriellen Produktkultur*, Köln 1978
 Bernd Meurer u.a., *Industrielle Formgebung*, anabas-Verlag
 Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998
 Fred Koetter/Colin Rowe: *Collage City* [1978], Basel/ Boston/ Berlin 1984
 Leon Krier, *La Reconstruction de la Ville*, Paris 1978
 Victor Margolin u. a. (Hrsg), *The Idea of Design*, Cambridge MA 1985
 Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford 1990
 Bazou Brock, *Ästhetik als Vermittlung*, Köln 1976
 Karl Heinz Bohrer (Hrsg.), *Mythos und Moderne*, Frankfurt 1982
 Hans Robert Jauss, *Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno*, in: L. von Friedeburg u. a. (Hrsg.), *Adorno-Konferenz*, Frankfurt 1983, S. 95 ff
 Werner Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart 1987
 ders., *Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst*, New York 1969
 Richard Münch: *Die Kultur der Moderne*, 2 Bde, Frankfurt 1986
 Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt 1985
 Georg Simmel: *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne*, Berlin 1983

Hochschule für Gestaltung Ulm III - Nachträge und Aspekte als Akzentuierung eines Besonderen

Wissenschaftskultur

Die HfG Ulm trug mit zahlreichen Einladungen prominenter Wissenschaftler zum Neubeginn des wissenschaftlichen Lebens in der BRD substanziell bei. Das 'American Journal of Semiotics' konstatierte, dass die Semiotik, deren bis auf Leibniz zurückreichende deutsche Tradition durch die erzwungene Emigration von Intellektuellen wie Ernst Cassirer und Rudolf Carnap abgebrochen wurde, an der HfG und nicht an Universitäten zum ersten Mal nach Kriegsende wieder gelehrt wurde. Zur Pflichtlektüre gehörten in Ulm nicht nur Charles Morris und Charles Sanders Peirce, sondern auch die Schriften des in seiner Bedeutung damals noch nicht überall angemessen erfassten Biologen Jakob von Uexküll. Bekannt geworden, da schon damals auf der Hand liegend, sind dagegen unverzüglich die Beziehungen zwischen Ulm und der informationstheoretischen Ästhetik Max Benses. Die Bedeutung, die ein Methodologe und Mathematiker wie Horst Rittel an der HfG erlangen konnte, spricht ebenfalls eine deutliche Sprache für den szientistischen Innovationsgeist und eine unkonventionelle Grundierung der dortigen Designauffassung. Die polytechnische Wendung durch pragmatische Verknappung und Zentrierung auf Entwurfsfragen des Design kam erst später zum Tragen. Man kann die Offenheit der Plattform HfG Ulm für Fragen der Wissenschaft in der ersten Phase nicht hoch genug veranschlagen.

Exemplarisches Lernen? - noch unbekannt

Die Gruppe der auf Gestaltungspraxis bezogenen Fächer wurde gegliedert in:

- Handfertigkeiten, praktische Gestaltung (z. B. technisches Zeichnen)
- Techniken, Technologien (z. B. Fertigungslehre, Werkstoffkunde)
- Theorie der Gestaltung (Architekturtheorie, Designtheorie)

Die Gruppe der wissenschaftlichen Fächer wurde aufgeteilt in:

- Grundlagenwissenschaften (z. B. Semiotik, Informationstheorie)
- Biologie, Physiologie
- Sozialwissenschaften (z. B. Ökonomie, Soziologie, Psychologie)
- Geschichtswissenschaften (z. B. Kulturgeschichte)

Diese Einteilung ist weder originell noch praktikabel. Vor allem dann nicht, wenn dem unentwegt Vorkurse vorgebaut werden zwecks In-Formierung der Studierenden weniger nach

deren Bewusstseinsbedingungen als vielmehr nach den späteren Ausbildungszwecken der Institution. Im Grunde ist die Tabelle gehaltlos und nichtssagend - denn: Wer bestimmt, bis zu welcher Tiefe die Kenntnis gediehen sein muss? Wer bestimmt den Zeitpunkt, von dem an eine interdisziplinäre Zusammenarbeit nützlich erschien? Für wen oder was ist diese Nützlichkeit festzulegen oder nachzuweisen? Wer bestimmte Umfang und Intensität der Wissenszusammenhänge im einzelnen? Und, noch gravierender: Wie wurde das Wissen überhaupt definiert, denn die pauschalen Bezeichnungen besagten gar nichts über die Breite, Tiefe, Insistenz und methodische Schärfe der faktisch zu erarbeitenden Wissensaneignung? Solche wesentlichen Fragen wurden ausgeklammert. Man bemühte sich nicht um eine entsprechenden Methodologie. Der Begriff wie der Sachverhalt des exemplarischen Lernens waren unbekannt. Man suggerierte mittels einer solchen Listung der Fächer - die durchaus auch als ein Bluff erscheinen konnte - eine polytechnische Universalität, die in der Gestaltung nur in mythisierenden Figuren wie der einer bildungsbürgerlich universalisierten Renaissance oder in realen Gestalten wie Athanasius Kircher Bestand haben konnte, den man aber wohlweislich nicht zu den Ahnen des eigenen Anliegens rechnen mochte.

Asymmetrie, Design und 'technische Kultur'

Man vertraute nicht einfach nur dem Lauf der Dinge, sondern tat dies in der Weise, dass die neue Doktrin des Designs für eine Gesellschaft begründet wurde, in der die Wünsche des Individuums, wie Abraham Moles festhielt, immer ein wenig hinter der Auswahl, dem Angebot dessen zurückblieb, was eine Industriegesellschaft eigentlich liefern konnte. Man ging bezüglich der Leistungen des Designs von einer berechtigten Skepsis aus, die man dadurch neutralisierte, dass man Design einer breiteren "technischen Kultur" subsumierte und integrierte. (Vgl. Abraham Moles, Der Funktionalismus des Bauhauses in der Gesellschaft des Wirtschaftswunders: Die Ulmer Hochschule für Gestaltung, in: Martin Krampen/ Horst Kächele (Hrsg), Umwelt, Gestaltung und Persönlichkeit. Reflexionen 30 Jahre nach Gründung der Ulmer Hochschule für Gestaltung, Hildesheim/ Zürich/ New York, 1986, S. 96 f). Unter die Schlussfolgerungen aus solchen Betrachtungen fügt Abraham Moles auch folgende ein: "Wenn die Gesellschaft sich in ein System transformiert, in welchem der Alltag den Überbau hinter sich lässt, weil ihn das Individuum nicht beeinflussen kann, dann wird die Beziehung zur Umwelt die einzig wirkliche, in der sich seine Autonomie behaupten kann, seine Fähigkeit auszuwählen, zurückzuweisen, vorzuziehen, zu ändern, an dem Entwurf der eigenen Persönlichkeit zu arbeiten. Das Individuum definiert sich also nicht mehr durch seine 'politische' Einstellung (im weitesten Sinne), sondern (im engeren Sinne des Ökonomen) durch die Ökonomie, die Ökologie: Es wird keine Auswahl des politischen Regimes mehr geben, aber der Form des Wasserkessels oder des Staubsaugers. Darin wird das Individuum das wirkliche

Feld seiner Freiheit finden." (Moles, dass. ebda. S. 103). Design als perfekt regulierte Umweltgestaltung, Ableitung der Berechnungen innerhalb einer Bewusstseinshierarchie (vgl. dazu kritisch Oswald Wiener, Design für Unbewusste, in: IDZ Berlin/ Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Design im Wandel. Chance für neue Produktionsweisen?, Internationales Design Zentrum, Berlin 1985) soll die von Georg Simmel zu Beginn des 20. Jahrhunderts traumatisch dargestellte Herrschaft der objektiven Kultur über die Kultur der Person wieder in eine Balance bringen, die dem Individuum mindestens den Schein der Selbstbestimmung und Freiheit ermöglichen soll. Der Designer soll zum Regisseur werden. Und der geht, schon berufshalber, immer aufs Ganze: "Der Designer wird als Regisseur der Umwelt eine ebenso bestimmende Figur in der Dynamik der Industriegesellschaft wie der Erfinder. Indem er die Form der materiellen Welt erschafft, erschafft er die Zukunft des Seins." (Abraham Moles, Der Funktionalismus des Bauhauses ..., a. a. O., S. 104).

Die Beschwörung der Komplexität als rationaler Traum von ihrer Ordnung

Abraham Moles erinnert sich: "Die Schule war für mich mit der gleichen Botschaft der funktionalen Rationalität geladen wie das Bauhaus, ein Primat der Vernunft in der Beziehung, welche der Mensch mit der Umwelt unterhält. Ich halte diesen Aspekt für entscheidend und bleibe immer noch diesem Primat der Vernunft verpflichtet, was auch immer das Schicksal der Rationalität in dieser komplexen Welt sein mag (...) Mein gesamter Unterricht begründete das Design auf die Informationstheorie und die Analyse der Komplexität, der verschiedenen Ebenen, die ein Individuum mit der Welt und den Anderen verbinden. Ich versuchte meine Forschungen in theoretische Regeln, in eine Doktrin zu übersetzen, die man in Frankreich gern strukturalistische Analyse genannt hat (...) Ich habe seinerzeit mehrere Bücher veröffentlicht, die das Wesentliche zusammenfassten, was ich damals verstanden hatte und was den Inhalt meines Unterrichts ausmachte (Kunst und Computer, Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung, Psychologie des Kitsches, Soziodynamik der Kultur, Theorie der Gegenstände) (...) Die Lehre des Funktionalismus war in einer Gesellschaft des Überkonsums, nicht mehr hörbar. Diese Gesellschaft interessierte sich eher dafür, neue Bedürfnisse zu schaffen, als auf eine vollendete Art die Grundbedürfnisse zu befriedigen und die Anstrengungen auf die Analyse dessen zu richten, was wirklich grundlegend ist. Dies ist der philosophische Grund der Krise des Funktionalismus; die Suche nach dem Unnützen gewinnt durch das ökonomische Kräftespiel die Oberhand über die Suche nach der Funktion. Sicher ist es möglich, eine funktionelle Theorie des Gadget zu entwickeln. Dennoch gibt es für diejenigen, die so etwas machen, einen erkenntnistheoretischen Widerspruch, eine Begrenzung der Vernunft, eine Schizophrenie in der Handlung des Entwerfens, die tatsächlich eine Spaltung, eine Zerstörung des gedanklichen Zentrums mit sich bringt. Meiner Ansicht nach ist

es diese Krise des Funktionalismus, mehr noch als der politisch-ökonomische Kampf, der im geschichtlichen Kontext des deutschen Wirtschaftswunders nicht nur zur Schliessung der Schule beigetragen hat, sondern vor allem zu ihrer Auflösung in andere Institutionen, die über alle Lande verstreut sind, von Brasilien bis Japan, von den USA bis Israel, in denen sie als ein wesentlicher Bestandteil westlichen Denkens weiterwirkt." (Abraham Moles, Was für Verbindungen hatten die Mitglieder der Hochschule für Gestaltung mit ihrer Institution? Welche Rolle hat sie in ihrem Leben gespielt?, in: Martin Krampen/ Horst Kächele (Hrsg), Umwelt, Gestaltung und Persönlichkeit. Reflexionen 30 Jahre nach Gründung der Ulmer Hochschule für Gestaltung, Hildesheim/ Zürich/ New York, 1986, S. 34, 36, 37 f, 40 f).

Bezugsliteratur

Martin Krampen/ Horst Kächele (Hrsg), Umwelt, Gestaltung und Persönlichkeit. Reflexionen 30 Jahre nach Gründung der Ulmer Hochschule für Gestaltung, Hildesheim/ Zürich/ New York, 1986

Gibson, James J. (1982) Wahrnehmung und Umwelt, München

Kurt Alleben, Informationstheorie und Ästhetik, in: Kulturanthropologie. Neue Anthropologie, Bd. 4, hgg. v. Hans-Georg Gadamer und Paul Vogler, Stuttgart 1973, S. 321-358

Max Bense, Einführung in die informationstheoretische Ästhetik, Reinbek bei Hamburg 1969

Abraham A. Moles, Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung, Köln 1971

ders., Information und Redundanz, in: Hans Ronge (Hrsg.): Kunst und Kybernetik, Köln 1967, S. 14-27

Rolf Duroy/ Günter Kerner, Kunst als Zeichen: Die semiotisch-sigmatische Methode, in: Kunstgeschichte - Eine Einführung, hgg. v. Hans Belting u.a., Berlin 1986, S. 222-243

Charles W. Morris, Ästhetik und Zeichentheorie, in: Theorien der Kunst, hgg., v. Dieter Henrich und Wolfgang Iser, Frankfurt 1982, S. 356-379

Oskar Negt, Soziologische Phantasie und exemplarisches Lernen, Theorie und Praxis der Arbeiterbewegung, Frankfurt 1981, 7. Aufl.

Michael Vester, Die Entstehung des Proletariats als Lernprozess. Zur Soziologie und Geschichte der Arbeiterbewegung, Frankfurt 1970

Oswald Wiener, Design für Unbewusste, in: Hans Ulrich Reck/IDZ Berlin (Hrsg.), Design im Wandel. Chance für neue Produktionsweisen?, Berlin 1985

Zwischen telematisch ermöglichtem Verschwinden und re-iszeniertem Kitsch: Reflektionen über die Zukunft des Designs

Die Geschichte des modernen Designs ist immer mehr zu einer Geschichte der Auseinandersetzung mit Ausdrucksbedingungen des modernen Lebens insgesamt geworden. Die Ansprüche funktionaler Problembewältigung im engeren Sinne, die jeweilige Verhältnisbestimmung der Form, die Wechselverhältnisse zwischen Technologie, Produktorganisation und ästhetischem Eingriff und schliesslich die öffentliche Problematisierung der naturwüchsigen Gestaltungsvorgaben der industriellen Massenproduktion, eine immer stärker technisch beeinflusste Kultur sind nicht nur berechenbare Faktoren für einen auf Produkte zielenden Entwurfsprozess. Sie sind auch, und umgekehrt, Bezugspunkte für ein Design, das die Frage nach der modernen Lebensform als ästhetische Provokation gegen die Weiterführung überkommener Traditionen zu entwickeln versucht. Es entstehen neue Nahtstellen zwischen Industrie und Wissenschaft, Kunst und Design. Die Geschichte des modernen Design provoziert einen Designbegriff, der sich von den Fragen der Produktgestaltung im engeren Sinne immer weiter entfernt und neue Felder der Legitimationsbeschaffung erschlossen hat. Wie immer die Ausgriffe auf Fragen der Gesellschaft, des sozialen Handelns, der Regulierung von Erfahrungen eingeschätzt werden können: dass Design beansprucht, anhand der eigenen historischen Bedingungen wesentliche Fragen einer Ästhetik der Moderne zur Diskussion zu stellen, bezeugt die Verschiebung der praktischen Gestaltung auf Fragen der Bedeutung.

Der Nutzungszusammenhang ist das übergeordnete Erfahrungsprinzip für eine Ästhetik moderner Selbstbegründung. Die Provokation der Traditionslosigkeit verschiebt primäre Funktionsüberlegungen auf die Funktion der Formwahrnehmung und des Formausdrucks für die problematisierenden Funktionen. Die gesamte Auseinandersetzung mit Designfragen ist geprägt vom Zwang zur Radikalisierung der ästhetischen Mittel. Und dies ganz unabhängig von Einschätzungen der Gewichte zwischen Funktion und Form, Problemlösung und Zeichensetzung. Design kann als Paradigma gelten für die Kontroversen um die vermittelnde Anwendung einer modernen Ästhetik von Lebensformen. Der Kulturwandel, der auch Vermutungen über den Wandel der Einstellungen und Mentalitäten ausdrückt, besteht nicht in einem abstrakten Zuwachs an Selbstbezüglichkeit der künstlerischen Gegenstände oder einer Festlegung der ästhetischen Darstellung auf Expressivität kraft Bearbeitung der primären, universalen künstlerischen Darstellungsphänomene. Diese immer wieder vorgetragene These ist primär an Abstraktionen ausgerichtet oder an einer Regulierung der Orientierungsprinzipien verschiedener Handlungsformen. Die strikte Unterscheidung zwischen moralischem, instrumentellem, ästhetischem und, beispielsweise, kommunikativem Handeln teilt Gebiete

durch Auszeichnung formaler Verfahren zu. Die Tendenz, Gebiete durch Zurechnung jeweils besonderer, eindeutiger Handlungsformen und Semantiken der Beschreibung der Verfahrensregeln festzulegen, reduziert die ästhetische Provokation und den Darstellungsanspruch von 'Design' für die Problematisierung moderner Lebensformen. Als Designgegenstand ist immer mehr zu verstehen die Aufarbeitung der historischen Entwicklung von Gebrauchsansprüchen zu ästhetischen Setzungen, die im Sinne einer kritischen Reflektion des Funktionsgebotes generell nach ästhetischen Momenten einer gestaltenden Einwirkung in Lebensformen fragen. Es geht um die Einschätzung des künstlerischen Anteils an der Organisation der Moderne. Deshalb ist Design in den letzten Jahren zunehmend zum exemplarischen Streitfeld um Anspruch, Konzept und Begriffe von 'Modernität' geworden.

Die programmatische Neu-Bewertung des Funktionsanspruchs, die rhetorische Neu-Gewichtung der ästhetischen Selbstgenügsamkeit zeigen, dass Designobjekte als verdichtete Stellungnahmen hinsichtlich neuralgischer Begründungsprobleme der modernen Kultur verstanden werden können. Zu diesem Problemstand und Kulturbegriff gehört die Differenzierung dreier Momente, die in nicht wenigen anti-modernistischen Polemiken zu wenig auseinandergehalten werden:

- die Neufassung eines Kitschbegriffs, der nicht mehr Ausdruck ist einer sozialästhetischen Geschmackspyramide, sondern an der Zirkulation von Zeichenmodellen einerseits, am Problembestand der wechselseitigen Defomation in der Opposition zwischen Hoch- und Trivialkultur andererseits orientiert ist;

- die Neuinterpretation der ästhetischen Provokation, die den Anspruch an die traditionslose Selbstbegründung moderner Lebensgestaltung nicht auf ein abstraktes künstlerisches Formproblem reduziert;

- die erneuerte Aneignung des Bruchs zwischen Konzept und ästhetischen Auswirkungen als Modellvorgabe für die Funktion eines Designbegriffs, der die historischen Probleme in der Organisation der künstlerischen Ausdrucksformen grundsätzlich gegen den Problemlösungsanspruch ihrer technischen Indienstnahme zu sichern bestrebt ist und auf Designthematiken die rezeptionsästhetische Leitfigur der Interpretationsnotwendigkeit aller, gerade der instrumentellen Funktionsbehauptungen anwendet.

Aus diesen und nicht aus Gründen der Geschmacksbehauptung, des Setzens auf emotiven gegen intellektuelle Konzeptionen ist Design zu einem technisch manipulierbaren Anwendungsforum für mediale Kulturstrategien geworden. Das ist der Hintergrund der

wechselseitigen Übergriffe und Auflösungsansprüche zwischen praktischem Weltbildappell, Besitzinszenierung, Rollendramatisierung, Design, Kunst, Subkultur und institutionellen Darstellungsgewohnheiten. Die Annäherung des klassischen philosophischen Diskurses an die metaphorische Medialisierung des Denkens durch technische Simulation, die Verschiebung in den Selbstempfindungsweisen des zeitgenössischen philosophischen Bewusstseins, die immer schnellere und stärkere Verbindung der philosophischen Diskurse mit inszenierten Medienstrategien - Architektur, Urbanistik, die Welt des Immateriellen, Monumentalisierungsprojekte -, all diese Tendenzen belegen von der Seite der ernsthaften Diskurse neu den provokativen Umgang mit den etablierten Designkonzeptionen. Insgesamt kann die Stilbehauptung heutiger Tage als Ausreizung medial intensivierter Verfügbarkeit interpretiert werden, wobei strategisch die Vorgabe eines Verzichts auf utopische Differenzierungen notwendig zu sein scheint, denn die Funktionalismuskritik, die durch den neuen Hang zum emotiven Dekor und Ornament vorgetragen worden ist, reduziert die utopistische Kritik auf die positive Gestaltung stofflicher Grössen.

Dagegen ist zu bestehen auf der modernen Radikalität der ästhetischen Infragestellung aller Ausdrucksweisen. Denn in ihr wird nicht die utopistische Realisierung eines positiv Vorgestellten unmittelbar behauptet, sondern die Kritik mittels Leitbilder des Utopischen als Bewusstsein der Differenz zwischen Handlungsanspruch und Verwirklichung, d. h. als Verstärkung der prinzipiellen Differenz und damit als Verlust aller Unmittelbarkeitsbehauptungen entwickelt.

Der hier beanspruchte Designbegriff ist bestimmt als Paradigma von spezifischen Handlungen. Die ursprünglich utopistische Ingenieurvision ist ebenso einer Kritik zu unterziehen wie die industrielle Zulieferung von ästhetischen Formvorgaben an eine arbeitsteilige Massenproduktion, für die der Designer Anmutungsqualitäten unter klaren technologischen Vorgaben entwickelt. Es geht um das Funktionsganze der Lebensformen, das immer wieder als Debatte zwischen Design und Styling, Orientierung der Reflektion, künstlerischer Suggestion und spontaner Formulierung verhandelt wird.

Die wachsende Euphorie, mit der Design zu einem zentralen Code heutiger Kulturbestimmungen geworden ist, markiert eine Ausweitung von Begriff und Handlungsfeld 'Design' in einem vordem unbekanntem Ausmass. Der Glanz transzendierender Inszenierungen, der Hang zum Neo-Barocken, die ästhetische Entgrenzung eines Sensualismus, der in historischer Entsprechung zur Krise des Manierismus im 16. Jahrhundert den Designkünstler in vertikale Autoritätshierarchien eingliedert: all dies verweist darauf, dass die selbstgenügsame Lust am illusionären Schein sich aus dem Scheitern der Aufklärung begründet.

Der Umgang mit Design ist heute durchsetzt von einem exemplarischen sozialästhetischen und -politischen Konflikt. Die rhetorische Wirkung des funktionalismuskritischen Designdiskurses ist daran zu bemessen, dass Design erstmals seit langem nicht mehr unter der Vorgabe utopisch deregulierender Gesellschaftskritik wahrgenommen wird. Gerade die sozialästhetische Innovation, die den modernen Konstruktivismus bestimmte, wird vehement zurückgewiesen. Entsprechend werden Bezüge zur anonymen Massenkultur wieder als hochkulturelle Differenzierungen - z. B. 'Radikaldesign', 'Memphis' - behauptet und der Kreislauf der benutzten Zeichenrepertoires zugunsten der etablierten semantischen Hierarchien gelenkt. Plausibel daran ist die Kritik an einer instrumentellen Moderne. Denn zweifellos lässt sich der Vorwurf nicht von der Hand weisen, dass die sozialästhetische Innovation des kritisch-utopischen Gedankens positivistisch beansprucht und Reflektion durch Offensichtlichkeitsbehauptungen ersetzt worden ist. Die kritische Aufarbeitung des Konstruktivismus belegt, wie mit einer selektiven Geschichtsschreibung die Vorherrschaft einer instrumentellen Auffassung, des 'weissen Funktionalismus' von Corbusier und Gropius, als Herrschaftsanspruch symbolischer Form, nicht als Designleistung, durchgesetzt worden ist.

Die Frage der Ästhetik ist in der Moderne nie die Frage einer utopischen Technologiekritik allein gewesen. Aber ebenso sicher kann der Begründungsdruck des Utopieanspruchs nicht mit dem Verweis auf den Ästhetizismus eines wachsenden Teilmarktes, des neuen Dekors, als haltlos zurückgewiesen werden. Die Grenzlinie der Designauffassungen verläuft zwischen der ästhetischen Kritik und einer Paradigmenbehauptung, Design habe im Zeitalter der Mikro-Chip- und Telematisierungsrevolution erst recht auf die Sperrigkeit stofflichen Widerstands zugunsten der Erklärung einer handhabbaren Zukunft zu verzichten. Die Telematisierung wird zunehmend als kulturelle Voraussetzung neuerer Designansätze akzeptiert. Die rhetorische Aufwertung der Programmiermöglichkeiten drückt sich als Stilbehauptung aus. Das Abrücken vom Funktionalismus ist das die Argumentation leitende aktuelle Credo noch dort, wo die ästhetische Primärfunktion z. B. im russischen Konstruktivismus auf Problemlösungsbehauptungen eines technizistischen Gesellschaftsmechanismus reduziert wird, wo also Designgeschichte verfälscht und ihre Komplexität durch Wunschprojektionen eliminiert wird.

Dieser Reduktionismus, verbunden mit sensualistischer Dekorbehauptung, ermöglicht die seit den 1980er Jahren geltende spezifische Modellierung der Sinne. Ihre kulturellen Deutungsmuster sind an eine nicht nur graduell wachsende, sondern qualitativ veränderte Ausstattungslust gebunden. Eigentliche seelisch-mentale Topographien der Existenzformulierung werden mit Zugehörigkeitsattributen, Stilgütern und

Prestigegegenständen verwirklicht. Narzisstische Selbst-Stilisierungen werden abgelöst von apparativen Selbstdressurexperimenten. Selbstdisziplin ist nur noch Voraussetzung für das Erproben einer Logikstik, mit der ein Selbst sich zum Gegenstand seiner Experimente macht. Der ins vorgeblich Unermessliche weiter gesteigerte Luxus und die Tendenz der Corporate-Identity-Strategien - nicht nur im ökonomischen, sondern im mental-seelischen Bereich - besetzen das gesamte Feld der Existenzinterpretation und damit das Symbolische. Bezeichnend dafür ist die Tatsache, dass die Diskussion von Designgegenständen sich weder publizistisch noch hinsichtlich der öffentlichen Gewichtung, weder institutionell noch semantisch von den massenkulturell verwerteten Kunstdebatten unterscheidet.

Bezugsliteratur

- Helmuth Gsöllpointner u. a. (Hrsg.): Design ist unsichtbar, Wien 1981
Oswald Wiener: Design für Unbewusste, in: Hans Ulrich Reck/ IDZ Berlin (Hrsg.), Design im Wandel. Chance für neue Produktionsweisen?, Internationales Design Zentrum Berlin 1985
Bazon Brock, Lebendig begraben - Heftige Klopffzeichen bei der vorschnellen Beerdigung des Rationalismus und des Funktionalismus im Design, in: ders., Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande - Schriften 1978 - 1986, Köln, 1986
ders., Die Re-Dekade. Kunst und Kultur der 80er Jahre, München 1990
Pontus Hulten (Hrsg.), Futurismo e Futurismi, Mailand 1986
Reyner Banham, Die Revolution der Architektur. Theorie und Gestaltung im ersten Maschinenzeitalter, Reinbek bei Hamburg 1964
Heinrich Klotz, Das Prinzip Konstruktion
Siegfried Giedion, Raum. Zeit. Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition, Zürich/München 1976
Volker Fischer (Hrsg.), Design heute. Massstäbe: Formgebung zwischen Industrie und Kunst-Stück, München 1988
Umberto Eco, Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur, Frankfurt 1984
Norbert Elias, Kitschstil und Kitschzeitalter, in: Der Alltag, Zürich 1/1985, S. 4 ff
Abraham A. Moles: Psychologie des Kitsches, München 1972
Harry Pross, (Hrsg.): Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage, München 1985
Hans Ulrich Reck, Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie, Würzburg 1994
ders., Design, Kunst, Styling. Gestaltungsvisionen und Kulturkampf in der Ästhetik von Lebensformen im 20. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Zürich 1/1988,
ders., Design als Macht. Gestaltung als ästhetisch verzeichneter Gebrauch, in: Hermann Sturm (Hrsg.): Verzeichnungen. Vom Handgreiflichen zum Zeichen, Essen 1989

'Interaktivität' - Der bis in die klassische Moderne zurückreichende Traum von der Bewegtheit der Betrachter

Durch die Ermöglichung der 'Interaktivität', so eine derzeit weit verbreitete, gedankenlos nachgeplapperte Behauptung, komme endlich der Besucher zu seiner ästhetischen Würde. Damit wird jedoch ein einseitiges Bild der klassischen modernen Kunst gezeichnet. Als ob es dieser nur um den rituellen Dienst am Werk gegangen wäre, der gänzlich im Künstler aufgehe, welcher als moderner Magier ausschliesslich seine eigenen Erfahrungen ausdrücke. Aber bereits bei den Surrealisten gibt es eine Kunst jenseits der Kunstwerke, eine freigesetzte, fließende Obsession. Bereits sie sprengten das autonome Kunstwerk durch eine Kunst, die sich in einem Jenseits der Werke abspielte. Und was könnte das anderes sein als das Selbsterleben des Betrachters? Carl Einstein feierte in seinem umfänglichen Buch über Georges Braque in diesem schon früh einen Künstler, der zu einer scharfen Kritik des Werkbegriffs auffordere, gar zwingt. Einstein zeigt, dass eine genuin klassische Selbst-Beschreibung der modernen Kunst den Werkbegriff prinzipiell überschreitet. Seine Kritik nämlich mündet in den Vorwurf, das Kunstwerk werde vom Publikum nicht mehr dynamisch erfahren, sondern zwingt zum blossen meditativen Nachvollzug, den man freundlich als mimetisch und unfreundlich als versklavend beschreiben kann. Einstein ging so weit zu behaupten, die viel gepriesene Einheit des klassischen Bildes sei damit erkaufte worden, dass man die elementaren seelischen Vorgänge, die eigentlich bewegenden Intensitäten aus dem Sehen ausgeschaltet habe. Einstein wendet sich also ebenso entschieden wie hartnäckig gegen eine kontemplative Ästhetik. Seine Polemik kann man aber nicht umdrehen: Nicht jedes Plädoyer für die Selbstvergegenwärtigung der seelischen Intensitäten an Stelle der Kontemplation von Werken ist schon über die bürgerliche Ästhetik hinaus. Im Gegenteil: Man hat den Eindruck, das Plädoyer für 'Interaktivität' ergänze die unberührte Kontemplation interesselloser Bewegtheit bloss durch kleine Einsprengungen plebejischer Belustigungs- und Erregungsästhetik, libidinöse Partikel eines ansonsten viel geschmähten Ablenkungstheaters.

Carl Einstein meinte also bereits in den 1920er Jahren dezidiert, der Betrachter müsse Gelegenheit erhalten, seinen Umgang mit der Kunst zu verändern, zu erweitern, zu modifizieren. Das Kunstwerk solle dabei als Material für menschliche Handlungen benutzt werden und es könne sich auflösen, verfallen, in anderes übergehen. Aber Einstein dachte nicht, dass das Ende der Illusion einer ästhetischen Vollkommenheit dadurch gerechtfertigt sein könnte, dass die Betrachter in einem willkürlichen Urteil über die Werke nach Belieben verfügen. Wenn die Kunst leben will, dann kann sie nicht unbeweglich sein. Dann muss sie zu handeln beginnen. Das hat sie schon früh im 20. Jahrhundert in einer Weise getan, welche die jüngste Schwärmerei vom 'Gesamt(daten)kunstwerk' als dreist und vor allem unbelehrt durch

zahlreiche Experimente dieses Jahrhunderts erscheinen lässt. Wer würde die synästhetischen Experimente im Umkreis von Kandinsky, Skrjabin, Schönberg vergessen wollen, die doch nichts anderes gewesen sind als intermediale Texturen zwischen Bild, Tanz, Bühne, Klang? Zu den wesentlichen Unternehmungen sind selbstverständlich auch Kinematographie und Film zu rechnen. Auch Robert Rauschenbergs Ausradieren einer Zeichnung von Willem de Kooning im Jahre 1953 gehört in die Sphäre einer Kunst als Handlung, ganz zu schweigen von den wenig späteren Auftritten von Fluxus und den Exponenten der Performance. Selbstverständlich sind die Künste des 20. Jahrhunderts ohne weitere und stetige Klärung der Fragen nach dem Ursprung der Kreativität, der Kritik der Zivilisation, der Funktionalität der Lebensgestaltung, der Utopie der Gesellschaftsveränderung, der Verbindung der bildenden Künste mit der Architektur und der Aufhebung der Trennung von hoher und niedriger, freier und angewandter Kunst nicht angemessen zu verstehen. Die Suche nach einer Kunstgeschichte der Virtualitäten ist darin immer dringlicher geworden - sachlich, geschichtlich, sozial, aber auch theoretisch. Sie intendiert vor allem die Überschreitung des Tafelbildes in den Raum von Handlungen, die auf eine Zerlegung der Informationspartikel im digitalen Universum hin drängen, diesem Paradebeispiel einer VR.

Zwar umfassen die virtuellen Realitäten und auch der Begriff 'cyberspace' - ein technisches Kürzel für den kybernetischen Raum digital prozessierter Rückkoppelungen und Verbindungen - ganz unterschiedliche Phänomene wie beispielsweise die weltweiten Datenübertragungsnetze 'world wide web' oder 'internet', Spielstätten einer spezifischen ästhetischen Illusion, mit besonderer Akzentuierung der leiblichen Sensationierung und mit dem Versprechen synästhetische Erregungserlebnisse. Es dürfte denn auch letzteres sein, was die Faszination am Cyberspace in einem ästhetischen Sinne akzentuiert. Denn der Signalübertragungsraum, der verbal zum 'Kommunikationsraum' aufgemöbelt worden ist, gibt solche Faszination nicht her. Die eigentlich bestimmenden Momente im Cyberspace lassen sich jedoch nicht auf die digitale Heimsauna der Sinnessensationen beschränken, sondern meinen die Realität gewordene Fiktion von Gleichzeitigkeiten quer zu den bisherigen Gewohnheiten in der Raum-Zeit-Sphären-Trennung.

Ein Kunstwerk, das - ob auditiv oder visuell - ausgelöst wird durch Bewegungen von einem Betrachter oder von diesen gar durchgängig abhängig erscheint, muss im übrigen keineswegs interaktiv sein. Denn es werden in der Regel programmierte Inputs als identische Outputs generiert, also in einem durchgängig und konstant regulierten Reiz-Reaktions-Verhältnis schlicht abgerufen. Dazu reicht ein eindimensionales Sensorensystem. Solche Installationen hat man in den 60er Jahren denn auch nicht als 'interaktiv' bezeichnet. Auch wenn elektronische Schaltungen dafür benutzt wurden, ging man davon aus, dass es sich um lineare

Koppelungen, nicht um kybernetische Selbststeuerungen, autodynamische Prozessualitäten oder, im Sinne Heinz von Foersters, um nicht-triviale Maschinen handelte. Schon gängige kinetische Objekte - bewegliche Raumgebilde in der Tradition Rodtschenkos und der Gabos - präsentierten ja Kunstwerke, die sich im Kontakt mit dem Betrachter änderten. Aber die Programmierungen waren auf der Seite des Materiellen als gewöhnliche analoge Befehlsketten und mechanische Handhabungen ausgeführt. Sie erschienen traditionell auf der Seite der Betrachter als eine konkrete Abstraktion (Abstraktion im Konkreten), mittels der positive und negative Bedingungen des Skulpturalen, anwesende und abwesende Volumina ebenso wahrgenommen werden konnten wie Schattenwürfe und Bewegungen, die auf subtilste Veränderung der Luftbewegung reagierten. Das lernende Ertasten oder tastende Lernen der Reaktionslogik eines Computers würde man deshalb noch nicht als Ausdruck von Interaktivität betrachten wollen. Und im übrigen wäre, akzeptierte man den gängigen Sprachgebrauch, schon jeder Staubsauger und Aufzug eine interaktive Maschine.

Bezugsliteratur

Carl Einstein, Georges Braque, Paris 1934, wieder in: Werke Bd. 3, hgg. v. M. Schmid/ L. Meffre, Berlin 1985, S. 181 ff

ders., Afrikanische Plastik, Berlin 1922

ders. Gesammelte Schriften, 4 Bde, Berlin

Ch. Harrison/ P. Wood (Hrsg.), Art in Theory 1900-1990, Oxford 1992

Kerstin Stiles u. a. (Hrsg), Contemporary Art. A Sourcebook of Artist' s Writings, Berkeley CA 1996

Allan Kaprow, Essays on the Blurring of Art and Life, hgg. v. J. Kelley, Berkeley CA 1993

Hans Belting, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998

Siegfried Zielinski, Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte, Reinbek bei Hamburg 1989

Mythos Medienkunst

Kunsthochschulen werden derzeit - mit welchen Hintergründen, ist im Exkurs zu 'Interaktivität' geschildert worden - heftig zum Mitspielen aufgefordert. Sie sind gehalten, eine aktive Rolle für die Entstehung des Kunstwerks zu übernehmen. Digitale Mitspielmöglichkeiten im 'Gesamtdatenwerk', Eintauchen in den Medienverbund, Surfen durch Internet und Cyberspace, der flexible Besuch virtueller Realitäten - angesagt ist der aufgeschlossene, lockere und mündige, der postmodern geschulte und ironisch disponierte Rezipient. Die Befreiungsschläge der Kunst haben mittlerweile deutlich Züge eines militärischen Einsatzes angenommen. Berichte von der Front der Kunst schwingen sich auf zu techno-imaginären Siegesmeldungen. Wunder an neuer Teilhabe und gesteigerter ästhetischer Erfahrung werden gepriesen. Auch theoretisch wird eine digitale Ästhetik weitherum gepriesen. Der Begriff 'Medienkunst' ist dementsprechend gut etabliert und weit verbreitet. Lanciert vor über zehn Jahren, um dem Spiel der Kunst einen weiteren Raum zu sichern, ist unübersehbar, dass 'Medienkunst' heute mythische Rede ist. Sie suggeriert ein Artefakt, dessen Formbildung sie immer wieder verschweigt und ausblendet. Sie ist in dem Masse Techno-Fetisch, wie sie ihre Wirkung nach wie vor ausschliesslich authentisch begründet und diesbezüglich unter Absehung aller medial-technischen Materialisierung zustandekommen möchte. Im Hinblick auf die - für das Fortleben immer noch entscheidenden - musealen und auratischen Weihen wahrer Kunst beschränkt sie ihre Faktur auf den Status reiner Mittel zur Verwirklichung ausserapparativer, nämlich 'reiner' 'künstlerischer' Zwecke.

'Mythos Medienkunst' meint demnach, dass auch im Zeitalter des Techno-Imaginären und der maschinenbasierten Künste eine kollektiv wirksame Verselbständigung des kritischen Differenzanspruchs der Kunst hinter die schiere Offensichtlichkeit anwesender Werke zurückgetreten ist. Und auch zurückzutreten habe. Präsenz ergibt sich widersprüchlich durch Dissimulierung ihrer Herstellungs-Bedingungen, Absenz (Geheimnis, Verweis, Repräsentation, Aussage) durch Simulation ihrer selbst als einer Fiktion. Diese Werke stehen, sofern sie 'Medienkunst', nämlich technologisch avanciert (digital gesteuert), sein wollen, ein für die selbstverständliche Integration von Massenmedien und heutigen Kommunikationstechnologien in die Sphäre der Kunst. Die Wirksamkeit des Eingebundenseins in die Kommunikationsnetze macht nicht einfach den ideologischen Kern dieser Kunst aus. Ihre mythische Kraft bezieht sie aus dem wohlgefällig akzeptierten Schein, sie vermöge uns die wissenschaftlich verstellten, der intelligenten Einsicht wie der politisch-sozialen Beeinflussung entzogenen Wunder der neuen Technologien auf zauberhaft einfache Weise zu erschliessen. Kunst als ästhetisches Medium eines populistischen Missverständnisses im Hinblick auf die Versprechen, Bedingungen und Nutzen der

entwickelten Medienapparate - das ist der Kern des mythischen Versprechens der Medienkunst und ihr Skandal zugleich. Skandal nämlich, weil dieser Schein von den Jahrhunderte lang von Aussenseitern - von Athanasius Kircher, Giacomo della Porta bis zu Alfons Schilling und den Netzaktivisten der Gegenwart - entwickelten Anstrengungen lebt, die den Künstlern das Image beschert haben, dass sie als einzige die insistente Fragen nach dem philosophisch gerechtfertigten Funktionieren des Technischen aufrechterhalten haben. Das Medium des Mediums ist ihnen nicht das Geld oder der Profit, nicht ein vorgeschobener Nutzen oder eine paradiesische Verbesserung der Welt im Zeichen eines machthungrigen oder sonst verheissungsvollen Kult des Individuums, sondern die skeptische Frage nach der Physikalität des Subjektes, die mittels experimenteller Einwirkung auf das Verhältnis von Körper und Gehirn untersucht wird.

Diese experimentelle Einwirkung mag man sich als Matrix denken, auf die nahezu alle wesentlichen Innovationen der Kunst und ihrer Mediengeschichte abgezielt haben, von der Konstruktion der Zentralperspektive über die wahrnehmungsphysiologischen und neuronalen Experimente des 19. Jahrhunderts bis zu den Selbst-Erfahrungen und Trainings-Anordnungen der Körperkünste seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts. Und eben der Verlängerung und Projektion all dieser Experimente auf die 'expanded' oder 'virtual reality' des kybernetischen Raums des Techno-Imaginären, des Simulationstheaters neuronal oder nur optisch stimulierter Imagination, der rauschhaft verselbständigten mentalen Erregung des Gehirns im Cyberspace (und seinen Vorspiegelungen von Welten in Gehirnen), den globalen Netzen des digitalisierten Daten-Transfers aller möglichen Computer-Architekturen zu allen möglichen und problematischen Zwecken.

Nach Massgabe solch mythisch verfestigter und erstarrter Rede ist 'Medienkunst' reaktionär: Sie verlegt noch einmal ins bannende Werk, in den auratischen Fetisch einer Subjektivierung, was als Entwurf einer Handlung in den Prozess der Umwandlung lebensweltlicher Texturen gehört. Und ohne diesen Prozess nicht mehr dasselbe bedeutet, ist oder bewirkt. Bedenkt man dies, dann erscheint die aktuelle Mediensituation in der prismatischen Brechung der so reflektierten Künste als eine Möglichkeit, den dynamisch nahegelegten Reichtum der Kunst überhaupt angemessener zu verstehen - nämlich nicht einfach in einer historischen Verlaufsform zu studieren, sondern in einer Disposition wirksam zu sehen, einer jederzeit virulenten Möglichkeit. Mediatisierung bedeutet, diesen Prozess einer Nutzung von Praxen, Handlungen, Erprobungen mit den jeweils historisch verfügbaren Mitteln zu realisieren, aber im Entwurf der Nutzungen in erster Linie wahrzunehmen. Also ist das Mediale nicht durch eine Apparatur, ein Gerät, ein Werkzeug, einen technischen Standard und dergleichen mehr bestimmt. Der für 'Medienkunst' generell so charakteristische Irrtum drückt sich

entsprechend in der Verlagerung von Methode, Praxis, Experiment, Prozess auf die Inkorporation und Logistik der Techno-Apparatur aus. Er wird physisch greifbar als tonnenschwere Produktionsapparatur, die angeblich doch nur das freie Schweben und Surfen eines von aller Materie befreiten Geistes ermögliche.

Was bezweckt demnach der künstlerische Ruf nach einer nochmaligen Erweiterung der materialen und methodischen Basis und Spielräume der Kunst, was die Forderung, man möge doch im Rahmen entfalteter Technoiogien endlich an den Einsatz der Kunst denken, diese fördern? Kaum je gelingt es einem Ruf nach Erweiterung des Kunstmarktes, sich Gehör im Namen der Kunst ausserhalb der Kunst - zum Beispiel als utopische Neuregulierung der Lebens- oder mindestens der Kommunikationsverhältnisse - zu verschaffen. Im Zeitalter des internet hat man stark den Eindruck, dass diejenigen, die behaupten, das Netz sei ein Forum für eine völlig neue, alles Bisherige umwälzende Kunst ganz einfach diejenigen sind, die bisher keinen Erfolg im angestammten Betrieb haben verbuchen können. Eine Medien-Revolution einzuklagen macht sich natürlich allemal besser als die demütige Bitte um Einlass-Gewährung im bisherigen Olymp der Kunst. Besonders verdächtiger Kandidat bei indirekten Einschleichungen sind Multi-Media-Visionen oder die Forderungen nach neuen Gesamtkunstwerken, 'immersiven Environments', also durch apparative Logistiken stimulierte und simulierte Umgebungen, in denen die menschlichen Sinne in halluzinierende Welten abtauchen und sich im Taumel ihrer selbst verlieren können.

Bezugsliteratur

- Siegfried Zielinski, Zum (Selbst-)Verständnis elektro-apparatisher Bilderproduktion - Zwischen Mathematik und Imagination, in: Reflexionen zu Kunst und neuen Medien, hg. v. EIKON/ Medien. Kunst. Passagen, Wien, 1993
- Siegfried J. Schmidt, Die Welten der Medien. Grundlagen und Perspektiven der Medienbeobachtung, Braunschweig 1996
- Sybille Krämer (Hrsg.), Medien-Computer-Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien, Frankfurt a. M. 2000. 2. Aufl.
- Manfred Fassler, Cyber-Moderne. Medienevolution, globale Netzwerke und die Künste der Kommunikation 1999
- Florian Rötzer/ Peter Weibel (Hrsg): Strategien des Scheins. Kunst-Computer-Medien, München 1991
- Hans Ulrich Reck, Kunst und neue Technologien - Medientheoretische Reflexionen, in: Akten der 7. Österreichischen Kunsthistorikertagung, Mitteilungen des österreichischen Kunsthistorikerverbandes, herausgegeben von Götz Pochat, Jahrgang 10, 1/1993, Wien/ Graz (nachgedruckt in der Zeitschrift 'Medien. Kunst. Passagen' 4/94, Wien)
- ders., Die Kunst und die Werke. Eine nominalistische Theorieskizze, in: Eleonora Louis/ Toni Stooss (Hrsg): Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Kunsthalle Wien/ Frankfurter Kunstverein, Stuttgart 1993

ders., Mythos Medienkunst, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken, Nr. 626, Berlin/ Stuttgart, Juni 2001

ders., Zwischen Bild und Medium. Zur Ausbildung der Künstler in der Epoche der Techno-Ästhetik, in: Peter Weibel (Hrsg.), Vom Tafelbild zum globalen Datenraum. Neue Möglichkeiten der Bildproduktion und bildgebender Verfahren, Stuttgart-Ostfildern 2001

ders., Vom "unsichtbaren Design" zum unsichtbaren Design. Mediale Herausforderungen einer aktuellen Designtheorie, in: Michael Erlhoff (Hrsg.): Zwischen Form und formlos. Zur Not und den Grenzen von Gestaltung, 'formdiskurs. Zeitschrift für Design und Theorie', 1, I/1996 (Verlag form), Frankfurt 1996

Kunst und Interface - Eine poetische Fragestellung angesichts des technologischen Fortschritts

Kunst hat innerhalb und gegenüber der widerspruchreichen Drift der divergenten Wissens- und Erlebnissphären ihre konstruktive Fähigkeit gegenüber Geräten, Wissenschaft, Technik, generell: gegenüber Erkenntnisfortschritt, verloren, die sie über so lange Zeit behauptet hat und heute rhetorisch auch für das Techno-Imaginäre und die digitalen Bilder beschwört. In Wahrheit kann sie keine Darstellungsleistung als solche, aber auch keine eigene Gegenstandswelt oder Erscheinungsweise von etwas mehr behaupten, das nur durch sie erzeugt und sichtbar würde. Denn ihr kann gar keine solche Ordnung von Elementen (analytischen oder synthetischen) gelingen, da sie ihre Sensibilisierung gänzlich auf der Seite der Chaosfähigkeit und nicht mehr der - noch modernen - Ordnungsutopie hat. Die Ausbildung von sogenannten Schnittstellen oder 'interfaces', die komplexe Ermöglichung von Handlungsweisen und Selbsterfahrungen, die Bedingungen und Grenzen einer Zusammenarbeit der Menschen und Apparate in einem Environment des 'Maschinischen' - dies ist die eigentliche, radikale Herausforderung. Wenn die Kunst in dieser Hinsicht nicht innovativ ist, dann trägt sie nichts zum Verständnis der Technologien durch entwickelte Handhabungen bei. Dann bleibt sie Oberfläche, Dekor, naive, sich selbst unbewusste Lüge. Sie betriebe nurmehr eine irrelevante Verschönerung des Fremden und nähme diesem seine Schärfe durch die illusionäre Behauptung einer vorgeblichen Nähe.

Die böse und leider unvermeidliche Rede vom 'digitalen Kitsch' oder vom 'Computerkitsch' bleibt allerdings dann eine sträfliche Verharmlosung, wenn sie die Kunst nicht dynamisch, als Handlung, Potential und Methode der Verbindungen (Konnektionen) versteht. Der Vorwurf von 'Kitsch' erschöpft sich nämlich in der suggestiven Oberfläche. Die Wahrheit ist aber: Keine Oberfläche vermag mehr zu tragen oder gar auszudrücken, was Kunst zu leisten hat, die sich den wirklichen Problemen - der Erkenntnis, des Handelns, des Bezugs zur Gesellschaft und der sie prägenden Medien - widmet. Ihr kann es gar nicht mehr um Darstellung, Repräsentation, Ausdruck oder Gestaltung gehen. Insofern greift der Kitschverdacht nicht nur zu kurz und fehl, sondern er reproduziert indirekt - dennoch drastisch und ungebrochen - das Allmachtsphantasma einer wahren Gestaltung oder eines wahren Kunstausdrucks in einer Zeit, in der Kunst grundsätzlich nicht mehr über Fähigkeiten dazu verfügt. Selbstverständlich bleiben künstlerische Konzepte als Kunst bestehen, die sich nicht an Apparate verschwenden. Aber gerade derjenige der Kunst innewohnende Anspruch auf konstruktive Einrichtung der Lebenswelt im Verbund mit umgewandelten, neu gesehenen und durch neue Interessen modellierten Technologien, der sich auf deren ästhetische Grundierung seit der Renaissance

bezieht, käme ernstlich über das Zugeständnis einer lähmenden, vielleicht gar tödlichen Krise auf diesem Wege nicht hinaus.

Solange Kunst als Weltkunst in der Tradition der Romantik die in den letzten beiden Jahrzehnten gefestigte öffentliche Aufmerksamkeit finden wird, wird es auch den Konflikt zwischen Kalkül und Imagination geben. Oder den zwischen Poesie und Technik, Kunst und Apparaten. Das hat damit zu tun, dass die Künste aus dem Zentrum der technologischen Erfindungen an den Rand der Sinndeutungen abgewandert sind, sich mit Form und Aussagen von Zeichen beschäftigen, sich aber nur in dilettantischer Hinsicht, als interessierte, zuweilen obsessive Liebhaber, auf die prägenden Medien der gesamt-gesellschaftlichen Maschinerie einlassen können. Diese Aufspaltung ist seit dem 19. Jahrhundert unumkehrbar geworden.

Solange es neue Technologien gibt oder die Frage danach, was aus ihnen für erweiterte Sinnen-Genüsse noch werden könnte, solange dürften sich zeitgenössische Künste herausgefordert fühlen, dies auf ihre Weise zu betreiben und sich in die Debatte um Nutzungsformen einzuschalten. Dies jedenfalls gilt für eine künstlerische Absicht, die sich dem von ihr initiierten Innovationszwang so radikal zu unterwerfen bereit sein muss wie generell die Künste im 20. Jahrhundert. Eine Kunst, die erklärt hat, dass jedes nur vorfindliche oder erdenkliche Material, jeder Stoff, der im Kosmos bekannt ist oder noch werden wird, Ausdrucksträger von Kunst sein kann. Da die Kunst, die wesentlich als neuzeitliche europäische Ausformung im Sinne eines differenzierten Teilsystems existiert, sich parallel zu den Wissenschaften als eine besondere 'ars' - Disziplin und Methode zwischen Wissenschaft, Technik und Poetik - mit besonderen Erkenntnissen und besonderen Experimenten entworfen und propagiert hat, ist diese Kunst natürlich auch auf besondere Weise mit den Ansprüchen und Eingriffen neuer Technologien konfrontiert. Neue Medien erscheinen nämlich unvermeidlicherweise als in Opposition zum Vormachtanspruch der Bilder der Kunst stehend. Auch wenn dieser Kampf verloren ist, mag sich die Kunst von der Fiktion ihres Herausragens in die symbolische Welt einfach nicht zu lösen, ja, sie dehnt diesen Anspruch immer wieder auf neue Maschinen aus.

Entsprechend trotzig präsentieren sich - gegen solche schmerzliche Einsicht und Kränkung - immer wieder überzogene Forderungen und forsche Vorschläge. So war seit der Hochschule für Gestaltung Ulm Ende der 50er Jahre bis weit in die 70er Jahre der Ruf nach einer wissenschaftlichen Kunst en vogue. Man meinte, die Wirkung und demnach auch die Produktion von Kunst könne errechnet und programmiert werden. Der Mythos einer jedem Dilettanten offen stehenden Produkte-Palette der Computergrafik arbeitet auf diesem Hintergrund noch heute mit einem simplen Trick. Da die nicht-digitale Kunst bisher nicht hat

formalisiert werden können, preist der Wunsch nach Formalisierung das digitale Universum oder das Universum der technischen Bilder eben deshalb als neu und revolutionär, weil die Welten des Digitalen überhaupt erst durch Formalisierung erzeugt worden sind und gänzlich nach solchen Regeln funktionieren. Was Wunder also, wenn die Produkte als errechenbar gelten dürfen. Gerade der Computer macht es leicht, sich durch das Spiel mit Elementen und Regeln verführen zu lassen. Schier unausrottbar ist hier ein Schönheitsbegriff, der sich mit dem Verweis auf die Naturgesetze der Symmetrie adelt, die doch nur durchschnittliche Ausprägungen eines mediokren Geschmacks und eines unsicheren Umgangs mit der Kunst sind.

Seit den 60er Jahren ist in diesem Zusammenhang die Indienstnahme einer geordneten Maschinenwelt für die Vorstellung einer automatisierten Poesie-Produktion zu beobachten. Das ist immer wieder für Auffassungen attraktiv, die eine subjektfreie Kunst, eine Kunst ohne Autorschaft, eine direkte Manipulation künstlerischer Prozesse durch einige sie anleitende Regeln oder Versuchsanordnungen fordern. Die Texte, die Computer, wenn auch nach Eingabe einer Aufforderung, aus sich heraus generieren, ähneln gewiss den Werken der konkreten Poesie. Allerdings nur für den ungeübten Blick. Jedenfalls ist unter der Vorherrschaft der Ingenieure, die eine anonyme Kunst als erfüllende Funktion des massenkulturell geformten Lebens fordern, der 'dichtende Computer' seit da ein populäres Motiv geblieben, das beispielhaft für die maschinelle Kreativität und die Erzeugung einer künstlichen Intelligenz steht. Kunst ist immer eine bevorzugte Domäne intelligenten Hervorbringens, denkender Poiesis gewesen. Ihr gilt Ästhetik nicht als Herumspielen in den wilden Anomalien der sinnlich dispersen Stoffe, sondern als eine Ontologie planvoller Entäusserung. Was Ordnung findet auf einem materiellen Träger, müsse auf einen Plan, eine Idee, etwas durch und durch Geistiges zurückgehen - so die im deutschen Idealismus verbindlich werdende Vorstellung.

In denselben geschichtlichen, bis heute virulenten Wirkungszusammenhang eingeschrieben ist die Vision von der Aufhebung der Kluft zwischen Kunst und Leben. Diese Vision eignet sich besonders in Schwellenzeiten der Technologie-Entwicklung für allerlei Spekulationen. Begründet worden ist solche Vision ja nie, noch nicht einmal der Befund, von dem sie wie selbstverständlich ausgeht. Sie scheint eine Formel zu sein, die sich selber ausreicht. Ganz romantischer Impuls: Jede Trennung ist schmerzhaft. Differenzierung erscheint als Bedrohung des Gewebes einer einzigen Weltseele. Die kann heute im Turing-Maschinen-Code gestrickt werden. Der so bedenkenswerte Hinweis, die Architektur des Computers habe mit der uralten Webkunst viele Gemeinsamkeiten, ist bereits vor einiger Zeit geäußert und dann im Zeichen des digitalen Binarismus trivialisiert worden (vehement z. B. von Sadie Plant). Der Vorwurf einer Abspaltung von, einer Kluft oder einem Abgrund zwischen Kunst und Leben dient vor

allem der Durchsetzung von Technologien, welche die Künstler zwecks kreativer Verbesserung der Maschinen in Dienst zu nehmen versuchen. Diese Entwicklung beruht auf einer nur scheinbar revolutionären Vorstellung von einer massenkulturell wirksamen Durchsetzung der Medien in der Gesellschaft. In Tat und Wahrheit ergibt sich ein ganz anderer Sachverhalt: 'Kunst aus dem Computer' hat unübersehbar die Tendenz, als unbezahlter Promotor der EDV-Industrie sich anzudienen.

Der solcher Techno-Euphorie zugrundeliegende, Jahrzehnte alte Traum der Pioniere vom Schlage Max Benses, Abraham Moles' und Herbert W. Frankes erscheint von heute aus als delikates, um nicht zu sagen: dubios. Kaum nachvollziehbar, dass solches Künstler diesen Ranges im Ernst zu begeistern vermochte. Dennoch war es bis zu Beginn der 70er Jahre eine verbreitete Manie, von einer allgemein programmierbaren Kunst, von einem variablen Bestand feststehender, weltweit gleich geltender Formen auszugehen. Alles erschien an diesen Formen als eine Frage der Programmierung. Aber die Übereinstimmung zwischen der Absicht eines Künstlers und einer damit vollkommen identischen Umsetzung für ein bestimmtes Publikum galt als Kennzeichen einer neuen, und zwar der endlich wahr gewordenen Kunst. Ohne Verzerrung stünde sie ganz im Dienste der Erhaltung und Durchsetzung dieser Formen. Der Traum von der genauen Berechenbarkeit und einem optimalen Informationsfluss war dabei ebenso leitend wie die Vorstellung, der Künstler fertige nun Serien für ein Publikum, das überhaupt keine Schwierigkeiten mit der Kunst mehr habe. Eine Leistung, die man, würde sie gelingen, als für alle verbindliches Dekor, als ästhetische Gleichschaltung beschreiben müsste, von deren Reiz die Moderne insgesamt alles andere als frei ist.

Diese Vorstellung mag man heute belächeln, da man postmodernistisch gelockert, ironisch trainiert und manieristisch gebildet eine vielschichtige, das Undogmatische fördernde Dekadenz preist. Ihr eignet unvermeidlich auch eine konservative Seite. Und zwar nicht nebensächlich, sondern zentral und in bedeutendem Ausmass. Noch wird nämlich an eine objektive Kunst gedacht. Auch wenn das Gerede von der Berechenbarkeit verdächtig ist: Es ging noch einmal um den Traum von der Durchsetzung hochkultureller Werte, von hoher Kunst à la Bauhaus, die pädagogisch nach unten durchgereicht und an der Basis der endlich befreiten Konsumenten zu einem egalitären, demokratischen, ästhetisch emanzipierten Leben ausgestaltet werden könne und entsprechend eingeübt werden müsse. Das unterliegt selbstverständlich der Gänze der Kontrolle durch die Künstler. Davon ist - ein nüchterner und redlicher Blick auf die Zusammenhänge wird es nicht leugnen wollen - heute nichts geblieben ausser der Vorstellung von einer universalen Manipulierbarkeit der Kreativitätsbedürfnisse durch maschinelle Environments. Aber diesmal gänzlich auf der Seite des Rezipienten, dessen Wünschen man neuerdings auch in Künstlerkreisen so heftig zu dienen behauptet. Als ob es

nichts würdigeres mehr gibt für den Künstler als eine unentwegte ästhetische Fusswaschung an beliebigen Passanten.

Bezugsliteratur

Sadie Plant, Nullen und Einsen, Berlin 1997

Oswald Wiener u. a., Eine elementare Einführung in die Turing-Maschine, Wien/ New York 1999

ders., Erkenntnistheoretische Schriften, Wien/ New York 1997

ders., Über das Ziel der Erkenntnistheorie, Maschinen zu bauen, die lügen können, in: Jean Baudrillard: Fatale Strategien, München 1985, S. 235 ff

ders., Simulation und Wirklichkeit, in: Hans Ulrich Reck (Hrsg.): Kanalarbeit, Medienstrategien im Kulturwandel, Frankfurt/ Basel 1988, S. 311 ff

ders., Vom dialektischen zum binären Denken, in: Kursbuch 75, Berlin 1984

ders., Persönlichkeit und Verantwortung, in: Manuskripte 98, Graz 1987, S. 92 ff

ders., "Virtual Reality ist doch faktisch die *Ève future* par excellence". Oswald Wiener im Gespräch mit Hans Ulrich Reck, in: Hans Ulrich Reck/ Harald Szeemann (Hrsg.), Junggesellenmaschinen. Erweiterte Neuauflage, Wien/ New York 1999

Herbert A. Simon, Die Wissenschaft vom Künstlichen, Wien/ New York 1995

Lewis Mumford, Mythos der Maschine. Kultur, Technik und Macht, Wien 1974

John von Neumann, Allgemeine und logische Theorie der Automaten, in: Kursbuch 8, Berlin 1967

Gotthard Günther, Das Bewusstsein der Maschinen, Baden-Baden 1963

Hans Ulrich Reck, 'Computer Aided Nature', 'Knowbots' und Navigationen. Ein Gespräch u.a. über Kunst, Wissenschaft und korrespondierende Realitäten zwischen Hans Ulrich Reck und Knowbotic Research, in: Lab. Jahrbuch 1995/ 96 für Künste und Apparate (Verlag der Buchhandlung Walther König) Köln 1996

ders., Sprache und Wahrnehmung an Schnittstellen zwischen Menschen und Maschinen. Ein Gespräch zwischen Nicolas Anatol Baginsky, Olaf Breidbach, Christian Hübler, Peter Gendolla und Hans Ulrich Reck, in: Der Sinn der Sinne (Schriftenreihe Forum der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn), Göttingen 1998

ders., Konnektivität und Kartographie. Über: Künstlerische Praxis, Arbeit, Subjektivität, Handeln, in: Peter Weibel (Hrsg.), Offene Handlungsfelder. Beiträge zum Österreichpavillon der Biennale Venedig 1999, Köln 1999

Bildkonstruktion, Kunst und visuelle Kultur zwischen Poetik, Ingenieurpraxis und Wissenschaft. Grundierung und Maximen einer Künstlerausbildung im Zeitalter technisierter Massenkommunikation

Die in experimentellen Laboratorien entwickelten Sachverhalte der Kunst können keine anderen sein als die der Wissenschaft und Technologien. Aber die Weisen ihrer Verwendung, ihre Verfahrensweisen sind andere. Ihr Ziel ist die Selbstkritik der Medien, nicht die ästhetische Politur einer geistlosen internationalen, weltweit standardisierten Signalübertragungsmaschinerie. Gegen polytechnische Konzeptionen und falsche Arbeitsteilungen muss es um die Medien gehen, die als Werkzeuge noch nicht vorliegen. Das ist ein altes Projekt, zu dem Paläanthropologen wie Rudolf Bilz undf André Leroi-Gourhan entscheidendes beigetragen haben. Nämlich die Einsicht in den naturgeschichtlich gesetzten Zwang zur Artifizialität des Menschen, die Einsicht in die Priorität der Zivilisation, aus der heraus die Natur als eine Vermittlung der Natur im Sozialen erst erfolgt. Und vor allem die permanente wechselseitige Durchdringung des Wesentlichen mit dem Technischen. Das Wesentliche ist aber kein Humanismus, sondern die Einsicht in die Tatsache, dass sich das Menschliche und das Maschinische immer schon an der Konstruktion ihrer Schnittstellen entäussern und verbinden. Es gibt keine Ontologie ausserhalb und kein Territorium, in dem das Menschliche und das Technische sich begegnen könnten ausserhalb der Vermittlungen dieser Zwischenfelder und Dispositive.

Was lässt sich für das Verhältnis von Kunst und visueller Kultur daraus schliessen und zugleich daran anschliessen? Zumindest dieses: Kunst und visuelle Kultur sind exklusive Kräfte, Momente, die sich selbst genügen. In Bezug auf eine erwartbare Entwicklung des visuellen Design können in Form von Thesen Überlegungen für eine zeitgemässe Ausbildung wie folgt exponiert werden. Ich verstehe hierbei definitorisch und heuristisch Kunst als einen Grenzfall dieses visuellen Designs, für die Zwecke der nachfolgenden Argumentation diesem also durchaus angehörig.

1. Vor Jahrzehnten schon postulierte der Kunsthistoriker Giulio Carlo Argan, der zeitgenössische Künstler solle sich als Bildoperateur, also technisch-strategisch und nicht expressiv-ästhetisch, definieren. In den 60er Jahren hoffte Marshall McLuhan darauf, dass die televisuelle, aber auch die druckpublizistische Mediatisierung die Konsumenten in die Lage versetzen würden, analog zu ihren Fähigkeiten im Umgang mit der Schrift eine professionelle visuelle Fähigkeit zu erlangen. Aus beidem - der operativen Montage und der visuellen Alphabetisierung durch Bildmedien - ist einiges, entschieden aber anderes geworden, als Argan, McLuhan und weitere Propagandisten einer avancierten Techno-Kultur sich das

ausgemalt hatten. Das Mittelmaß des visuellen Design produziert unverdrossen die bis zum Überdruß bekannten Unerträglichkeiten.

2. Visuelles Design ist - mindestens seinem in der Moderne festgeschriebenen Selbstverständnis nach - nur ein Teil der Mediatisierungen auf dem visuellen Kanal. Die traditionellen Gattungen angewandter visueller Rhetorik (Typographie, Grafik, Plakate, Buchgestaltung, Printmedien) sind - mit dem klaren Ziel der Überredung - durch die Veränderung der Öffentlichkeitsstrukturen, die visuellen Massenmedien (Film/ TV), die Telematisierung und die Mega-Medienverschaltung in und mittels Computernetzen in die Defensive geraten. Visuelle Publizistik als hochkulturell codierte Designanstrengung scheint - zumal unter künstlerischen Gesichtspunkten und sofern sie nicht offensiv die Gestaltung auch der telematischen Medien bestimmen will, wozu sie weder die kulturellen noch die ästhetischen, erst recht nicht die ökonomischen Mittel hat - zu einer marginalen Sportart für skurrile Individuen zu werden - wogegen nichts einzuwenden wäre, lebte nicht die Gegenwart des visuellen Design von Utopien, die solche Relativität und eine Ausrichtung auf lebensweltliches, also diffuses und mehrdeutiges Reden nicht zulassen können oder wollen. Ein solche Utopie ist grundsätzlich in der heuristischen Emphase jeder Hermeneutik enthalten, wenn sie vom 'Lesen der Bilder', vom 'Entziffern der Sachverhalte' und dergleichen mehr spricht.

3. Die Gestaltung in den avancierten telematischen Medien verbindet die Bereiche von Naturwissenschaften, Mathematik und Kultur/ Geist/ Gesellschaft stärker als noch vor einigen Jahrzehnten vermutet, wandert jedoch gleichzeitig vermehrt in informelle Bereiche ab. Wo jeder das Seine tun und selber publizieren kann, dort bedarf es der Spezialisten gewiss nicht mehr für alle Probleme. Telematik verwirklicht also, ohne dies ausdrücklich zu wollen, die alte Xerox-Utopie der selbstbestimmten und unbeschränkten Selbstvervielfältigung und -mitteilung. Für Informationsübermittlungen bedarf es keiner expliziten Gestaltungsanstrengung mehr, sondern nur noch der hardware und Rechnerkapazitäten. Dass - trivial - auch das rein Funktionale und Nichtgestaltete durch und durch ästhetisch geformt ist, kann nicht beruhigen, wenn Informationsübertragung zum Leitmedium einer vehement von Arbeit auf Kommunikation sich umstellenden Kultur wird. Alles ist Design - bloss: was ist dann noch Gegenstand ausdrücklicher Gestaltung?

4. Nachdrücklich und im Kontrast zur Idealität 'wahrhaftigen' und 'richtigen' Designs löst die Entwicklung der Technologie immanent und rigoros eine wesentliche Anspruchsdomäne von Gestaltung ein: sie stellt jedem die Rezeptions- und zunehmend vielen die Produktionsmittel für Kommunikation und v. a. Information zur Verfügung. Das erscheint auch dann noch

dramatisch, wenn man feststellt, dass 'Information' zu erdrückenden Teilen eine die dominanten medialen Codes durch endlose Wiederholung bestätigende Redundanz, also gerade abwesende oder selten vorkommende Information ist. Design als Vision meinte einmal die Umgestaltung der Kommunikationsverhältnisse und, mittels dieser sowie der darin investierten ästhetischen Wertsteigerung, die mögliche Generierung neuer Lebensformen. Das hatte eine deutliche autoritäre und normative Struktur, die über Objekte die Rezipienten prägen wollte, die sie mittlerweile immer weniger erreicht und die sich, durchaus der Selektion fähig, bestimmten Design-Zugriffen hartnäckig entziehen.

5. Digitalität erzwingt veränderte mediale Praxen und Materialitäten. Dazu einige Aspekte. Das digitale Bild ist kein Wahrnehmungsbild mehr, sondern alphanumerische Datei, unspezifischer Code, der, in binärer Stellung zwischen 0 und 1 pendelnd, als Schalt- oder Mess-Sonde für die Verzeichnung singuläre Anwesenheiten, die Wahrnehmung von Spannungs- und Energiezustände (anwesend/ abwesend) zuständig ist. Umsetzungen der Dateien in Bildern erfordern vorgängige Schematisierungen, die nicht mehr über Mimesis zu gewinnen sind. Die Beschleunigung der Signalübermittlung - trotz enormer Stau- und Wartezeiten vor den Bildschirmen - bedeutet eine Verabsolutierung des Modus der Gegenwarts-Zeit. Künftig werden weniger die quantitativen Objekt-Bestände, als vielmehr die Verzweigungsfeinheit der Klassifikationen entscheiden. Bisherige Memorialfunktionen greifen auf dieser technologischen Basis schlicht deshalb nicht mehr, weil alle Angebote in Wahrnehmungsformen und gemäss den Gesetzen der Gestaltkonfiguration, und das heisst: im präsentischen Zeitmodus abgearbeitet werden müssen. Das verändert die bisherigen Referenzen und auch deren aussertechnologische, beispielsweise die juristischen und sozialen Kontexte erheblich. Fotografie z. Bsp., eines der Leitmedien ästhetischer Stilisierung, kennt im digitalen Zeitalter keinen ontologischen oder objektiven Unterschied mehr zwischen Original und Fälschung, Dokument und Fiktion. Die Wirklichkeit der Bilder ist nicht nur eine, wenn auch realitätserzeugende und -bewegende Fiktion, das Wirkliche selbst wird zu deren zugespitzt phantasmatischem und irritierendem Ernstfall.

6. Die technologische Entwicklung visueller Produktions- und Vermittlungs-Medien heute belegt den historischen Bruch mit ästhetischen Normen und normativen Doktrinen zur Vereinheitlichung der Welt mittels Design. Dieser Bruch ist nicht rückgängig zu machen. Die Lage ist polymorph, heterogen, unübersichtlich. Sie kann und soll nicht mehr nach ästhetischen Normen hierarchisiert werden, die doch nur moralisch-pädagogisch sind.

7. Designtheorie und v. a. Kunstgeschichte haben es bisher vernachlässigt, eine genuine bildlogische Erzählform zu entwickeln, die zum funktionalen Kennzeichen einer allgemeinen

visuellen Sprache werden könnte. Kunst taugt immer weniger als Fundus von visuellem Design, weil sie immer weniger die Sprache der dominanten Medien prägt und längst zum Archiv für Alltagscodes geworden ist.

8. Telematische Medien werden zunehmend die visuellen Archive individuellen Zugriffen öffnen - allerdings wohl gegen Geld, wie Bill Gates' Zugriff auf die Bildverwertungsrechte kultureller Institutionen (Louvre, andere Kunstmuseen etc) auf digitaler Basis erwarten lässt. Damit entfällt die Kooperationsstruktur, welche die Ateliers der visuellen Kommunikation und eine entsprechende Theorie bisher erfolgreich bestimmt hat.

9. In dem Ausmass, in dem Kunst zum Material-Fundus für alltägliche Stilisierungen geworden ist, splittern sich Stile zu Manierismen auf. Verbunden mit der Tatsache des Zerfalls der ästhetischen Doktrinen und überhaupt aller 'grossen', nämlich vereinheitlichenden Erzählungen - schlicht: formende Umgestaltung von Welt nach identischen (homologen) Prinzipien - bedeutet das:

10. Eine curriculare, auf Techniken, adaptives Lernen, Stil-Mimesis, ästhetisch festgeschriebene Valeurs, geschlossene Codes etc abhebende Ausbildung ist weder sinnvoll noch möglich.

Dagegen dürften hierbei verstärkt folgende Tendenzen eine Rolle spielen:

- weiter intensivierte Variabilität der Stile, Verbindungen; beschleunigte Recodierungen und Re-Kombinationen
- verstärkte Mediatisierung der Kommunikationsvermittlung statt Vor-Produktion visueller Ausdrucksformen, die für etwas Bleibendes stehen
- Innovation wird chancenreich über die Vielfalt und Vervielfachung von Teilkulturen
- zunehmend stehen Polyvalenz und Heterogenität ein für die wachsende Formalisierungskraft eines wechselfähigen und sprunghaften Ausdrucksvermögens.

Für eine relevante Ausbildung müssten entsprechend folgende Forderungen abgeleitet werden:

- Verzicht auf jeglichen 'curricularen Darwinismus'
- Verzicht auf stilistische Monokulturen
- Verzicht auf ästhetische Doktrinen
- Stärkung der Problematisierung und Reflexion
- Stärkung des projektiven an Stelle des produzierenden Bewusstseins

- Stärkung der Fähigkeit zur bewussten Simulation oder zum bewussten Lügen als der Unterscheidung von Wahrheit und Lüge im Medium des artikulierten Selbstwiderspruchs (sich mittels gegensätzlicher Methoden bewegen ...)
- Verzicht auf polytechnische Bildung zugunsten experimenteller, exemplarischer und situativer Arbeit, d.h. beschleunigte Wechsel in Methodologie, Gegenstandsbereich, Selektionierung von Codes.

Als erhärtete Hypothese darf deshalb folgendes gelten: Auf viele Kontexte hin sich öffnendes Tun und umfassende geistige Bildung (Strategie-Potentiale) treten an die Stelle der bisherigen institutionalisierten 'schulischen Ausbildung'. Die Stätte der Ausbildung wird zum Ort von bewusster Handlungsvielfalt, zum Laboratorium für innovative Produktions-Prozesse und verschwindet als von der Wirklichkeit gesonderte, die eigene Wirklichkeit nicht wahrnehmende pädagogische Institution in der angemessenen Bewältigung dieser neuen Anforderungen.

Bezugsliteratur

Giulio Carlo Argan, Gropius und das Bauhaus, Bauwelt Fundamente Braunschweig 1983

André Leroi-Gourhan, Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst, Frankfurt 1980

Hugh Kenner, Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox, Basel 1995

Hans Ulrich Reck, Photo-Theorie und Techno-Imagination, Eine Einführung, in: Hans Ulrich Reck (Hrsg.): Photo-Media (Arbeitsbericht 3 der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie, Hochschule für angewandte Kunst), in: EIKON - Internationale Zeitschrift für Photographie & Medienkunst, Heft 9, Wien 1994

ders., Oberfläche, Augenblick, Datenfluss. Bemerkungen zum zweiten Blick der Fotografie, in: Dieter Rehm/ Daniela Goldmann (Hrsg.): Der zweite Blick. Grosse Kunstaussstellung I - 'Manipulation und mediale Wirklichkeit in der Fotokunst', Kat. Haus der Kunst, München 1995

ders., Zwischen Bild und Medium. Zur Ausbildung der Künstler in der Epoche der Techno-Ästhetik, in: Peter Weibel (Hrsg.), Vom Tafelbild zum globalen Datenraum. Neue Möglichkeiten der Bildproduktion und bildgebender Verfahren, Stuttgart-Ostfildern 2001

ders., Über das Sammeln, die Museen, den Computer und die Frage danach, wie wir einen vermuteten Strukturwandel der kulturellen Archive im Zeitalter der technischen Bilder und der digitalen Steuerungsmaschinen angemessen verstehen können, in: Christoph Steinbrener (Hrsg.) Unternehmen Capricorn. Eine Expedition durch Museen, Wien 2001

ders., Mythos Medienkunst, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken, Nr. 626, Berlin/ Stuttgart, Juni 2001

Kunst heute, marginalisiert und dennoch ungebrochen - Fragen an Ort und Zeit

In dem Masse, wie die Kunst nicht mehr auf die Erzeugung von Bildern für Räume aus ist, schafft sie auch nicht mehr Werke für das Museum. Das Museum als Ensemble von geordneten Zeiträumen ist eine Stoff gewordene Erzählung und als solche selber urheberloser Mythos, Dasein im Ewigkeitsanspruch, Andauern und Persistenz. Kunst im 20. Jahrhundert zieht die Konsequenzen daraus und feiert - unvermeidlich und unwählbar - den Triumph der eigenen Marginalität. Diese ist die wesentliche Voraussetzung dafür, dass Kunst sich nicht nur mit diversen Stilen und Künsten verbindet, sondern auch mit Lebensformen und Alltag: Mode, Sex, Musik, Visualität, Grafik, Textur, Tanz, Körperkult, Umwelt, Gesellschaft, Medien. Es geht nicht um Bild, Ausdruck oder Bedeutung, es geht nicht um Repräsentation, sondern um Inkorporation, Lebendigkeit und Prozessualität. Die Handlungen sich erprobender Lebendigkeit sind, was in der Kunst selber die Abtrennbarkeit ihres Tuns von einem Wesen oder Charakter von 'Kunst' verunmöglicht. In der Kunst selber ist bestimmend die sehnsuchtsvolle Ununterschiedenheit zum Leben und damit die Unbestimmtheit der Kunst.

Kunst ist ein Dispositiv jenseits des Kunstbetriebs geworden, ein Ensemble von Methoden. Das bedeutet auch, dass Avantgarde, Musealisierung, Provokation und stetige Selbstnegation keine Generatoren des Kunstprozesses mehr sein können. Kunst als Technik, als Handwerk, als Epistemologie - das sind alles altgewordene Figuren, die zuweilen durchaus noch etwas besagen können. Das überschüssende Ideal des Ingenieurs, dieses allmächtigen Weltbaumeisters an der Seite Gottes oder gar an seiner Statt hat ebenfalls ausgedient. Am ehesten lebt noch - und zwar quer zur polemischen Scheidung in E- und U-Codes - die Strategie der Einzeichnung, die Geste des Übergreifens im Sinne sozialer und poetischer Verspannung des Utopischen. Kunst kann nicht mehr prägende Zentralkraft des Visuellen sein. Sie hat sich in andere Dominanzhierarchien einzugliedern. Im übrigen begehrt sie auch gar nicht mehr auf gegen die Geschichte der Herausbildung solcher Dominanzen. Die Dominanz des Visuellen - im Sinne der visuellen Präsenz und der visuellen Massenkultur - hat die Kunst zugleich marginalisiert wie ihr ermöglicht, vom Bildfetisch abzurücken. Das Visuelle ist heute kultisches Feld der visuellen Massenmedien. Kunst ist von Darstellungen, mehr aber noch vom Zwang des Darstellens entlastet. Nur so kann sie aus dem Bildgefängnis der Einbildungskraft, dieser seltsamen Kippfigur der Vernunft, ausbrechen.

Kunst ist immer Medialisierung gewesen, immer ein rhetorischer Prozess und einer des Auffindens neuer, angepasster, innovativer Handlungen. Deshalb besagt 'Medienkunst' als Bezeichnung von Gegenwärtigkeit gar nichts ausser, dass gerade der Charakter des Gegenwärtigen aus diesem Bewusstsein eliminiert werden soll. Es geht heute um den

historischen Ort des Künstlers und der Kunst, um das Prozessieren, das Ausspielen eines Handlungszusammenhangs in der Gesellschaft und Gegenwart. So wie der späte Michel Foucault die Kantische Philosophie als ein Denken des Augenblicklichen, einen Entwurf im Jetzt, Denken als Handeln beschrieben hat, als Insistenz des Aktualen, so kann analog dazu Kunst verstanden werden als eine Gabe des Aktualen, des Gewärtigen wie des Gegenwärtigen. Kunst und das Denken des Jetzt, Perspektive des Aktualen - das ist die Umschreibung des Moments, der Dichte, des Zusammenzugs. Kairos-Poetik statt Chronos-Politik - das wäre nochmals ein revolutionäres Programm für die Künste. Nicht die Anmassung, bessere, 'menschlichere' oder entwickeltere Maschinen konstruieren zu können, zu sollen oder zu müssen.

Kunst als Kunst des Findes eines Ortes im Gegenwärtigen setzt voraus: Bedeutung ist immer relational, verknüpft, verbindend, punktuell kooperierend, anwesend und abwesend, bezeichnend und verschwindend zugleich, jedenfalls projektiv und nicht repräsentierend. Kunst kommt in ihren aktualen Ermöglichkeiten zu ihrem Ausdruck. Präzise und auf Zeit, Aspekte verknüpfend, Welten eröffnend. Aber das gelingt nicht mehr, wenn der Ausdruck im Werk repräsentiert ist, aufgehoben in einer einzigen, kohärenten und konsistenten Welt. Einem gewandelten Denken zur Kunst gilt als gewiss: Eine Welt ist zu wenig, eine einzige Theorie unzureichend, ein geschlossenes Phänomenfeld eine leidensvolle, abweisende Illusion. Theorie ist nicht dasselbe wie ästhetische Selbstbehauptung eines weitreichenden Erkenntnisverzichts, der in der Rolle des Künstlers mit den üblichen Raffinessen kaschiert wird.

Kunst als Handeln und Erproben wäre eine apparative Zerlegung weit jenseits der Anmassung des 'homo faber' und seiner radikalen Konstruktivismen, die ja nicht nur behaupten, verstehen könne der Mensch nur, was er selber zu bauen in der Lage sei, sondern, wenn auch verdeckt, so doch nicht minder deutlich, vor allem umgekehrt, was der Mensch verstehe, das warte in der Welt darauf, vom Menschen gebaut zu werden. Eine epistemologische Inversion mit verheerenden Resultaten, wie Bionik und Gen-Technologie erweisen werden. Im Angesicht solcher Inversion tendiert Medienkunst zwecks Verharmlosung der Selbsterkenntnis dazu, sich als Mythos zu setzen, als urheberlose, kollektive, anonyme Erzählung, aus der die einzelnen Werke mit den Namenstafeln individuierter Schöpfergeschichten nur punktuell herausragen sollen. Medienkunst erweist sich gegenüber den Herausforderungen einer prozessual kommunizierenden, rhetorisch sich verdeutlichenden Kunst als ein Biedermeiersalon, als letzter Reflex der miniaturisierten, ins Museum anschaulich gepferchten, Anschaulichkeit kompensatorisch ermöglichenden Verharmlosung und Eingemeindung der zu Beginn des 20. Jahrhunderts so vehement ausgreifenden Kunst-Utopismen.

Es gibt, radikalisiert man das Scheitern dieser Ansprüche im Lichte des ursprünglich Gemeinten, ohne Abstriche und Entschuldigungen, keine Befreiung der Technik mehr vom Leben im Zeichen einer perfekten, sich selbst vervollkommnenden oder steuernden Maschine. Es gibt nurmehr die fiktive Prokreation des Maschinischen, den Selbstlauf des Technischen. Die vitalistisch ihre Besonderheit beschwörende Kunst ist dagegen ein Rückzugsgefecht.

Bezugsliteratur

Dossier Michel Foucault, in: Magazine Littéraire N° 207, Paris, Mai 1984, bes. S. 34 ff.

Hans Ulrich Reck, Der Widerstand des Konstruktiven und die Autonomie der Bilder, in: Florian Rötzer/ Peter Weibel (Hrsg): Strategien des Scheins. Kunst-Computer-Medien, München 1991

ders., Dialektik der Provokation und die Antiquiertheit der Revolte, in: Karin Wilhelm (Hrsg): Kunst als Revolte? Von der Fähigkeit der Künste, Nein zu sagen, Giessen 1995

ders., Entgrenzung und Vermischung: Hybridkultur als Kunst der Philosophie, in: Irmela Schneider/ Christian W. Thomsen (Hrsg.): Hybridkultur. Medien - Netze - Künste, Köln 1997

Nachbemerkung

Die meisten der hier vorgelegten Texte wurden eigens für den Publikationszusammenhang und das Forschungsprojekt geschrieben. Einzelne Passagen in geringer Zahl wurden aus bereits bestehenden Publikationen von mir übernommen und dem neuen Zweck entsprechend, teilweise geringfügig, teilweise stärker, bearbeitet. Ausser den Ausführungen zur Situation im 19. Jahrhundert (zentriert auf Publizistik, Werberhetorik, Mode und Paris) - die aus der Buchfassung der Habilitationsschrift 'Zugeschriebene Wirklichkeit' (Kapitel 3) übernommen worden sind - handelt es sich hierbei aber nur um einzelne kurze Textstücke, die in die neue Textgestalt integriert wurden. Titel und Publikationsort dieser partiell verwendeten Textgrundlagen sind:

- Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt von Medientheorie, Würzburg 1994
- Kunst im Medienumfeld - Einige Bemerkungen, in: Susanne Anna (Hrsg.): Standort Deutschland. Ein interdisziplinärer Diskurs zur deutschen Situation. Symposium und Ausstellung anlässlich der Morsbroicher Kunsttage 1997, Heidelberg 1998
- Mythos Medienkunst, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken, Nr. 626, Berlin/ Stuttgart, Juni 2001
- Zwischen Bild und Medium. Zur Ausbildung der Künstler in der Epoche der Techno-Ästhetik, in: Peter Weibel (Hrsg.), Vom Tafelbild zum globalen Datenraum. Neue Möglichkeiten der Bildproduktion und bildgebender Verfahren, Stuttgart-Ostfildern 2001
- Design, Kunst, Styling. Gestaltungsvisionen und Kulturkampf in der Ästhetik von Lebensformen im 20. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Zürich 1/1988
- Design als Macht. Gestaltung als ästhetisch verzeichneter Gebrauch, in: Hermann Sturm (Hrsg.): Verzeichnungen. Vom Handgreiflichen zum Zeichen, Essen 1989
- Design als Politik: Reflexionsverluste auf allen Seiten, in: Kunstnachrichten. Nr. 3, Zürich 1988 (nachgedruckt in: einspruch. Zeitschrift der Autoren, Zürich, April 1988)
- Hieroglyphik, in: Wolfgang Beilenhoff/ Martin Heller (Hrsg.) Das Filmplakat, Museum für Gestaltung/ Scalo Verlag, Zürich/ Berlin/ New York 1995
- Unüberwindlicher Materialismus oder Ironie des Luxurierens? Reflexionen über die Zukunft des Design, in: Kunstforum International Bd. 93, Köln 1987
- Echtheit und Einheit, Kunst oder Dekor? Überlegungen zu einer unechten Alternative, in: Neue Zürcher Zeitung 23./ 24. Juni, S. 92 ('Zeitfragen'), Zürich 2001