PD Dr. Dr. Florian Arnold

Einführungskurs mit Tutorium [Leitung: Linda Dambacher und Martin Höhler]

Ort: Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart / Hörsaal, Neubau 2

Zeit: Mi 10.30-12.30 Uhr, Beginn: 21.10.2026

Einführungskurs Philosophie des Designs und wissenschaftliches Arbeiten

Das von einem Tutorium begleitete Seminar ist eine Pflichtveranstaltung für alle Studierenden des ersten Semesters in den Studiengängen Industrial Design, Kommunikationsdesign und Textildesign. Es dient der Vermittlung von basalen Kompetenzen des wissenschaftlichen Arbeitens – wissenschaftliches Schreiben, hermeneutische Erarbeitung von Texten, Fähigkeit zur argumentativen Auseinandersetzung mit Thesen – und zugleich der Einführung in Grundfragen der Designtheorie aus philosophischer Perspektive. Das Tutorium dient neben der Vertiefung der Diskussion der Texte des Seminars vor allem der gemeinsamen Übung wissenschaftlichen Schreibens.

Literatur:

Florian Arnold, *Philosophie für Designer*, Stuttgart: AV Edition 2016.

Simon Blackburn*, Denken! Die großen Fragen der Philosophie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013.

Wolfgang Detel, *Grundkurs Philosophie*, Stuttgart: Reclam 2007 (= Band 1-5).

Daniel M. Feige, *Design*. *Eine philosophische Analyse*, Berlin: Suhrkamp 2018.

Daniel M. Feige, *Zur Dialektik des Social Design. Ästhetik und Kritik in Kunst und Design*, Hamburg: Adocs 2019.

Philipp Meyer, *300 Tipps fürs wissenschaftliche Schreiben*, Stuttgart: Utb 2005.

Eckardt Meyer-Krentler und Burckhard Moenninghoff, *Arbeitstechniken Literaturwissenschaft*, Stuttgart: UTB 2010.

Thomas Nagel, *Was bedeutet das alles?*, Stuttgart: Reclam 2012.

Jay Rosenberg, *Philosophieren. Ein Handbuch für Anfänger*, Frankfurt am Main: Klostermann 2002.

Holm Tetens, *Philosophisches Argumentieren*, München: Beck 2004.

Programm

#1 – 21.10.26 Einführung

#2 – 28.10.26: Wissenschaftliches Schreiben und Arbeiten

#3 – 04.11.26: Wissenschaftliches Lesen und Argumentieren

#4 – 11.11.26: Kritik des Designs

Vilém Flusser, Der Krieg und der Stand der Dinge, in: Ders., *Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Designs*, Göttingen: Steidl 1997, S. 35-39.

Weiterführende Literatur:
Tim Henning, *Allgemeine Ethik*, München: UTB 2019.
Titus Stahl, *Einführung in die Metaethik*, Stuttgart: Reclam 2013.
Gerhard Schweppenhäuser und Christian Bauer, *Ethik im Kommunikationsdesign. Verständigung, Verantwortung und Orientierung als Kriterien visueller Gestaltung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2017.

Essayabgabe 27.11.26:

#5 – 18.11.26 Tutorium 1: Übungen zur Zitation

#6 – 25.11.26 Politik des Designs

Lucius Burckhardt, „Design ist unsichtbar“, in: Klaus T. Edelmann und Gerrit Terstiege (Hg.), *Gestaltung Denken. Grundlagentexte zu Architektur und Design*, Basel: Birkhäuser 2010, S. 211-217.

Weiterführende Literatur:
Claudia Banz (Hg.), *Social Design. Gestalten für die Transformation der Gesellschaft*, Bielefeld: Transcript 2016.
Daniel M. Feige, Zur Dialektik des Social Design. Ästhetik und Kritik in Kunst und Design, in: *Studienhefte Problemorientierte Design*, Hamburg Adocs 2019 (=Band 9).
Friedrich von Borries, *Weltentwerfen. Eine politische Designtheorie*, Berlin: Suhrkamp 2016.

Essayabgabe 27.11.26:

#7 – 02.12.26 Tutorium 2: Besprechung der Essays vom 27.11.26

#8 – 09.12.26 Form und Funktion des Designs

Louis Sullivan, „Das große Bürogebäude, künstlerisch betrachtet“, in: Volker Fischer und Anne Hamilton (Hg.), *Grundlagentexte zum Design*. Band 1, Frankfurt am Main: Form 1999, S. 142-146.

Weiterführende Literatur:
Daniel M. Feige, Florian Arnold und Markus Rautzenberg (Hg.), *Philosophie des Designs*, Bielefeld: Transcript 2020.
Andreas Dorschel, *Gestaltung – Zur Ästhetik des Brauchbaren*, Heidelberg: Winter 2003.
Glenn Parsons, *The Philosophy of Design*, Cambridge: Polity Press 2016.

Essayabgabe 19.12.26:

#9 – 16.12.26 Begriff(e) des Designs

Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 56-59.

Weiterführende Literatur:
Georg W. Bertram, *Sprachphilosophie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2014.
Noël Carroll, *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*, New York: Routledge 1999.
Wolfgang Detel, *Grundkurs Philosophie. Band 1: Logik*, Stuttgart: Reclam 2007.

Essayabgabe 19.12.26:

#10 – 13.01.27 Tutorium 3: Besprechung der Essays vom 19.12.26

#11 – 20.01.27 Ästhetik des Designs

Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, §1-5.

Weiterführende Literatur:
Daniel M. Feige, *Design. Eine philosophische Analyse*, Berlin: Suhrkamp 2018, Kap. 4.
Jane Forsey, *Aesthetics of Design*, Oxford: Oxford University Press 2016.
Brigitte Scheer, *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt: WBG 1997.

Essayabgabe 07.02.27:

#12 – 03.02.27 Dialektik des Designs

Albrecht Wellmer, „Kultur und industrielle Produktion. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne“, in: *Merkur* 37 (1983), S. 133-145.

Weiterführende Literatur:
Gerhard Schweppenhäuser, *Kritische Theorie*, Stuttgart: Reclam 2010.
Thilo Wesche, *Adorno. Eine Einführung*, Stuttgart: Reclam 2018.
Rolf Wiggershaus, *Die Frankfurter Schule. Geschichte, Theoretische Entwicklung, Politische Bedeutung*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2010.

Essayabgabe 07.02.27:

#13 – 10.02.27 Tutorium 4: Besprechung der Essays vom 07.02.27

#14 – N.n. Onlinesitzung für Fragen und Hausarbeitsthemen

Wissenschaftliches Arbeiten auf einen Blick

Grundpfeiler wissenschaftlichen Arbeitens

Wissenschaftliche Texte und wissenschaftliches Arbeiten sollten **objektiv**, **diskursiv** und **nachvollziehbar** sein. Ihre Tugenden sind **Klarheit**, **Verständlichkeit** und **Genauigkeit**. Um diese Ziele zu erreichen, werden **Zitate** verwendet. Sie dienen 1. der Kennzeichnung des Gedankengutes anderer als solches – ein Plagiat ist Diebstahl von geistigem Eigentum. 2. hilft der Verweis auf verwendete Quellen, die Argumentation des Textes besser verständlich zu machen (**Nachvollziehbarkeit**). Schließlich zeigen Zitate 3. an, wie der aktuelle Forschungsstand ist, auf den wir uns beziehen, und wie wir uns zu ihm verhalten (**Diskursivität**).

Man unterscheidet grundsätzlich zwei Arten von Quellen: **Primärquellen** (Monografien, Aufsätze in Sammelbänden/Fachbüchern/-zeitschriften etc.) und **Sekundärquellen** (Lehrbücher, Sammelwerke, Lexika, Zusammenfassungen etc.). Alle anderen Quellen (Forschungsberichte, unwissenschaftliche Internetquellen, Seminararbeiten etc.) werden als **Graue Literatur** bezeichnet und sollten mit Vorsicht behandelt werden, da sie nicht den wissenschaftlichen Standards der beiden ersten Kategorien entsprechen.

Wie wird zitiert?

Beziehen wir uns auf fremdes Gedankengut oder geben es wieder, so können wir dies auf zwei Arten tun: In einem **wörtlichen Zitat** wird ein Abschnitt aus dem Text in Anführungszeichen wiedergegeben. Jeder Eingriff in das, was in diesen Anführungszeichen wiedergegeben ist, ist durch eckige Klammern ([…], [XYZ]) zu kennzeichnen. Auch Interpunktionszeichen und Auslassungen gehören zu dem zitierten Text; ihre Veränderung muss ebenfalls kenntlich gemacht werden. Solche Eingriffe können etwa durch grammatikalische oder inhaltliche Gründe angeraten sein.

> Bei längeren Zitaten (ab 3 Zeilen) ist es mitunter üblich, diese einzurücken und zugleich in kleinerer Schriftgröße zu setzen, um sie auf den ersten Blick kenntlich zu machen.

In einem **sinngemäßen Zitat** bzw. einer **Paraphrase** werden die Gedanken anderer nicht wörtlich, sondern in eigenen Worten wiedergeben (in der Fußnote mit einem „Vgl.“ davor). Wenn längere Passagen aus einem Text referiert werden, sind nur sporadisch Fußnoten mit Angabe der Passagen, auf die hier referiert wird, zu setzen und nicht etwa nach jedem Satz oder nach jedem zweiten Satz, da das die Lesbarkeit der Fußnoten unnötig erschwert.

Die Quellen, aus denen wir zitieren, werden als Fußnoten direkt nach dem Zitat und nach den Satzzeichen angegeben. Fußnoten werden grammatikalisch wie vollständige Sätze behandelt: Sie beginnen mit einem Großbuchstaben und enden immer mit einem Punkt. Wird eine Quelle mehrmalig zitiert, so

wird sie als „**Name Jahr, S. X–Y.“** abgekürzt; findet sich diese Quelle in aufeinanderfolgenden Fußnoten, so wird sie bei jeder erneuten Angabe als „**Ebd.**, S. X–Y**.“** angegeben.

Aufeinanderfolgende Seiten werden nicht als z.B. S. 165–166 angegeben, sondern als **S. 165f**.

Monografien

Vorname Name, *Titel**.*** *Untertitel***, Ort: Verlag Jahr**, S.X–Y**.**

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin: Suhrkamp 2010.

Georg W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 21-23.

Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen****,*** Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017.

Sammelbände

Vorname Name 1 und Vorname Name 2 usf. **(Hg.), *Titel****.*** *Untertitel***, Ort: Verlag Jahr.**

Claudia Banz (Hg.), *Social Design. Gestalten für die Transformation der Gesellschaft*, Bielefeld: Transcript 2016.

Alexander Becker u.a. (Hg.), *Gene, Meme und Gehirne. Geist und Gesellschaft als Natur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.

Daniel M. Feige und Gesa zur Nieden (Hg.), *Musik und Subjektivität. Beiträge aus Musikwissenschaft, Musikphilosophie und kompositorischer Praxis*, Bielefeld: Transcript 2022.

Beiträge aus Sammelbänden

Vorname Name, „Titel. Untertitel**“, in: Vorname Name 1** und Vorname Name 2 usf. **(Hg.), *Titel.*** *Untertitel***, Ort: Verlag Jahr, S. X–Y**, hier: S. Z**.**

Georg Mohr, „Kann Musik erzählen? Musikphilosophische Kurzgeschichten“, in: Daniel M. Feige und Frederic Döhl (Hg.), *Musik und Narration. Philosophische und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld: Transcript 2015, S. 321–342, hier: S. 323.

Gerson Reuter, „Einleitung: Einige Spielarten des Naturalismus“, in: Alexander Becker u.a. (Hg.), *Gene, Meme und Gehirne. Geist und Gesellschaft als Natur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 7–48, hier: S. 7.

Volker Riegas und Christian Vetter, „Gespräche mit Humberto R. Maturana“, in: Volker Riegas und Christian Vetter (Hg.), *Zur Biologie der Kognition. Ein Gespräch mit Humberto R. Maturana und Beiträgen zur Diskussion seines Werkes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 11–19.

Beiträge aus Zeitschriften

Vorname Name, „Titel. Untertitel**“, in: *Name der Zeitschrift* Nummer (Jahr), S. X–Y**, hier: S. Z**.**

Stephen Davies, „Functional and Procedural Definitions of Art“, in: *Journal of Aesthetic Education* 24 (1990), S. 99–106, hier: S. 101.

Christoph Demmerling, „Gefühle und der begriffliche Raum des menschlichen Lebens“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Zweimonatsschrift der internationalen philosophischen Forschung* 69 / 3 (2021), S. 347–364.

Nancy Yunhwa Rao, „Kaligraphie und Tinte in der zeitgenössischen chinesischen Musik. Der Fall Wen Deqings“, in: *Musik & Ästhetik* 93 (2020), S. 5–26, hier: S. 5.

Beiträge aus Internetquellen

Vorname Name, „Titel. Untertitel**“, Internetadresse als URL. Veröffentlichungsdatum, letzter Zugriff Datum.**

Garry Hagberg, „Wittgenstein's Aesthetics“, http://plato.stanford.edu/entries/wittgenstein-aesthetics/. 30.07.2014, letzter Zugriff 13.09.2016.

Literaturverzeichnis

Das **Literaturverzeichnis** ist eine Auflistung aller verwendeten Quellen in alphabetischer Reihenfolge. Hier werden alle in den Fußnoten genannten Quellen zusammengefasst angegeben (ohne Seitenzahlen, nur bei Beiträgen aus Sammelbänden und Zeitschriften).

Um Literatur und Quellen zu finden, ist neben **Internetrecherche** auf wissenschaftlichen Portalen vor allem der Gang in die **Institutsbibliothek** (ABK oder auch Uni) hilfreich. Außerdem hilft ein Blick in Fachzeitschriften und Literaturverzeichnisse/Bibliografien anderer relevanter Quellen.

Zu Chat-GPT und LLMs (Large Language Models)

Essays, Referate und Hausarbeiten dienen im Kontext des wissenschaftlichen Rahmenprogramms der Designstudiengänge als Schulung von Fähigkeiten, die im Kontext der erfolgreichen Laufbahn als Designer*in unverzichtbar sind. Dabei handelt es sich im weitesten Sinne um hermeneutische Fähigkeiten: Die Fähigkeit, komplexe Gedanken zu verstehen, ein Selbstverständnis der eigenen Designpraxis im Kontext aktueller ästhetischer, ethischer, politischer und epistemischer Positionen herauszubilden und andere solcher Positionen kritisch beurteilen zu können. Der Gebrauch von LLMs ist vor diesem Hintergrund nicht allein eine Torpedierung einer wesentlichen Dimension auch des Studiums der Designgegenstände. Vielmehr werden hermeneutische Fähigkeiten gerade angesichts des Vordringens von LLMs zunehmend wichtiger um Unsinn von sinnvollen Äußerungen, Lügen von Fakten unterscheiden zu können. Darüber hinaus sind die Breitenstreuung und Öffnung der LLM-Technologien kein humanitärer Akt seitens der beteiligten Unternehmen, sondern dient dazu, bestehende Bereiche der Kultur zu Kapern und neu zu fassen.

Damit gilt, dass der Gebrauch von Chat-GPT und allen LLMs in dieser Lehrveranstaltung untersagt ist.

Anforderungen dieser Veranstaltung

Es wird im Kurs ein Probeessay und eine Hausarbeit geschrieben. Der Probeessay dient der Schreibübung und wird im Tutorium mit Tutorinnen und Kommiliton*innen diskutiert. Die Hausarbeit wird vom Seminarleiter als Abschlussnote der Veranstaltung benotet. Die Fragestellungen der Probeessays werden in der jeweiligen Plenarsitzung vor der Abgabe mitgeteilt. Für die Hausarbeit wird in der letzten Sitzung ein Pool von Fragen bereitgestellt, aus denen eine Frage ausgewählt werden muss. Um einen reibungslosen Ablauf der Veranstaltung zu gewährleisten, sind vor Semesterbeginn die Termine zur Abgabe des Probeessays festgelegt worden.

Formalia des Probeessays: ca. 5000 Zeichen (gezählt inklusive Leerzeichen). Schriftart: Times New Roman. Schriftgröße: 12, Zeilenabstand: 1.5. Blocksatz. Titelblatt mit Thema, Name und Matrikelnummer. Mindestens ein formal korrekter Literaturhinweis in der Fußnote. Dateiformat: PDF. Die Probeessays werden zu den angegebenen Abgabedaten an Seminarleiter und den Tutor geschickt, die die Texte an alle Teilnehmer/innen weiterleiten.

Formalia der wissenschaftlichen Hausarbeit: 14.000-16.000 Zeichen (gezählt inklusive Leerzeichen). Schriftart: Times New Roman. Schriftgröße: 12., Zeilenabstand: 1.5. Blocksatz. Titelblatt mit Thema, Name und Matrikelnummer. Inhaltsverzeichnis und Gliederung der Hausarbeit in Unterkapitel. Mindestens zwei formal korrekte Literaturhinweise in der Fußnote sowie ein abschließendes Literaturverzeichnis und am Schluss eine Eidesstattliche Erklärung. Dateiformat: Sowohl PDF, als auch Word oder RTF. **Der Abgabetermin für die wissenschaftliche Hausarbeit ist der 28.02.2022.**

Weitere Anforderungen: Regelmäßige Anwesenheit in den Sitzungen und im Tutorium. Fristgerechte Abgabe der Essays und der Hausarbeit. Eine gründliche Vorbereitung der Texte der Woche und eine Bereitschaft zur gemeinsamen Diskussion von Thesen und Argumenten werden erwartet.

Material für Sitzung #02

Hinweise zum wissenschaftlichen Schreiben

§01 Formatierung der Texte: Times New Roman, Schriftgröße 12, 1.5 Zeilenabstand, Blocksatz.

§02 Länge: Probeessay 5.000 Zeichen, Hausarbeit 14.000-16.000 Zeichen (beides gezählt inklusive Leerzeichen).

§03 Orthographie und Interpunktion: Essay und Hausarbeit sind hinsichtlich der Rechtschreibung und Zeichensetzung in einem einwandfreien Zustand abzugeben. Mängel führen zum Notenabzug.

§04 Zum Essay und zur kurzen Hausarbeit als Form wissenschaftlichen Schreibens: Ein wissenschaftlicher Essay bzw. eine kurze Hausarbeit diskutiert auf knappem Raum und ohne ausartende Begriffserläuterungen eine systematische Fragestellung.

§05 Textgrundlagen: Jeder Essay wird sich mit seiner Frage auf jeweils einen der im Seminar diskutierten Texte beziehen.

§06 Funktion des Essays: Die Funktion des Essays liegt in einer Übung des Schreibens, Verstehens und Denkens.

§07 Kriterium des Gelingens: Es geht nicht ausschließlich darum, ob die Thesen des Essays inhaltlich überzeugend sind; der Essay und die Hausarbeit werden vor allem als Schreib- und Verstehensübungen bewertet.

§08 Der ideale Leser bzw. die ideale Leserin: Die idealen Leser sind solche, denen man nicht alles von Grund auf erklären muss, die jedoch mit der genauen Materie und den besprochenen Inhalten nicht vertraut sind.

§09 Principle of Charity: Das Verstehen eines Textes und damit auch seine Kritik hat grundsätzlich so vorzugehen, dass versucht wird, den Text möglichst stark zu machen.

§10 Stil: Klarheit! Verständlichkeit! Genauigkeit!

§11 Aufbau: Der Aufbau des Textes muss klar und verständlich sein, die Gedanken schlüssig auseinander hervorgehen.

§12 Der Essay als Erarbeitung wie Ausdruck von Verständnissen: Anzeichen für das Verstehen ist, inwieweit es gelingt, eine Fragestellung wie Argumente in eigenen Worten wiederzugeben. Als Maxime dazu gilt: Nichts schreiben, was man selbst nicht verstanden hat.

§13 Zum Gebrauch von Beispielen: Zur Klärung eines komplizierteren Gedankens ist manchmal ein Beispiel weiterführender als eine komplizierte Formulierung.

§14 Die Struktur des Textes: Die grundsätzliche Struktur besteht in einer *Einleitung*, einem *Hauptteil* und einem *Schluss* (allerdings nicht so nennen; es handelt sich eher um „logische" Einheiten des Textes):

> Die *Einleitung* beantwortet prägnant die Frage, worum es geht und inwieweit und in welcher Hinsicht sie relevant ist; sinnvoll sind hier zumeist auch knappe Regieanweisungen über den weiteren Gang des Textes. Der *Schlussteil* fasst das Ergebnis des Essays pointiert zusammen und skizziert möglicherweise einen Ausblick auf weitergehende Fragen, die sich aus dem Ergebnis ergeben haben.
>
> Der *Hauptteil* stellt die eigentliche Erarbeitung des Themas dar. Da es in den Texten um die Auseinandersetzung mit zumeist jeweils mit einem Autor und einem vorgegebenen Text geht, ist der Autor gewissermaßen der Gesprächspartner des eigenen Textes; er kann in (bitte wenigen und pointiert ausgewählten) Zitaten selbst zu Wort kommen. Entscheidend ist hinsichtlich der Rekonstruktion eines Textes die problembezogene Selektion und Fokussierung auf die relevanten Aspekte; es geht darum, die argumentative Struktur des jeweiligen Textes herauszuarbeiten.

§15 Zwei Formen der Bezugnahme auf die Textgrundlage: Mit Blick auf die Auseinandersetzung mit dem Text eines anderen Autors lassen sich *Rekonstruktion* und *kritische Diskussion* unterscheiden.

> Eine *Rekonstruktion* stellt die wesentlichen Thesen und Argumente des zugrundliegenden Textes vor. Diese sollten bereits auf die eigene Fragstellung bezogen werden; eine Rekonstruktion ist keine Nacherzählung eines Textes. Es ist fast immer angeraten, die Rekonstruktion von dem Gang der Argumente im Text zu lösen.
>
> Eine *kritische Diskussion* betrachtet den Inhalt aus der Perspektive weitergehender Argumente, die für oder gegen die Thesen sprechen. Kritisch heißt nicht, dass die Thesen zurückgewiesen werden müssen; es geht vielmehr darum, sie im Lichte von Argumenten, die sich aus der Fragestellung der Arbeit ergeben, zu überprüfen. Es kann also am Ende einer Kritik auch eine Zustimmung zum Text stehen; wichtig ist, dass diese eben Ergebnis der Durcharbeitung in Form des eigenen Textes ist.

§16 Iterationen: Ein Essay sollte nicht in der ersten Fassung abgegeben werden, sondern mehrere Überarbeitungen kennen.

§17 Zitate und der Gebrauch von Forschungsliteratur: Zu Übungszwecken soll in jedem der Probeessays mindestens ein in einer Fußnote belegter Textnachweis auftauchen. Für die Hausarbeit gilt es zudem mindestens einen zusätzlichen Text

heranzuziehen, der ein Forschungsbeitrag zur diskutierten Frage bzw. zum diskutierten Text darstellt.

§18 Für Essays gelten die Regeln guten wissenschaftlichen Arbeitens: Wenn Gedanken anderer Autoren/innen übernommen werden, muss das durch Textnachweise belegt werden. Fehlen jegliche entsprechender Hinweise handelt es sich um ein Plagiat!

Material für Sitzung #02

Hinweise zum wissenschaftlichen Arbeiten

Vorbemerkungen:

Wörtliche Zitate sowie sinngemäße Zitate müssen in Fußnoten eigens kenntliche gemacht werden.

Bei mehrmaligem Zitieren desselben Textes sollte ab der zweiten Zitation eine Kurzform verwendet werden [Name Jahr, S.]. Wird zweimal nacheinander dieselbe Quelle zitiert, sollte das mit „Ebd." (bzw. bei abweichender Seitenzahl mit „Ebd., S. X/X-Y") angegeben werden.

Fußnoten werden grammatikalisch wie vollständige Sätze behandelt, d.h.: Sie enden immer mit einem Punkt.

Aus Onlinequellen wird in dieser Veranstaltung bitte *nicht* zitiert.

Arten von Quellen:

Monographien:

Vorname Name, *Titel[. Untertitel*], Ort: Verlag Jahr, S. X[-Y].

> Georg W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 21-23.

Herausgeberschaften:

Vorname Name 1 [und Vorname Name 2 usf.](Hg.), *Titel[. Untertitel]*, Ort: Verlag Jahr.

> Daniel M. Feige und Frederic Döhl (Hg.), *Musik und Narration. Philosophische und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld: Transcript 2015.

Beiträge in Herausgeberschaften:

Vorname Name, **„**Titel[. Untertitel]**"**, in: Vorname Name 1 [und Vorname Name 2 usf.](Hg.), *Titel. Untertitel*, Ort: Verlag Jahr, S. x-y, hier: S. z.

> Georg Mohr, **„**Kann Musik erzählen? Musikphilosophische Kurzgeschichten**"**, in: Daniel M. Feige und Frederic Döhl (Hg.), *Musik und Narration. Philosophische und musikwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld: Transcript 2015, S. 321-342, hier: S. 323.

Beiträge in Zeitschriften:

Vorname Name, **„**Titel[. Untertitel]**"**, in: *Name der Zeitschrift* Nummer (Jahr), S. x-y, hier: S. z.

> Stephen Davies, **„**Functional and Procedural Definitions of Art**"**, in: *Journal of Aesthetic Education* 24 (1990), S. 99-106.

Material für Sitzung #03

Hinweise zum wissenschaftlichen Lesen

§01 Konzentrierte Lektüre jeden Satzes: Nicht überfliegen und die Gedanken abschweifen lassen, sondern gründlich im Detail lesen.

§02 Mehrmaliges Lesen des Textes: Ein Text sollte immer mehrmalig gelesen werden, um seine Thesen und argumentative Struktur besser zu verstehen.

§03 Annotationen: Unterstreichungen wichtiger Passagen, Anmerkungen neben dem Text und Strukturierungsversuche des Textes.

§04 Thesen und Argumente identifizieren: Einen Text wissenschaftlich zu lesen, heißt, seine Kernthesen wie seine zentralen Argumente zu identifizieren und zu verstehen.

§05 Die Form des Textes nachvollziehen: Wie verfährt der Text in seiner Argumentation? Leitet er die einzelnen Punkte auseinander ab? Stellt er zwei problematische Alternativen dar und präsentiert zu ihnen eine dritte? Beginnt er beim Allgemeinen und endet beim Besonderen bzw. umgekehrt?

§06 Was ist die Frage des Textes? Einen Text hat man nur dann verstanden, wenn man in der Lage ist, die Leitfrage des Textes ebenso wie seine Antwort bündig zu benennen.

§07 Hermeneutischer Zirkel: Einen Teil des Textes zu verstehen, heißt, ihn im Kontext der anderen Teile und damit eines Ganzen zu verstehen, wie umgekehrt das Verstehen des Ganzen ein Verstehen der Teile ist.

§08 Das Verstehen einzelner Begriffe in Texten: Mit Blick auf den Sprachgebrauch von Texten ist immer darauf zu achten, ob die verwendeten Begriffe in ihrem alltagssprachlichen Sinn oder einem anderen, terminologischen Sinn gebraucht werden. Fachbegriffe sind im Zweifelsfall nachzuschlagen.

§09 Principle of Charity: Einen Text zu verstehen heißt, ihn zunächst so stark zu machen wie es geht. Als Maxime: Unterstelle zunächst, dass der Text kohärent ist und eine sinnvolle Position artikuliert. Kritik an der Position eines Textes sollte auf Augenhöhe mit dem, was er behauptet, geschehen. Man sollte dabei Argumente für und wider die Thesen eines Textes auch über die im Text selbst aufgeführten Argumente hinaus zu finden versuchen.

Material für Sitzung #03

Hinweise zum philosophischen Argumentieren

Vorbemerkungen:

Neben formallogischen Kriterien, die über die Schlüssigkeit von Argumenten unter der Perspektive ihrer logischen Form nachdenken, lassen sich in der Philosophie verschiedene Arten von Argumentationstypen identifizieren, zu denen u.a. folgende gehören.

§01 Reductio Ad Absurdum: Man widerlegt eine These dadurch, dass man zeigt, dass ihre Prämissen oder ihre Konklusion absurde Konsequenzen haben.

§02 Petitio Principii: Man zeigt, dass in den Prämissen schon versteckt die Konklusion enthalten ist.

§03 Transzendentales Argument: Man kritisiert eine Position, indem man zeigt, dass Bedingung der Möglichkeit ihrer Formulierung etwas ist, was sie nicht in der Lage ist zu erläutern.

§04 Selbstanwendungsargumente: Man kritisiert eine Position, indem man sie auf sich selbst anwendet.

§05 Gedankenexperimente: Man kritisiert eine Position dadurch, dass man ein plausibles Gedankenexperiment konstruiert, das sie fragwürdig werden lässt.

§06 Fehlerhafte Analogien: Man kritisiert eine Position, indem man nachweist, dass die Analogien, auf denen sie aufruht, nicht tragfähig sind.

§07 Sprachkritik: Man kritisiert eine Position, indem man zeigt, dass ihre Thesen aufgrund von Äquivokationen oder bloß grammatikalischer Ähnlichkeit von Sätzen zustande kommen. Man kritisiert eine Position, indem man hinsichtlich ihrer Thesen und Argumente bezweifelt, dass es sich bei ihnen überhaupt um sinnvolle Sätze handelt.

§08 Falsche Alternativen: Man kritisiert eine Position dadurch, dass man zeigt, dass die von ihr vorgestellten Alternativen gar nicht erschöpfend sind.

§09 Non Sequitur: Man kritisiert eine Position dadurch, dass man zeigt, dass ihre Aussagen anders als behauptet gar nicht auseinander folgen.

§10 Falsche Generalisierungen: Man kritisiert eine Position, indem man zeigt, dass ihre Verallgemeinerungen unplausibel sind.

§11 Strohmann: Man kritisiert eine Position, indem man zeigt, dass sie in der Kritik anderer Positionen diese unterkomplex bis irreführend darstellt.

Vilém Flusser

Vom Stand der Dinge

Eine kleine Philosophie des Design

Herausgegeben von Fabian Wurm

Vilém Flusser, geboren 1920 in Prag, gestorben 1991, emigrierte 1940 über London nach São Paulo. Nach leitenden Tätigkeiten in der Industrie wurde er 1959 Dozent für Wissenschaftsphilosophie, 1963 Professor für Kommunikationsphilosophie an der Universität São Paulo. Vilém Flusser lebte zuletzt in Robion, Südfrankreich. Veröffentlichungen in deutscher Sprache unter anderen: *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983), *Die Schrift* (1987), *Gesten* (1991).

Fabian Wurm, geboren 1957, studierte Literaturwissenschaft und Soziologie. Er ist Redakteur der Zeitschrift »Design Report« und lebt in Frankfurt am Main.

Steidl

Bitte bestellen Sie unser kostenloses Gesamtverzeichnis:
Steidl Verlag, Düstere Straße 4, D-37073 Göttingen

97 98 99 00 9 8 7 6 5 4 3 2 1

© Copyright: Steidl Verlag, Göttingen 1993, 1997
Alle Rechte vorbehalten
Umschlaggestaltung: Klaus Detjen,
unter Verwendung eines Fotos von Ellen Bailly
Satz, Druck, Bindung:
Steidl, Düstere Straße 4, D-37073 Göttingen
Printed in Germany
ISBN 3-88243-249-7

Von Fundamenten

Vom Wort Design 9
Der Blick des Designers 14
Von Formen und Formeln 18
Design als Theologie 21
Ethik im Industriedesign? 28

Zum Stand der Dinge

Der Krieg und der Stand der Dinge 35
Design: Hindernis zum Abräumen von Hindernissen? 40
Schirm und Zelt 44
Der Hebel schlägt zurück 47
Warum eigentlich klappern die Schreibmaschinen? 51

Gebilde und Gebäude

Das Unterseeboot 59
Die Fabrik 68
Nackte Wände 76
Durchlöchert wie ein Emmentaler 79
Wittgensteins Architektur 83
Brasilia 85
Stadtpläne 90

Über den Horizont hinaus

Schamanen und Maskentänzer 101
Form und Material 105

Nachwort 115
Biographisches 121
Nachweise 125

Der Krieg und der Stand der Dinge

Goethe rät bekanntlich dem Menschen, edel, hilfreich und gut zu sein, und das zeigt, wie weit wir uns von der Aufklärung entfernt haben. Man stelle sich vor, den goethischen Satz etwa vor einer Massendemonstration der Fundamentalisten in Algier zu verlesen (und sei es in arabischer Übersetzung). Man kann jedoch versuchen, die im Satz aufgezählten Eigenschaften zu aktualisieren. Statt »edel« könnte etwa »elegant« und statt »hilfreich« vielleicht »gebraucherfreundlich« gesagt werden. Die Schwierigkeit wäre allerdings, das Wort »gut« ins Jahrtausend-Ende zu überführen. Außerdem müßte man den goethischen Begriff »Mensch« ein wenig exakter formulieren. Denn seit dem Tod des Humanismus kann vom Menschen im allgemeinen keine Rede mehr sein. Der vorliegende Aufsatz stellt sich die Aufgabe, den guten, aber wahrscheinlich teuren Rat Goethes folgendermaßen in die Design-Debatte zu transponieren: »Elegant, gebraucherfreundlich und gut sei der Designer.«

Das Problem sei an einem einfachen Beispiel beleuchtet. Es geht darum, ein Papiermesser zu entwerfen. Elegant sei der Designer: Das Messer sei ungewöhnlich, ohne aufdringlich zu werden (eben »edel«). Gebraucherfreundlich sei der Designer: Das Messer sei bequem und ohne besondere Vorkenntnisse benützbar (eben »hilfreich«). Und gut sei der Designer: Das Messer sei so wirksam, daß es ohne Anstrengung durch Papier (oder andere Widerstände) hindurchschneiden möge. Diese Güte ist (wie gesagt) problematisch. Das Messer kann nämlich zu gut sein: Es kann nicht nur Papier, sondern auch den Finger des Benutzers schneiden. Vielleicht ist also Goethes Rat ein wenig umzuformulieren: Edel sei der Mensch, hilfreich und gut, aber allzu gut soll er nun auch wieder nicht sein?

Angenommen, man hätte statt des Papiermessers eine jener Raketen genommen, die im Irak-Krieg eingesetzt wurden. Kein Zweifel, die Designer dieser Objekte sind außer-

ordentlich edle Menschen: Die Raketen sind elegant und können als die Gegenwart charakterisierende Kunstwerke angesehen werden. Kein Zweifel auch, die Designer sind außerordentlich hilfreiche Leute: Obwohl die Raketen komplexe Systeme sind, sind sie derart freundlich, daß sogar halbwüchsige Halb-Analphabeten vom Oberlauf des Euphrat sie benützen können. Man kann jedoch die Meinung vertreten, daß die Designer der Raketen viel zu gute Menschen sind, weil diese Objekte nicht nur gut töten (was sie ja sollen), sondern auch andere Raketen provozieren, welche dann die Benutzer der ersten töten.

Die edlen, hilfreichen und allzu guten Designer der Irak-Raketen sind wahrscheinlich russische Ingenieure. Vielleicht haben sie Goethe gelesen (obwohl in Rußland eher Schiller in den Mittelschulen serviert wird). Vom Standpunkt dieser edlen Menschen ist nichts am Goethezitat zu bemängeln. Daß die Raketenbenutzer getötet werden, ist für die Designer eine Herausforderung, noch besser zu werden. Nämlich Raketen zu entwerfen, die die Töter der getöteten ersten Töter töten. Das eben heißt Fortschritt: dank diesem Feedback beim Design werden die Menschen immer besser. Und dadurch auch immer hilfreicher und edler. Allerdings kann ein solcher, auf dem dialektischen Materialismus fußender Optimismus von anderen Standpunkten aus in Frage gestellt werden.

Hier und jetzt ist nicht der Moment, gegen die progressive Verbesserung des Design dank Krieg zu eifern. Also etwa dem sogenannten militärisch-industriellen Komplex vorzuwerfen, er sei die eigentliche Sprungfeder aller Eleganz, Freundlichkeit und aller Güte. Der Irak-Krieg führt wieder einmal deutlich vor Augen, wie es mit dem Design bestellt wäre, wenn es keine Kriege gäbe. Hätten unsere Ahnen damals in Ostafrika vor 100 000 Jahren nicht Pfeilspitzen entworfen, die zugleich elegant, gebraucherfreundlich und gut waren (die also eleganterweise bequem töten konnten), dann würden wir wahrscheinlich heute noch einander oder den Tieren mit Zähnen und Nägeln an den Leib rücken müssen. Mag sein, daß der Krieg nicht die einzige Quelle des guten Design ist (vielleicht ist auch

das Geschlecht daran beteiligt, siehe Kleidermode). Aber ob man nun sagen möge »make love and war« oder nur »make love«, auf keinen Fall ist im Interesse des guten Design »make love not war« zu sagen.

Es gibt aber Leute, die gegen den Krieg sind. Sie lassen sich nur ungern von Raketen töten (obwohl sie, wenn danach befragt, nicht sagen können, welche Todesart sie vorziehen). Solche Leute sind bereit, im Interesse des Friedens ein schlechtes Design hinzunehmen. Es freut sie geradezu, wenn die Raketen, die Papiermesser und die Pfeilspitzen immer schlechter und daher uneleganter, unbequemer werden. Das sind gute Leute in einem ganz anderen Sinn von »gut« als jenem, der bisher gemeint war. Diese guten Leute sind zu gar nichts anderem gut als einfach zum Dasein. Es sind Anti-Designer.

Zwar: Wenn man ihnen zusieht, wie sie da auf dem gegen sie entworfenen Gehsteig lagern, hat man den Eindruck, daß sie dennoch irgend etwas entwerfen: Bijouterie zum Beispiel. Aber das können sie auf die Dauer nicht machen, weil man nicht lange »make love« durchhält (wofür der Schmuck gemeint ist), ohne ins »make war« zu verfallen. Man kann nicht zugleich »gut an und für sich« und »gut für irgend etwas« sein, und man muß sich entscheiden: entweder Heiliger oder Designer.

Es gibt vielleicht einen Ausweg aus diesem Dilemma: entweder Krieg und ein elegantes, gebraucherfreundliches Leben inmitten von guten Objekten oder aber ewiger Frieden und ein ordinäres, unbequemes Leben inmitten von schlecht funktionierenden Objekten. Anders gesagt: entweder böse und bequem oder unbequem und heilig. Vielleicht ließe sich ein Kompromiß vorschlagen: die Objekte absichtlich weniger gut entwerfen, als man es könnte. Also etwa Pfeilspitzen, die immer wieder danebenschießen, Papiermesser, die immer schneller stumpf werden, Raketen, die dazu neigen, in der Luft zu platzen. Allerdings sind dann auch Stühle in Kauf zu nehmen, die unter dem Sitzenden zusammenzubrechen drohen, und elektrische Birnen, die immer wieder Kurzschluß machen. Diesem

Kompromiß zwischen Bosheit und Heiligkeit sind bekanntlich die verschiedenartigen Abrüstungskonferenzen gewidmet (an denen aber leider die Designer selbst nur selten teilzunehmen pflegen). Dann würde Goethes Rat etwa so klingen: Edel sei der Mensch, hilfreich und mehr oder weniger gut, und daher mit der Zeit auch weniger edel und hilfreich. Aber dann wäre man noch immer nicht der Güte entkommen, und zwar aus folgenden Gründen:

Zwischen der reinen Güte (der »kategorischen«), die zu nichts gut ist, und der angewandten Güte (der »funktionellen«) kann es eigentlich überhaupt keinen Kompromiß geben, weil letzten Endes alles, wozu die angewandte Güte gut ist, kategorisch schlecht ist. Wer sich entschlossen hat, Designer zu werden, der hat sich gegen die reine Güte entschieden. Er mag dies bemänteln, wie er will (etwa ablehnen, Raketen zu entwerfen, und sich darauf beschränken, Friedenstauben zu entwerfen). Er bleibt, seinem Engagement nach, der funktionellen Güte verhaftet. Beginnt er nämlich, nach der reinen Güte seiner Tätigkeit zu forschen (etwa der Frage nachzugehen, zu welchen Zwecken letztlich sein Design der Friedenstaube gut sein kann), dann ist er gezwungen, die Friedenstaube nicht etwa schlecht, sondern überhaupt nicht zu entwerfen. Es kann keinen schlechten Designer aus lauter reiner Güte geben, weil auch die Absicht, schlechtes Design zu entwerfen, funktionell und nicht rein ist. Wenn also ein Designer behauptet, er entwerfe nur jene Objekte, die seiner Vorstellung von der reinen Güte (den ewigen Werten und so weiter) entsprechen, dann ist er im Irrtum.

Es ist eben leider so mit der Güte: Alles, das zu irgend etwas gut ist, ist ein reines Übel. Jene Heiligen haben schon recht, welche sich in die Einsamkeit zurückziehen, um sich von Wurzeln zu nähren, und die ihre Nacktheit mit Blättern verbergen. Um dies etwas theologischer zu sagen: Die reine Güte ist zwecklos, absurd, und wo immer ein Zweck ist, dort lauert der Teufel. Vom Standpunkt der reinen Güte ist nur ein gradueller Unterschied zwischen dem eleganten und gebraucherfreundlichen Design eines Stuhls und einer Rakete: In beiden lauert der Teufel. Weil beide funktionell sind.

Wir sind weit von der Aufklärung entfernt und sind, gewissermaßen durch die Hintertür, den theologischen Spekulationen des dunklen Mittelalters wieder näher gekommen. Seit sich die Techniker bei den Nazis dafür entschuldigen mußten, daß ihre Gaskammern nicht gut genug waren, um die Kundschaft schnell zu töten, wissen wir wieder, was Teufel bedeutet. Wir wissen wieder, was hinter dem Begriff *Gutes Design* alles lauert. Das hindert uns aber leider nicht daran, elegante und bequeme Objekte haben zu wollen. Wir verlangen, unserem Wissen vom Teufel zum Trotz, der Designer möge edel, hilfreich und gut sein.

Board of
International
Research in
Design, BIRD

Mitglieder:
Klaus Thomas Edelmann
Michael Erlhoff
Wolfgang Jonas
Claudia Mareis
Ralf Michel
Beat Schneider

Advisory Board:
Gui Bonsiepe
Nigel Cross
Alain Findeli
Kun-Pyo Lee
John Maeda
Shutaro Mukai
Pieter Jan Stappers
Susann Vihma

Klaus Thomas Edelmann
Gerrit Terstiege
(Hrsg.)

Gestaltung denken

Grundlagentexte zu Design und Architektur

Birkhäuser
Basel

Lucius Burckhardt

DESIGN IST UNSICHTBAR (1980)

Natürlich kann man sie sehen, die Gegenstände des Design; es sind Gestaltungen und Geräte bis hinauf zum Gebäude und hinab zum Dosenöffner. Der Designer gestaltet sie in sich logisch und gebrauchsfertig, wobei er gewisse äußere Randbedingungen annimmt: beim Dosenöffner die Beschaffenheit von Dosen. Der Designer von Dosen geht wiederum davon aus, wie die Dosenöffner beschaffen sind; dieses ist seine Randbedingung.

So kann man die Welt als eine Welt von Gegenständen auffassen und sie einteilen in – zum Beispiel – Häuser, Straßen, Verkehrsampeln, Kioske; in Kaffeemaschinen, Spültröge, Geschirr, Tischwäsche. Diese Einteilung hat Konsequenzen: Sie führt eben zu der Auffassung von Design, welche ein bestimmtes Gerät ausgrenzt, seine Außenbedingungen anerkennt und sich das Ziel setzt, eine bessere Kaffeemaschine zu bauen oder eine schönere, also das zu tun, was in den fünfziger Jahren mit der Auszeichnung Die Gute Form bedacht worden ist.

Wir können uns aber die Welt auch anders einteilen – und wenn ich die Pattern Language recht verstanden habe, so hat das Christopher Alexander dort versucht. Sein Schnitt liegt nicht zwischen Haus, Straße und Kiosk, um bessere Häuser, Straßen und Kioske zu bauen, sondern er scheidet den integrierten Komplex Straßenecke gegen andere städtische Komplexe ab; denn der Kiosk lebt davon, daß mein Bus noch nicht kommt und ich eine Zeitung kaufe, und der Bus hält hier, weil mehrere Wege zusammenlaufen und die Umsteiger gleich Anschluß haben. Straßenecke ist nur die sichtbare Umschreibung des Phänomens, darüber hinaus enthält es Teile organisatorischer Systeme: Buslinien, Fahrpläne, Zeitschriftenverkauf, Ampelphasen usw.

Auch diese Einteilung der Umwelt gibt einen designerischen Impuls. Aber dieser bezieht die unsichtbaren Teile des Systems ein. Erforderlich wäre vielleicht ein vereinfachtes Zahlungssystem für Zeitschriften, damit ich den Bus nicht verfehle, während ich die Münzen hervorklaube und der Verkäufer gerade einen anderen Kunden bedient. Manche werden nun wieder ein neues Gerät vor sich sehen, einen elektronisch summenden Zeitschriftenautomaten, wir aber einen Eingriff in das System: vereinheitlichte, runde Zeitschriftenpreise, oder Zeitungs-Abonnementkarten auf Sicht – jedenfalls eine Regelung, die sich mit der Institution der Zeitschriftenverteilung befaßt.

Was sind Institutionen? Verlassen wir Christopher Alexanders Straßenecke zugunsten einer klar erfaßbaren Institution: das Krankenhaus. Was ist ein Krankenhaus? Nun, eben ein Haus mit langen Korridoren, gebohnerten Fußböden, weiß lackierten Möbeln und Wägelchen, die mit Speisegeschirr beladen sind. Diese Sicht des Krankenhauses führt wieder zum traditionellen designerischen Anspruch: Der

Architekt, der Designer sind aufgerufen, Krankenhäuser zu planen mit kürzeren Korridoren, intimerer Atmosphäre, praktischeren Speisewägelchen.

Wie jedermann weiß, sind indessen die Spitäler größer, die Wege länger, die Essensangebote anonymer, die Krankenpflege ungemütlicher geworden. Denn der Architekt und der Designer durften ja nicht in die Institution eingreifen, sondern sie verbesserten Gestaltungen und Geräte innerhalb der zugeteilten Bedingungen.

Beschreiben wir also das Krankenhaus als Institution. Es ist vor allen sichtbaren Dingen ein System von Beziehungen zwischen Menschen. Auch zwischenmenschliche Systeme sind designt, entworfen, zum Teil allerdings von Geschichte und Tradition, zum andern Teil aber von heute lebenden Menschen. Wenn das Gesundheitsministerium verfügt, die Diätküche sei nicht dem medizinischen Personal, sondern der Direktion unterstellt – oder umgekehrt –, so ist dieser Beschluß ein Stück der Gestaltung der Institution.

Zunächst aber besteht das Krankenhaus aus den drei traditionellen Rollen: Arzt, Krankenschwester und Kranker. Die Schwesternrolle, assoziativ hoch aufgeladen und irgendwo zwischen Muttergottes und Ingrid Bergman, scheint klar, ist aber in Wirklichkeit höchst unklar, da sie viele ungleiche Tätigkeiten in sich vereinigt. Der Arzt, im historischen Krankenhaus eine unwichtige Figur, hat sich im 19. Jahrhundert an die Spitze manövriert, unterstützt von einem gläubig geschluckten Forschungsmythos, der über Groschen-Roman und Fernsehen dafür sorgt, daß es noch im hintersten Bezirkskrankenhaus ein bißchen nach Herztransplantation riecht. Und der Kranke? Der hat doch keine Rolle? Er ist doch einfach krank, da kann er doch nichts dafür? Also entschließen Sie sich bitte mal, ob Sie krank sein wollen oder gesund! Offenbar kann man sich dazu entschließen. Und muß: sonst geht man dem Chef auf die Nerven – dem Chef im Büro oder dem Chef im Spital. Ein Kranker liegt – bei Chodowiecki saß er noch –, oder er wandelt als Rekonvaleszent dankbar im Park herum. Jedenfalls fügt er sich dem Drei-Rollen-Spiel, das längst des Re-Design bedürfte; aber davon später.

Gibt es weitere solche Institutionen? Jawohl: die Nacht. Aber die Nacht ist doch ein Naturphänomen, die Sonne bescheint gerade die Antipoden, und bei uns ist es dunkel? Anne Cauquelin hat als erste die Hypothese vorgeschlagen: Die Nacht ist gemacht. Und in der Tat ist es menschliches Verhalten, das entlang menschgemachter Einrichtungen die Nacht so oder anders gestaltet. In der Schweiz kann ich nach 21 Uhr ruhig arbeiten und dann schlafen gehen; so spät zu telefonieren gilt als unhöflich. In Deutschland schweigt mein Telefon den ganzen Abend bis um 23 Uhr, dann kommt Leben in den Apparat; um 22 Uhr setzt der Billigtarif ein, worauf sogleich alle Überlandleitungen überlastet sind, bis man dann nach etwa einer Stunde durchkommt.

Die Nacht also, die ursprünglich wohl einmal etwas mit Dunkelheit zu tun hatte, ist ein menschgemachtes Gebilde, bestehend aus Öffnungszeiten, Schließungszeiten, Tarifen, Fahrplänen, Gewohnheiten und auch aus Straßenlampen. Wie das Krankenhaus, so hätte auch die Nacht ein Re-Design dringend nötig: Wes-

halb stellen die öffentlichen Verkehrsmittel ihren Betrieb gerade dann ein, wenn die Leute nach einem Glas Wein das Wirtshaus verlassen, so daß sie sich eben doch selber ans Steuer setzen? Würde nicht eine andere Organisation der Öffnungs- und Schließungszeiten jene Frauen vor Gewalt bewahren, die nachts allein zu Fuß nach Hause müssen? Muß es auch bei uns so weit kommen, daß nur noch das fahrende eigene Auto einigermaßen Sicherheit gewährt?

Wir nennen eine weitere Institution: den Haushalt. Für den traditionellen Designer ist der Haushalt eine Ansammlung von Geräten, ein Tummelplatz für den Entwurf. Was gibt es da nicht alles zu erfinden und zu verbessern: Kaffeekocher, Mixer, Spülmaschinen, um nur die Küchengeräte zu nennen. Der Entwerfer sorgt dafür, daß mit neuen Mitteln alles beim alten bleibt. Es gab um 1900 eine Bewegung zur Reform des Haushalts; die beginnende Mechanisierung forderte eine Kollektivierung, Großküchen, Wäschereien, Zentralstaubsauger wurden ausprobiert. Mit Hilfe der Kleinmotoren kamen alle diese Funktionen wieder in den Haushalt zurück. Küchengeräte dienen dazu, der Hausfrau Zeit zu sparen ... Daß ich nicht lache!

Ein Untersystem der Institution Haushalt ist die Entfernung von Schmutz. Was ist Schmutz? Weshalb entfernt man ihn? Und wo ist er, wenn er angeblich entfernt worden ist? Wir wissen es alle, geben es nur nicht gern zu: Der entfernte Schmutz, zusammen mit den Reinigungsmitteln, ist die Umweltverschmutzung. Aber man muß doch putzen, Schmutz ist doch unhygienisch? Kurios, man putzte schon vor der Kenntnis der Hygiene. Und im übrigen sind die Filtermaschen der Staubsauger-Einsätze zu groß, um Bakterien zurückzuhalten. Das heißt also: Staubsauger wirbeln Bakterien lediglich auf. Schade um dieses Lieblingskind der Designer, den Staubsauger!

Aber wie putzt man denn da, wo es auf Hygiene wirklich ankommt, im Krankenhaus? Die Hygiene im Krankenhaus beruht, soviel ich sehe, auf drei Pfeilern. Der erste Pfeiler ist rein symbolischer Natur: Man hält das Blinken weißer Oberflächen und das Glänzen gebohnerter, also fettbeschmierter Böden für Sauberkeit. Der zweite Pfeiler beruht auf Antisepsis, also auf Giften: Die Bakterien sollen mit immer neuen Desinfektionsmitteln umgebracht werden. Unglücklicherweise erringt man damit aber nur temporäre Erfolge, denn es bilden sich ständig resistente Stämme, die eben durch diese Gifte selektiv gezüchtet werden. Der dritte Pfeiler beruht auf dem Absaugen: Im Gegensatz zum häuslichen Staubsauger, der den Staub im gleichen Raum wieder fliegen läßt, verteilen die Klimaanlagen und Absaugevorrichtungen der Spitäler die gefährlichen Keime in der ganzen Umgebung. Gibt es ein Mittel gegen alle diese Übelstände? Natürlich, aber es liegt nicht im Bereich der Randbedingungen der Designer! Es lautet: Re-Design des Gesundheitssystems, vor allem in Richtung auf Dezentralisation.

Wir nennen eine letzte Institution: die Produktionsstätte. Vieles wäre da zu sagen, hier nur so viel: Auch Arbeitsplätze sind gemacht, sind Gegenstand der Gestaltung. Wir meinen damit nicht, daß am Arbeitsplatz die Stühle besser gestaltet

oder die Tapeten etwas freundlicher sein könnten und Topfpflanzen aufgestellt werden müßten. Gegenstand der Gestaltung ist der Abschnitt von Arbeit, der dem einzelnen zugeteilt ist, mit dem Maß an Einsatz, Wissen, Können, oder Nicht-Können, Verblödung, Langeweile, das an dieser Stelle geleistet werden muß. Alles dieses gilt nicht nur für die Produktionsstätte im engeren Sinne, die Fabrik, sondern auch für Verwaltung, Stehkragenarbeit. Die Arbeitsplätze sind gestaltet nach einer scheinbaren Produktivität, die der Kontraproduktivität schon sehr nahe steht. Die so genannte Automatisierung vernichtet Arbeitsplätze, die noch mit Befriedigung verbunden waren, und beläßt solche, die dringend der Rationalisierung bedürften. Wir können das Problem hier nur andiskutieren und müssen den Beweis für die Behauptungen schuldig bleiben. Der Sinn der Aussage ist nur dieser: Auch Arbeitsplätze sind gestaltet, nicht nur im traditionell-designerischen Sinne, sondern in der Art, wie sie Teilarbeit aus der Gesamtarbeit ausscheiden, ihr Kompetenzen zuteilen oder wegnehmen und Zusammenarbeit erzeugen oder verhindern.

Die bisherigen Ausführungen haben zeigen wollen, daß das Design eine unsichtbare Komponente hat, nämlich die institutionell-organisatorische, über welche der Designer ständig mitbestimmt, die aber durch die gängige Art der Einteilung unserer Umwelt im verborgenen bleibt. Indem nämlich die Welt nach Gegenständen eingeteilt wird und das Unsichtbare dabei als Randbedingung auftritt, wird die Welt auch gestaltet. Auch das Nicht-Verändern der Institutionen ist ja – bei sich entwickelnder technischer Gegenstandswelt eine Gestaltung: Der Röntgenapparat wird für die Bedienung durch die Röntgenschwester ausgestattet.

Im folgenden möchten wir nun schauen, ob wir mit diesen Erkenntnissen etwas anfangen können oder ob sie vielmehr nur der melancholische Beweis dafür sind, daß die Welt eben schlecht eingerichtet ist.

Jede Nachdenkerei über das Design hat sich mit zwei Phasen zu beschäftigen: mit der Phase des Entwurfs bis hin zur Produktion und mit der Phase der Konsumtion bis hin zum Ende im Mülleimer oder im Museum. Dazu zunächst je eine traditionelle Hypothese.

Zum Entwurf: Gesucht ist das zweckmäßige Objekt, wobei man sich endlos darüber unterhalten kann, ob Zweckmäßigkeit schon von selbst identisch sei mit Schönheit oder ob der Designer die Schönheit zuzufügen habe.

Und zur Konsumtion: Die Technik und die technischen Gegenstände sind neutral; ihr Mißbrauch kommt von den bösen Menschen. Das Werkbund-Jahrbuch von 1914 zeigte Kriegsschiffe als Gegenstände der Gestaltung, in gleicher Weise zeigte die Zeitschrift *Werk* im April 1976 die Kühltürme von Atomkraftwerken als eine reizvolle Aufgabe für Architekten.

Dazu zwei Gegenthesen als Ausgang für eine neue Beschreibung der beiden Prozesse des Entwurfs und des Verbrauchs.

Zum Entwurf: Die Objekte erhalten ihre Gestalt durch die Interaktionen des Entwurfsprozesses.

Und zum Verbrauch: Die Produkte wirken aktiv in die Interaktion der Gesellschaft zurück; die Dinge sind nicht neutral, sondern es gibt (Illich!) Tools for Conviviality und auch ihr Gegenteil, gesellschaftsverhindernde Dinge.

Und gleich fügen wir noch probeweise eine dritte Hypothese an; eine Hypothese zur Kontraproduktivität: Jeder neue Entwurf bewirkt im Gebrauch Änderungen, und diese Änderungen ziehen die Notwendigkeit neuer Entwürfe nach sich. Werden alle diese nacheinander sich öffnenden Probleme konventionell, nämlich als Einzelprobleme gelöst, so entsteht Kontraproduktivität. Dazu kurz ein Beispiel: Die mehrere Wohnungen bedienende Zentralheizung brachte angeblich das Bedürfnis, den individuellen Verbrauch des einzelnen Bewohners zu messen. Basierend auf der Verdunstung von Flüssigkeit wurden an den Heizkörpern Meßgeräte angebracht, was zur Folge hatte, daß jeder Mieter, wenn er ausgeht, seine Radiatoren abstellt. Die Mieter verlangen dann aber auch, daß die Zimmer gleich wieder warm werden, wenn sie die Radiatoren wieder andrehen. Infolgedessen wird das Heizwasser so heiß gehalten, daß schlußendlich jeder Mieter, auch der sparsamste, insgesamt mehr Heizkosten zu zahlen hat als zu der Zeit, als man die Kosten nur nach Anteilen und ohne Messung verrechnete.
Beginnen wir also mit dem Entwurfsprozeß. Hier stellten wir schon eingangs fest, daß der Designer die Welt einteilt nach Objekten anstatt nach Problemen. Dies beruht auf der linguistischen Determination, welche die Benennung eines Übelstandes gleich zum Gerät seiner Abhilfe macht. Indem ich beklage, daß meine elektrische Zwiebelmaschine mir zwar beim Hacken der Zwiebel eine Minute einspart, jedoch zum Reinigen wiederum zehn Minuten verbraucht, steht mir vor Augen nicht die Rückkehr zum einfachen Küchenmesser, sondern der Entwurf eines Zwiebelmaschinen-Reinigungsgerätes. Der benannte Zweck wird direkt zur Abhilfe, anstatt daß ich generell versuche, unter den Bedingungen des Mangels an Zeit wirtschaftlicher zu kochen.

Mit zu dieser direkten Verbindung zwischen Benennung und Abhilfe gehört die Stillegung der Randbedingungen: Über das zu entwerfende Gerät hinaus sollen keine technischen oder organisatorischen Veränderungen nötig werden. Erfolgreich ist, was in die bestehenden Systeme eingefügt werden kann, und seien die noch so überlastet: ein Abfall-Zerkleinerungsgerät im Ablauf des Spülbeckens, eine Reinigung des Backofens durch Überhitzung usw. Diese Art der Problemlösung hat

ihre Ursache in der Stellung des Designers innerhalb der Entscheidungsgruppen: als ein im Grunde von der Verantwortung befreiter Ideenlieferant.

Ulm, gemeint ist die zu Ende der fünfziger Jahre tätige Hochschule für Gestaltung, hat wohl als erste Instanz gemerkt, daß das Design kontraproduktiv ist, doch die Ulmer Lösungen waren technokratisch. Sie beruhten auf einer radikalen Analyse des zu erfüllenden Zwecks, stellten aber den Zweck selbst nicht in einen höheren Zusammenhang. Studentenarbeiten in Ulm begannen ungefähr folgendermaßen: Die Aufgabe lautet, feste bis breiige Substanzen in Portionen von zehn bis zwanzig Gramm von einem Teller etwa dreißig Zentimeter in die Höhe zu heben und horizontal zur Mundöffnung zu schieben, wobei dann der Träger durch die Oberlippe von seiner Substanz entlastet wird ... Das Resultat ist nicht etwa Charly Chaplins Eßmaschine, sondern eine etwas modernistisch gestaltete Gabel.

Inzwischen hat man wohl erkannt, daß Dinge mit so hohem Symbolwert und so geringem Anteil von Erfindung wie das Eßbesteck gar nicht Gegenstand des Design sind. Diejenigen Dinge aber, die noch zu erfinden sind, sind wohl, mindestens in ihren technischen Teilen, für den Designer zu schwierig. So muß sich das Design öffnen zu einem Soziodesign: einem Nachdenken über Problemlösungen, die dadurch entstehen, daß sowohl Rollen wie Objekte aufeinander abgestimmten Veränderungen zugeführt werden. Etwa so: eine Küche, die dazu anregt, dem Gastgeber beim Zerkleinern der Zwiebel zu helfen ...

Bevor wir das Gebiet des Entwurfs verlassen und zum Verbrauch übergehen, eine kurze Zwischenbemerkung zum Verkauf und seinen verborgenen Verführern. Natürlich sind sie noch am Werk, die Marketing- und Reklamefachleute, die tiefenpsychologisch Seifenflocken verkaufen und vorgemischtes Kuchenmehl, das der Mutter ein Gefühl gibt, als stille sie die ganze Familie an der Brust. Aber auf dem Gebiet des Design hat sich doch im großen und ganzen das Fieber gelegt; ich werde mir einen neuen Eisschrank kaufen, wenn der alte nicht mehr kühlt, und nicht bloß deshalb, weil die Kante jetzt eine andere Rundung haben sollte. Auf dem Gebiet des Autos finden noch Nachhutgefechte statt; indessen erblühen auch hier die Revivals und in den übrigen Sektoren des Warenhandels kauft die Avantgarde ohnehin auf dem Flohmarkt. Der Flohmarkt wird zur Begegnungsstätte zwischen der schwindenden Verschleißbevölkerung und der wachsenden nachindustriellen Gesellschaft.

Das alles soll keineswegs heißen, daß der Fortschritt, im guten und im kontraproduktiven Sinne, etwa stillstehe. Aber der Sektor, auf dem er noch stattfindet, wird überschaubar. Neben der von ihm beherrschten Produktion für den weißen Markt wachsen der graue Markt, die Schwarzarbeit, die Eigenversorgung, der Tausch und die informelle gegenseitige Hilfe. Auch hier erzielt die weiße Produktion noch vorübergehende Erfolge: neben dem Putzmittelpotlatsch nun die Versuchung mit Hobby-Selbermach-Produkten. Das könnten aber Übergangserscheinungen sein auf dem Wege zu höherer Selbstversorgung. Ob daran alles erfreulich ist, sei dahingestellt, es droht auch die Gefahr der Verspießerung, der Isolierung;

aber vielleicht sind gesellschaftliche Rückschritte unvermeidlich als Ausgangspunkt neuer Erfahrungen.

Beim Verbrauch oder Konsum wollten wir hinweisen auf die Nicht-Neutralität der Objekte. Gibt es böse Objekte? Güter sind dann schädlich, wenn sie uns von Systemen abhängig werden lassen, die uns am Ende ausplündern oder im Stich lassen. Zweifellos hängen wir alle an solchen Systemen, die uns erpreßbar werden ließen. Einfluß haben wir aber immer noch auf den Grad der Abhängigkeit. Wir sollten diejenigen Objekte meiden, die uns dazu zwingen, weitere Zusatzgeräte zu kaufen. Wir sollen den Gütern mißtrauen, die einseitige Informationswege enthalten, wenn wir wohl auch nicht mehr ohne solche auskommen. Wir sollten zurückhaltend sein im Kauf und Gebrauch solcher Güter, die isolieren. Hier ist vor allem das Auto zu nennen, das überdies die Eigenschaft hat, den Benutzer zur Rücksichtslosigkeit zu erziehen.

Das Auto hat nicht nur unsere Städte zerstört, es zerstörte auch die Gesellschaft. Da kann man lange Forschungsaufträge vergeben, weshalb die Jugendkriminalität wachse, woran es liege, daß mehr Frauen überfallen werden, weshalb Quartiere verslumen oder veröden und nachts nicht mehr zugänglich seien. Solange als Abwehr gegen das motorisierte Verbrechen eine motorisierte Polizei eingesetzt wird und dem Passanten empfohlen wird, seinerseits den Wagen zu benutzen, kann die Lösung auch ohne größere Forschung genannt werden: Die Motorisierung durch Privatwagen gab die nicht-motorisierte Bevölkerung hilflos der Unsicherheit und dem immer leistungsschwächer werdenden öffentlichen Nahverkehrssystem preis.

Dies führt zu unserer letzten Bemerkung: über Kontraproduktivität. [...] Kontraproduktivität, so sagten wir, entsteht, wenn Erfindungen so eingesetzt werden, daß sich ein Bruch zum Gesamtsystem öffnet, der wiederum durch eine isolierte Erfindung zugekleistert wird. Die Summe der Nachfolgeerfindungen ergibt dann die Kontraproduktivität des Gesamtsystems. [...]

Unsichtbares Design. Damit ist heute gemeint: das konventionelle Design, das seine Sozialfunktion selber nicht bemerkt. Damit könnte aber auch gemeint sein: ein Design von morgen, das unsichtbare Gesamtsysteme, bestehend aus Objekten und zwischenmenschlichen Beziehungen, bewußt zu berücksichtigen imstande ist.

Aus: Lucius Burckhardt: *Wer plant die Planung? Architektur, Politik und Mensch*, hrsg. von Jesko Fezer u. Martin Schmitz, Berlin 2004, S. 187–199 (gekürzte Fassung).
© Martin Schmitz Verlag. Alle Rechte vorbehalten.
Zuerst erschienen in: *Design ist unsichtbar*, hrsg. von Helmuth Gsöllpointner, Angela Hareiter, Laurids Ortner, Wien 1981, S. 13–20.

© 1999 Verlag form GmbH
Frankfurt am Main
ISBN 3-931317-35-8
Alle Rechte vorbehalten

Titelgestaltung:
Sarah Dorkenwald
Absatz, Gesellschaft für
Kommunikations-Design,
Frankfurt am Main

Satz:
Christel Ivo,
Frankfurt am Main

Druck:
Elektra,
Reprografischer Betrieb GmbH,
Niedernhausen

Die Deutsche Bibliothek –
CIP-Einheitsaufnahme
Theorien der Gestaltung /
Volker Fischer ; Anne Hamilton (Hrsg.). -
Frankfurt am Main : Verl. Form, 1999
(Grundlagentexte zum Design ; Bd. 1)
(Form-Theorie)
ISBN 3-931317-35-8

Ff
110
The



d
26930/99

Theorien der Gestaltung
Grundlagentexte zum Design, Band 1

Volker Fischer
Anne Hamilton (Hg.)

Louis H. Sullivan

Das große Bürogebäude, künstlerisch betrachtet (1896)

Die Architekten dieses Landes und dieser Generation stehen nun vor etwas ganz Neuem – nämlich der Evolution und Integration sozialer Verhältnisse und ihrer ganz besonderen Gruppierung, die die Errichtung großer Bürogebäude erforderlich macht.

Ich habe nicht vor, über die sozialen Verhältnisse zu diskutieren; ich nehme sie als Tatsache hin und sage schon gleich jetzt, daß der Entwurf des großen Bürogebäudes von Anfang an als ein Problem erkannt und gewürdigt werden muß, das zu lösen ist – als ein lebenswichtiges Problem, das nach einer echten Lösung drängt. [...]

Das Problem ist dieses: Wie sollen wir diesem sterilen, groben, rohen, brutalen Haufen, dieser starren, widerspenstigen Fratze ewigen Kampfes die Anmut jener höheren Formen der Empfindung und Kultur geben, die sich über die niedrigen und primitiven Leidenschaften erheben? Wie sollen wir aus der schwindelnden Höhe dieses so andersartigen, unheimlichen, modernen Hauses die frohe Botschaft des Gefühls, der Schönheit – den Kult eines höheren Lebens verkündigen? [...]

Welches ist das Hauptmerkmal des großen Bürogebäudes? Und wir antworten sofort: Es ist sehr hoch. Und diese seine Höhe ist, vom Künstler aus gesehen, sein erregendes Merkmal. Sie ist der mächtig schwingende, aufrufende Orgelton. Und das Gebäude hinwiederum muß den Dominantakkord dieses Tones, der die Vorstellung reizt, zum Ausdruck bringen. Es muß hoch sein – jeder Zoll an ihm muß hoch sein. Die Kraft und Gewalt der Höhe müssen in ihm sein – der Glanz und der Stolz der Begeisterung. Bis ins kleinste muß es stolz und jubelnd sein, muß sich emporrecken in reinem Frohlocken darüber, daß es vom Boden bis zum höchsten Punkt eine Einheit bildet, in der keine einzige Linie von der Richtung abweicht – daß es die frische unerwartete, ausdrucksvolle Überwindung der nüchternsten, finstersten, abstoßendsten Verhältnisse darstellt.

Der Mann, der in diesem Geist und im Gefühl der Verantwortung seiner Generation gegenüber plant und entwirft, darf kein Feigling, kein Bücherwurm, kein Dilettant sein. Er muß leben im vollsten Sinn – aus seinem Leben und für sein Leben. Er muß sofort, von Inspiration erfüllt, erkennen, daß das Problem des großen Bürogebäudes eine der wunderbarsten, herrlichsten Gelegenheiten ist, die der Herr der Natur in Seiner Güte dem stolzen Menschengeist jemals dargeboten hat.

Daß dies nicht erkannt, vielmehr glattweg geleugnet wurde, ist ein Beweis menschlicher Verkehrtheit, der uns zu denken geben muß.

Nun ein Weiteres: Wir wollen die Frage auf der Ebene ruhiger, philosophischer Betrachtung erwägen. Wir wollen eine umfassende, abschließende Lösung finden – das Problem wirklich auf-lösen.

Gewisse Kritiker – und zwar sehr scharfsinnige – haben die Theorie aufgestellt, daß der echte Prototyp des großen Bürogebäudes die klassische Säule, bestehend aus Basis, Schaft und Kapitell, sei. Demnach wäre also die geformte Basis typisch für die unteren Stockwerke unseres Gebäudes, der glatte oder kannelierte Schaft stellte die monotone, durchgehende Reihe der Büroetagen und die Üppigkeit des obersten Geschosses dar.

Andere Theoretiker, die einen mystischen Symbolismus vertreten, führen die vielen Dreiheiten in Natur und Kunst sowie die Schönheit und Endgültigkeit einer solchen Dreiheit in der Einheit an. Sie berufen sich auf die Schönheit der Primzahlen, das Geheimnisvolle der Zahl Drei, die Schönheit überhaupt aller Dinge, die in drei Stufen unterteilt sind – z. B. des Tages, der aus Morgen, Mittag und Abend besteht, und des Körpers, der sich aus Gliedern, Rumpf und Kopf zusammensetzt. So, sagen sie, sollte auch das Gebäude vertikal in drei Teile unterteilt sein – wie die zuvor angeführten Dinge, aber aus anderen Motiven heraus.

Andere – reine Intellektualisten – meinen, daß ein solcher Plan wie ein logischer Beweis aufgebaut sein und aus Einleitung, Mitte und Schluß bestehen müsse, und jeder Teil müsse deutlich erkennbar sein: Wieder also, wie weiter oben, ein in vertikaler Richtung dreigeteiltes Gebäude.

Noch andere, die ihre Beispiele und Beweise im Reich der Natur suchen, behaupten, daß ein solcher Entwurf vor allem organisch sein müsse. Sie führen eine geeignete Pflanze an, deren Blätter sich gebündelt auf den Boden breiten und deren langer, anmutiger Stengel die prächtige einzelne Blüte trägt. Sie weisen besonders auf die Föhre hin, auf ihre mächtigen Wurzeln, ihren geschmeidigen durchgehenden Stamm und die büschelige Krone hoch oben in der Luft. So, sagen sie, solle das große Bürogebäude entworfen sein: wieder vertikal in drei Teile geteilt.

Andere schließlich, die mehr Wert auf die Kraft der Einheit legen, sagen, daß ein solcher Plan auf einen Schlag entworfen werden müsse – in der Art etwa, in der ein Hufschmied oder der gewaltige Jupiter selbst arbeite; oder aber er müsse, wie Minerva, voll ausgebildet den Gedanken entspringen. Sie akzeptieren die Dreiteilung als zulässig und willkommen, aber nicht als wesentlich. Für sie bedeutet sie eine Unterteilung ihrer Einheit: Die Einheit entsteht nicht aus dem Zusammenschluß der drei, die von ihnen ohne Murren geduldet werden, sofern die Unterteilung der Einheit die Einheit selbst nicht stört.

Alle diese Kritiker und Theoretiker sind jedoch positiv und einhellig der Meinung, daß das große Bürogebäude nicht zu einer Bühne für die Zurschaustellung architektonischen Könnens im wissenschaftlichen Sinn werden darf; daß zuviel Wissen hier ebenso gefährlich und abstoßend ist wie ein halbes Wissen; daß ein Mischmasch widerlich ist; daß ein sechzehnstöckiges Gebäude nicht aus sechzehn separaten, voneinander unterschiedenen und unzusammenhängenden Bauwerken bestehen darf, die aufeinandergetürmt werden, bis der oberste Stock erreicht ist.

Diese letzte Torheit würde ich überhaupt nicht erwähnen, wenn es nicht eine Tatsache wäre, daß neun von zehn Gebäuden in genau dieser Weise entworfen werden – und zwar nicht von Unwissenden, sondern von Ausgebildeten. Es scheint wirklich, als sei der „trainierte" Architekt, sobald er diesem Problem gegenübersteht, bei jedem – oder mindestens jedem dritten – Stockwerk von panischer Angst befallen, daß er „schlecht in Form" sei; daß er für sein Bauwerk nicht genügend Schmuck von diesem, jenem oder einem anderen „korrekten" Gebäude aus irgendeinem anderen Land oder irgendeiner anderen Zeit geborgt habe; daß er nicht weitschweifig genug sei in der Ausstellung

seiner Ware; kurz: daß er einen Mangel an Wendigkeit zeige. Es scheint über seine Kräfte zu gehen, den Griff der verkrampften, unruhigen Hand zu lockern, seine Nerven zu beruhigen, seine Gedanken abzukühlen, ruhig und natürlich zu überlegen; er lebt in einem schrecklichen Wachtraum, der von den zerstückelten Gliedmaßen der Architektur erfüllt ist; wirklich kein sehr anregendes Schauspiel.

Was die zuvor erwähnten ernsthaften Ansichten scharfsinniger und verständiger Kritiker anbelangt, so werde ich mich – wenn auch mit Bedauern – zum Zwecke dieser Demonstration von ihnen absetzen, denn ich halte sie für sekundär und unwesentlich, den innersten Kern der ganzen Angelegenheit, nämlich die echte und unerschütterliche Philosophie der Baukunst, nicht betreffend.

Diese Ansicht will ich nun belegen, denn sie trägt zur Lösung des Problems eine abschließende und umfassende Formel bei.

Jedes Ding in der Natur hat eine Gestalt, das heißt eine Form, eine äußere Erscheinung, durch die wir wissen, was es bedeutet, und die es von uns selbst und von allen anderen Dingen unterscheidet.

In der Natur bringen diese Formen das innere Leben, den eingeborenen Wert der Geschöpfe oder der Pflanzen, die sie darstellen, zum Ausdruck; sie sind so charakteristisch und so unverkennbar, daß wir ganz einfach sagen, es sei „natürlich", daß sie so sind. Und doch: im Augenblick, in dem wir unter die Oberfläche dringen, im Augenblick, in dem wir durch das ruhige Spiegelbild unseres Ichs und der Wolken hoch über uns in die klare, strömende, unermeßliche Tiefe der Natur schauen – wie bestürzend ist diese Stille, wie unbegreiflich der Fluß des Lebens, wie erschütternd das Geheimnis! Unaufhörlich nimmt das Wesen der Dinge in der Materie der Dinge Gestalt an, und diesen wunderbaren Vorgang nennen wir Geburt und Wachstum. Und wenn nach einer Weile Geist und Materie gemeinsam dahinschwinden, so nennen wir's Verwelken und Tod. Diese beiden Ereignisse erscheinen als zusammenhängend und ineinandergreifend, sie sind eins wie die Seifenblase und ihr Schillern – schweben wie sie in sanft sich bewegender Luft. Diese Luft ist wunderbar über alles Begreifen hinaus.

Dem, der auf dem Ufer der Dinge steht und unverwandt und voll Liebe dorthin blickt, wo die Sonne scheint und wo, wie wir glücklich empfinden, das Leben ist, füllt sich das Herz beständig mit Freude über die Schönheit und Ungezwungenheit, mit der das Leben seine Formen sucht und findet – in vollkommener Übereinstimmung mit den Bedürfnissen. Immer scheint es, als seien Leben und Form ganz und gar eins und unzertrennlich, so vollendet ist die Erfüllung.

Ob wir an den im Flug gleitenden Adler, die geöffnete Apfelblüte, das schwer sich abmühende Zugpferd, den majestätischen Schwan, die weit ihre Äste breitende Eiche, den Grund des sich windenden Stroms, die ziehenden Wolken oder die über allem strahlende Sonne denken: immer folgt die Form der Funktion – und das ist das Gesetz. Wo die Funktion sich nicht ändert, ändert sich auch die Form nicht. Die Granitfelsen und die träumenden Hügel bleiben immer dieselben; der Blitz springt ins Leben, nimmt Gestalt an und stirbt in einem Augenblick. Es ist das Gesetz aller organischen und anorganischen, aller physischen und metaphysischen, aller menschlichen und übermenschlichen Dinge, aller echten Manifestationen des Kopfes, des Herzens und der Seele, daß das Leben in seinem Ausdruck erkennbar ist, daß die Form immer der Funktion folgt. Das ist Gesetz.

Dürfen wir also dieses Gesetz täglich in unserer Kunst übertreten? Sind wir so dekadent, so töricht, so ungeheuer kurzsichtig, daß wir diese so einfache Wahrheit nicht erkennen? Ist diese Wahrheit so durchsichtig, daß wir durch sie hindurchsehen, ohne sie wahrzunehmen? Ist sie wirklich etwas so Wunderbares – oder aber ist sie so abgedroschen, so alltäglich und uns so nahe, daß wir einfach nicht einsehen können, daß Gestalt, Form und Äußeres des großen Bürogebäudes nach Art aller Dinge sich den Funktionen dieses Gebäudes anpassen müssen – daß, wo die Funktion sich nicht ändert, die Form sich nicht ändern darf?

Zeigt dies nicht klar und deutlich und endgültig, daß eine oder zwei der untersten Etagen einen besonderen Charakter, entsprechend den besonderen Bedürfnissen, zum Ausdruck bringen müssen? Daß die Reihen der eigentlichen Büros, die die gleiche unveränderte Funktion haben, die gleiche unveränderte Form behalten müssen? Daß für die Funktion der obersten Etage, die spezifischen und abschließenden Charakter hat, in bezug auf Kraft, Bedeutung, Endgültigkeit der geeignete Ausdruck gefunden werden muß? Hieraus ergibt sich ganz natürlich, ganz spontan und unbeabsichtigt die dreiteilige Form – nicht aus irgendeiner Theorie, einem Symbol oder einer Logik.

Und so findet der Entwurf des großen Bürogebäudes seinen Platz neben allen anderen Entwürfen, die entstanden, sobald die Architektur – immer einmal im Verlauf langer Zeiträume – eine lebendige Kunst war. Als Beispiel haben wir den griechischen Tempel, den gotischen Dom und die mittelalterliche Burg.

Wenn ursprünglicher Instinkt und ursprüngliche Empfindsamkeit unsere geliebte Kunst beherrschen werden; wenn es erkanntes und anerkanntes Gesetz sein wird, daß die Form stets der Funktion folgt; wenn unsere Architekten aufhören werden, prahlerisch zu streiten und kindisch sich zu zanken, indes ihre Hände von Systemen ausländischer Schulen gefesselt sind; wenn zutiefst empfunden und freudig anerkannt wird, daß dieses Gesetz sonnige grüne Felder erschließt und uns Freiheit schenkt – daß die Schönheit und Herrlichkeit des Gesetzes selbst, wie sie in der Natur in Erscheinung treten, jeden vernünftigen und empfindenden Menschen davon abhalten, in Zügellosigkeit zu verfallen; wenn offensichtlich wird, daß wir eine fremde Sprache mit amerikanischem Akzent sprechen, während doch jeder Architekt im Lande unter dem günstigen Einfluß dieses Gesetzes auf die einfachste, bescheidenste und natürlichste Art aussprechen könnte, was er sagen möchte – während er doch wirklich und ganz gewiß seine eigene charakteristische Individualität entwickeln und die Kunst der Architektur zu einer lebendigen Sprache machen könnte, zu einer natürlichen Form der Äußerung, durch die ihm Erleichterung verschafft und den Kunstschätzen seines Landes ein neuer Schatz hinzugefügt würde; wenn wir wissen und fühlen werden, daß die Natur unser Freund und nicht unser unerbittlicher Feind ist, daß ein Nachmittag auf dem Land, eine Stunde am Meeresufer, die freie Aussicht auf einen einzigen Tag – seine Morgendämmerung, seinen Mittag und sein Abendlicht – uns soviel Rhythmus, Tiefe und Ewigkeit für die große Kunst der Architektur schenkt – etwas, das so tief und wahr ist, daß alle einengenden Formalitäten, alle starren Richtlinien, alle erstickenden Fesseln der Schule es nicht in uns abzutöten vermögen –, dann darf gesagt werden, daß wir uns auf dem richtigen Weg zu einer natürlichen und befriedigenden Kunst befinden, zu einer Architektur, die binnen kurzem zur

schönen Kunst im wahren und besten Sinn des Wortes werden wird, zu einer Kunst, die leben wird, weil sie eine Kunst des Volkes, eine Kunst für das Volk und durch das Volk ist.

Frank Lloyd Wright

Organische Architektur (1910)

In der organischen Architektur ist es völlig unmöglich, das Gebäude als eine Sache zu betrachten, die Einrichtung als eine andere und Standort und Umgebung wieder als eine andere. Der Geist, in dem diese Bauten konzipiert sind, sieht all dies gemeinsam als ein Ding. Alle müssen sorgsam vorhergeplant und der Natur des Gebäudes entsprechend beschafft werden. All diese Dinge sollten lediglich zu Einzelheiten des Charakters und der Vollständigkeit des Gebäudes werden. Eingebaut (oder weggelassen) werden Beleuchtung, Heizung und Ventilation. Selbst die Stühle und Tische, Schränke und sogar die Musikinstrumente, wo es sich durchführen läßt, gehören zu dem Gebäude selber, sie sind niemals Einrichtungsstücke, die nur hingestellt werden. [...]

So einen menschlichen Wohnplatz zu einem vollendeten Kunstwerk zu machen, in sich selber ausdrucksvoll und schön, innig auf das moderne Leben bezogen und geeignet, bewohnt zu werden, zu einem Kunstwerk, das sich freier und angemessener den individuellen Bedürfnissen der darin Lebenden hingibt und selbst eine harmonische Wesenheit ist, das in Farbe, Bild und Natur mit den notwendigen Forderungen übereinstimmt und seinem Charakter nach wirklich ihr Ausdruck ist, das ist die große, moderne amerikanische Chance in der Architektur. Echte Grundlage einer echten Kultur. Ist das eine exaltierte Ansicht vom „Besitzinstinkt" unserer Zeit? Doch wenn dieses Ideal erst einmal begründet und zu besichtigen ist, wird es, davon bin ich überzeugt, eine neue Tradition werden: ein großer Schritt voraus und fort von der vorgeschriebenen Mode einer Zeit, als eine Wohnung ein Kompositum von Zellen war, voneinander getrennte Zimmer, die Ansammlungen von Möbelstücken, wie gut diese auch sein mochten, enthielten, während es an nützlichem Komfort fehlte: das war überwiegend Besitzinteresse. Das moderne Gebäude jedoch ist im Gegensatz zu jener früheren unvernünftigen Anhäufung von Teilen ein organisches Wesen. Bestimmt haben wir hier das höhere Ideal der Einheitlichkeit als innigere Verwirklichung des Ausdrucks des eigenen Lebens in der eigenen Umgebung. Eine einzige große Sache statt einer widersprüchlichen Kollektion so vieler kleiner Dinge.

Form – eine Geburt (1957)

Erneut kommt die Klarheit der richtigen Idee zur Architektur; menschliche Integrität ist am Werk. Die echte Bedeutung der Linie, Farbe und Form ist nun die einzig wahre Methode der Konstruktion. Das Prinzip selbst zeigt sich in unserer

amerikanischen Denkweise nicht nur hinsichtlich des Entwurfes von Gebäuden, sondern auch hinsichtlich der Planung neuer Städte; sie entwickelt diese Schönheit in unseren Dörfern durch angemessene Verwendung des Grundstücks: sie lernt nun, wie man ein Gebäude als Kunstwerk baut und darin wohnt: in Übereinstimmung mit unserer eigenen Zeit, unserer eigenen Umgebung und dem Menschen selbst. Wir brauchen nicht mehr abtrünnig zu sein. Jetzt sind wir in der Lage, unsere Errungenschaften auf dem Gebiet der Technik und der Wissenschaft zu meistern.

Neue Methoden und neue Mittel stellen sich weiterhin ein. Man kann nun gut angepaßte Formen, die anstatt auf Präzedens auf Prinzip fußen, wahrnehmen. Anstelle unangemessener Eklektizismen, zweifelhafter Formen einer überlebten Aristokratie, die vom unrechtmäßigen Geschmack den innerlich gerechtfertigten Formen maschinelier Herstellung fälschlich aufgeprägt worden sind, erscheinen jetzt die Auffassungen echter Formen, um den Charakter vor dem Ruin durch falsche Führerschaft oder irgendwelche Überbleibsel aus der Renaissance zu bewahren: vielleicht sogar, um Amerika vor dem Rückgang zu retten? Unsere Ära ist noch jung, neigt aber immer noch mehr oder weniger zum Vergangenen und bleibt deshalb trotz unseres Fortschritts viktorianisch. Ein Auto ist ein Wagen geblieben, der an dem Problem der vier Räder herumwürgt, obwohl es keine Geleise mehr gibt. Usw. Aber Ruskin und Morris sind heute ein (Es war einmal.) Es vergingen und vergehen auch die „iten" und „ismen" der Modernistik. Das Rationelle steht der Kunst und Architektur nicht mehr feindlich gegenüber und umgekehrt. Der Geist darf wieder aufleben.

Ernst Bloch

Zweckform und ausdrucksvoller Überschwang (1918)

Man strebt zwar leider schon unten hie und da aus dem Harten heraus. An sich bleibt wahr: eine Geburtszange muß glatt sein, eine Zuckerzange mitnichten. So sucht man *farbig* aufzulockern, nichts werde aufgeklebt, nichts ziere sich, wie vordem, mit grind- oder geschwürartigen Verlegenheiten, und dennoch scheint das kahl Rechteckige wie geputzt schon zu schwinden, lasierte Ziegel vermitteln, gefällige Durchblicke möchten an einzelnen Stellen wieder erscheinen, die Fabrikware wird bekränzt. Doch geschieht das alles kaum mehr, sicherlich geschieht es nicht mehr am rechten Ende. Verlorenes Land wird bebaut, das nur sparsam oder nie mehr empfängt und blüht, das wenig anderes als Steine zurückgibt.

Denn fraglich eben bleibt, ob je wieder kunstgemäß gewerbliche Dinge, eigen verziert und luxuriös, um uns her überhaupt entstehen können. Gelänge auch – nach dem Abbruch lebendig fortzeugender Überlieferung, nach der Stärke, mit der sich die Maschine einsetzte und auf ihre Konsequenz wartet – gelänge auch noch, gewerblich Schönes, warenhaft Schönes, Schönheit statischer Geräte zu erzeugen: so geht dies doch kaum mehr über buntgestrichenen Zement hinaus; so scheint, selbst äußersten theoretischen Falls, aus Material-

65. Hier stoßen wir auf die große Frage, die hinter allen diesen Betrachtungen steht. – Denn man könnte mir nun einwenden: »Du machst dir's leicht! Du redest von allen möglichen Sprachspielen, hast aber nirgends gesagt, was denn das Wesentliche des Sprachspiels, und also der Sprache, ist. Was allen diesen Vorgängen gemeinsam ist und sie zur Sprache, oder zu Teilen der Sprache macht. Du schenkst dir also gerade den Teil der Untersuchung, der dir selbst seinerzeit das meiste Kopfzerbrechen gemacht hat, nämlich den, die *allgemeine Form des Satzes* und der Sprache betreffend.«

Und das ist wahr. – Statt etwas anzugeben, was allem, was wir Sprache nennen, gemeinsam ist, sage ich, es ist diesen Erscheinungen gar nicht Eines gemeinsam, weswegen wir für alle das gleiche Wort verwenden, – sondern sie sind mit einander in vielen verschiedenen Weisen *verwandt*. Und dieser Verwandtschaft, oder dieser Verwandtschaften wegen nennen wir sie alle »Sprachen«. Ich will versuchen, dies zu erklären.

66. Betrachte z. B. einmal die Vorgänge, die wir »Spiele« nennen. Ich meine Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiele, Kampfspiele, u. s. w. Was ist allen diesen gemeinsam? – Sag nicht:

»Es *muß* ihnen etwas gemeinsam sein, sonst hießen sie nicht ›Spiele‹« – sondern *schau*, ob ihnen allen etwas gemeinsam ist. – Denn, wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was *allen* gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen, und zwar eine ganze Reihe. Wie gesagt: denk nicht, sondern schau! – Schau z. B. die Brettspiele an, mit ihren mannigfachen Verwandtschaften. Nun geh zu den Kartenspielen über: hier findest du viele Entsprechungen mit jener ersten Klasse, aber viele gemeinsame Züge verschwinden, andere treten auf. Wenn wir nun zu den Ballspielen übergehen, so bleibt manches Gemeinsame erhalten, aber vieles geht verloren. – Sind sie alle ›*unterhaltend*‹? Vergleiche Schach mit dem Mühlfahren. Oder gibt es überall ein Gewinnen und Verlieren, oder eine Konkurrenz der Spielenden? Denk an die Patiencen. In den Ballspielen gibt es Gewinnen und Verlieren; aber wenn ein Kind den Ball an die Wand wirft und wieder auffängt, so ist dieser Zug verschwunden. Schau, welche Rolle Geschick und Glück spielen. Und wie verschieden ist Geschick im Schachspiel und Geschick im Tennisspiel. Denk nun an die Reigenspiele: Hier ist das Element der Unterhaltung, aber wie viele der anderen Charakterzüge sind verschwunden! Und so können wir durch die vielen, vielen anderen Gruppen von Spielen gehen. Ähnlichkeiten auftauchen und verschwinden sehen.

Und das Ergebnis dieser Betrachtung lautet nun: Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen.

67. Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren, als durch das Wort »Familienähnlichkeiten«; denn so übergreifen und kreuzen sich die verschiedenen Ähnlich-

keiten, die zwischen den Gliedern einer Familie bestehen: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc. etc. – Und ich werde sagen: die ›Spiele‹ bilden eine Familie.

Und ebenso bilden z. B. die Zahlenarten eine Familie. Warum nennen wir etwas »Zahl«? Nun etwa, weil es eine – direkte – Verwandtschaft mit manchem hat, was man bisher Zahl genannt hat; und dadurch, kann man sagen, erhält es eine indirekte Verwandtschaft zu anderem, was wir auch *so* nennen. Und wir dehnen unseren Begriff der Zahl aus, wie wir beim Spinnen eines Fadens Faser an Faser drehen. Und die Stärke des Fadens liegt nicht darin, daß irgend eine Faser durch seine ganze Länge läuft, sondern darin, daß viele Fasern einander übergreifen.

Wenn aber Einer sagen wollte: »Also ist allen diesen Gebilden etwas gemeinsam, – nämlich die Disjunktion aller dieser Gemeinsamkeiten« – so würde ich antworten: Hier spielst du nur mit einem Wort. Ebenso könnte man sagen: es läuft ein Etwas durch den ganzen Faden, – nämlich das lückenlose Übergreifen dieser Fasern.

68. »Gut; so ist also der Begriff der Zahl für dich erklärt als die logische Summe jener einzelnen mit einander verwandten Begriffe: Kardinalzahl, Rationalzahl, reelle Zahl, etc.; und gleicherweise der Begriff des Spiels als logische Summe entsprechender Teilbegriffe.« — Dies muß nicht sein. Denn ich *kann* so dem Begriff ›Zahl‹ feste Grenzen geben, d. h. das Wort »Zahl« zur Bezeichnung eines fest begrenzten Begriffs gebrauchen, aber ich kann es auch so gebrauchen, daß der Umfang des Begriffs *nicht* durch eine Grenze abgeschlossen ist. Und so verwenden wir ja das Wort »Spiel«. Wie ist denn der Begriff des Spiels abgeschlossen? Was ist noch ein Spiel und was ist keines mehr? Kannst du die Grenzen angeben?

Nein. Du kannst welche *ziehen*: denn es sind noch keine gezogen. (Aber das hat dich noch nie gestört, wenn du das Wort »Spiel« angewendet hast.)

»Aber dann ist ja die Anwendung des Wortes nicht geregelt; das ›Spiel‹, welches wir mit ihm spielen, ist nicht geregelt.« — Es ist nicht überall von Regeln begrenzt; aber es gibt ja auch keine Regel dafür z. B., wie hoch man im Tennis den Ball werfen darf, oder wie stark, aber Tennis ist doch ein Spiel und es hat auch Regeln.

69. Wie würden wir denn jemandem erklären, was ein Spiel ist? Ich glaube, wir werden ihm *Spiele* beschreiben, und wir könnten der Beschreibung hinzufügen: »das, *und Ähnliches*, nennt man ›Spiele‹«. Und wissen wir selbst denn mehr? Können wir etwa nur dem Andern nicht genau sagen, was ein Spiel ist? – Aber das ist nicht Unwissenheit. Wir kennen die Grenzen nicht, weil keine gezogen sind. Wie gesagt, wir können – für einen besondern Zweck – eine Grenze ziehen. Machen wir dadurch den Begriff erst brauchbar? Durchaus nicht! Es sei denn, für diesen besondern Zweck. So wenig, wie der das Längenmaß ›1 Schritt‹ brauchbar machte, der die Definition gab: 1 Schritt = 75 cm. Und wenn du sagen willst »Aber vorher war es doch kein exaktes Längenmaß«, so antworte ich: gut, dann war es ein unexaktes. – Obgleich du mir noch die Definition der Exaktheit schuldig bist.

70. »Aber wenn der Begriff ›Spiel‹ auf diese Weise unbegrenzt ist, so weißt du ja eigentlich nicht, was du mit ›Spiel‹ meinst.« — Wenn ich die Beschreibung gebe: »Der Boden war ganz mit Pflanzen bedeckt«, – willst du sagen, ich weiß nicht, wovon ich rede, ehe ich nicht eine Definition der Pflanze geben kann?

Die Werke Immanuel Kants in der Ausgabe von Wilhelm Weischedel liegen in den *suhrkamp taschenbüchern wissenschaft* in zwölf Bänden sowie geschlossen als Werkausgabe in Kassette vor:

Band I: Vorkritische Schriften bis 1768 1 (stw 186)
Band II: Vorkritische Schriften bis 1768 2 (stw 187)
Band III: Kritik der reinen Vernunft 1 (stw 55)
Band IV: Kritik der reinen Vernunft 2 (stw 55)
Band V: Schriften zur Metaphysik und Logik 1 (stw 188)
Band VI: Schriften zur Metaphysik und Logik 2 (stw 189)
Band VII: Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten (stw 56)
Band VIII: Die Metaphysik der Sitten (stw 190)
Band IX: Schriften zur Naturphilosophie (stw 191)
Band X: Kritik der Urteilskraft (stw 57)
Band XI: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 1 (stw 192)
Band XII: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 2 (stw 193)

Immanuel Kant
Kritik der Urteilskraft

Herausgegeben
von Wilhelm Weischedel

Suhrkamp

Der vorliegende Band ist text- und seitenidentisch
mit Bd. X der Werkausgabe

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
http://dnb.d-nb.de abrufbar.

suhrkamp taschenbuch wissenschaft
Erste Auflage 1974
© Insel Verlag Frankfurt am Main 1956
Alle Rechte an dieser Ausgabe
beim Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim
Printed in Germany
Umschlag nach Entwürfen von
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt
ISBN 978-3-518-09327-6

7 8 9 10 11 12 — 16 15 14 13 12 11

INHALT

Erste Fassung der Einleitung in die
Kritik der Urteilskraft

Kritik der Urteilskraft

|| ERSTER ABSCHNITT
ANALYTIK DER ÄSTHETISCHEN URTEILSKRAFT

ERSTES BUCH
ANALYTIK DES SCHÖNEN

ERSTES MOMENT DES GESCHMACKSURTEILS,*
DER QUALITÄT NACH

§ 1. DAS GESCHMACKSURTEIL IST ÄSTHETISCH

Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnisse, sondern durch die Einbil||dungskraft (vielleicht mit dem Verstande verbunden) auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben. Das Geschmacksurteil ist also kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund *nicht anders als subjektiv* sein kann. Alle Beziehung der Vorstellungen, selbst die der Empfindungen, aber kann objektiv sein (und da bedeutet sie das Reale einer empirischen Vorstellung); nur nicht die auf das Gefühl der Lust und Unlust, wodurch gar nichts im Objekte bezeichnet wird, sondern in der das Subjekt, wie es durch die Vorstellung affiziert wird, sich selbst fühlt.

Ein regelmäßiges, zweckmäßiges Gebäude mit seinem Erkenntnisvermögen (es sei in deutlicher oder verworrener Vorstellungsart) zu befassen, ist ganz etwas anders, als sich dieser Vorstellung mit der Empfindung des Wohlgefallens bewußt zu sein. Hier wird die Vorstellung gänzlich auf das Subjekt, und zwar auf das Lebensgefühl desselben, unter dem Namen des Gefühls der Lust oder Unlust, bezogen: welches

* Die Definition des Geschmacks, welche hier zum Grunde gelegt wird, ist: daß er das Vermögen der Beurteilung des Schönen sei. Was aber dazu erfordert wird, um einen Gegenstand schön zu nennen, das muß die Analyse der Urteile des Geschmacks entdecken. Die Momente, worauf diese Urteilskraft in ihrer Reflexion Acht hat, habe ich, nach || Anleitung der logischen Funktionen zu urteilen, aufgesucht (denn im Geschmacksurteile ist immer noch eine Beziehung auf den Verstand enthalten). Die der Qualität habe ich zuerst in Betrachtung gezogen, weil das ästhetische Urteil über das Schöne auf diese zuerst Rücksicht nimmt.

ein ganz besonderes Unterscheidungs- und Beurteilungsvermögen gründet, das zum Erkenntnis nichts beiträgt, sondern nur || die gegebene Vorstellung im Subjekte gegen das ganze Vermögen der Vorstellungen hält, dessen sich das Gemüt im Gefühl seines Zustandes bewußt wird. Gegebene Vorstellungen in einem Urteile können empirisch (mithin ästhetisch) sein; das Urteil aber, das durch sie gefällt wird, ist logisch, wenn jene nur im Urteile auf das Objekt bezogen werden. Umgekehrt aber, wenn die gegebenen Vorstellungen gar rational wären, würden aber in einem Urteile lediglich auf das Subjekt (sein Gefühl) bezogen, so sind sie sofern jederzeit ästhetisch.

§ 2. DAS WOHLGEFALLEN, WELCHES DAS GESCHMACKS-URTEIL BESTIMMT, IST OHNE ALLES INTERESSE

Interesse wird das Wohlgefallen genannt, *was*[1] wir mit der Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes verbinden. Ein solches hat daher immer zugleich Beziehung auf das Begehrungsvermögen, entweder als Bestimmungsgrund desselben, oder doch als mit dem Bestimmungsgrunde desselben notwendig zusammenhängend. Nun will man aber, wenn die Frage ist, ob etwas schön sei, nicht wissen, ob uns, oder irgend jemand, an der Existenz der Sache irgend etwas gelegen sei, oder auch nur gelegen sein könne; sondern, wie wir sie in der bloßen Betrachtung (Anschauung oder Reflexion) beurteilen. Wenn mich jemand fragt, ob ich den Palast, den ich || vor mir sehe, schön finde: so mag ich zwar sagen: ich liebe dergleichen Dinge nicht, die bloß für das Angaffen gemacht sind, oder, wie jener irokesische Sachem, ihm gefalle in Paris nichts besser als die Garküchen; ich kann noch überdem auf die Eitelkeit der Großen auf gut Rousseauisch schmälen[2], welche den Schweiß des Volks auf so entbehrliche Dinge verwenden; ich kann mich endlich gar leicht überzeugen, daß, wenn ich mich auf einem unbewohnten Eilande, ohne Hoffnung, jemals wieder zu Menschen zu kommen, befände, und ich durch meinen blo-

[1] C: »das«. – [2] C: »auf gut Rousseauisch auf die Eitelkeit der Großen schmälen«.

ßen Wunsch ein solches Prachtgebäude hinzaubern könnte, ich mir auch nicht einmal diese Mühe darum geben würde, wenn ich schon eine Hütte hätte, die mir bequem genug *wäre*[1]. Man kann mir alles dieses einräumen und gutheißen; nur davon ist jetzt nicht die Rede. Man will nur wissen, ob die bloße Vorstellung des Gegenstandes in mir mit Wohlgefallen begleitet sei, so gleichgültig ich auch immer in Ansehung der Existenz des Gegenstandes dieser Vorstellung sein mag. Man sieht leicht, daß es auf dem, was ich aus dieser Vorstellung in mir selbst mache, nicht auf dem, worin ich von der Existenz des Gegenstandes abhänge, ankomme, um zu sagen, er sei schön, und zu beweisen, ich habe Geschmack. Ein jeder muß eingestehen, daß dasjenige Urteil über Schönheit, worin sich das mindeste Interesse mengt, sehr parteilich und kein reines Geschmacksurteil sei. Man muß nicht im mindesten für die Existenz der Sache eingenommen, || sondern in diesem Betracht ganz gleichgültig sein, um in Sachen des Geschmacks den Richter zu spielen.

Wir können aber diesen Satz, der von vorzüglicher Erheblichkeit ist, nicht besser erläutern, als wenn wir dem reinen uninteressierten* Wohlgefallen im Geschmacksurteile dasjenige, was mit Interesse verbunden ist, entgegensetzen: vornehmlich wenn wir zugleich gewiß sein können, daß es nicht mehr Arten des Interesse gebe, als die eben[2] jetzt namhaft gemacht werden sollen.

§ 3. DAS WOHLGEFALLEN AM ANGENEHMEN IST MIT INTERESSE VERBUNDEN

Angenehm ist das, was den Sinnen in der Empfindung gefällt. Hier zeigt sich nun sofort die Gelegen-

* Ein Urteil über einen Gegenstand des Wohlgefallens kann ganz uninteressiert, aber doch sehr interessant sein, d. i. es gründet sich auf keinem Interesse, aber es bringt ein Interesse hervor; dergleichen sind alle reine moralische Urteile. Aber die Geschmacksurteile begründen an sich auch gar kein Interesse. Nur in der Gesellschaft wird es interessant, Geschmack zu haben, wovon der Grund in der Folge angezeigt werden wird.

[1] A: »ist«. – [2] A: »die *so* eben«.

heit, eine ganz gewöhnliche Verwechselung der doppelten Bedeutung, die das Wort Empfindung haben kann, zu rügen und darauf aufmerksam zu machen. Alles Wohlgefallen (sagt oder denkt man) ist selbst Empfindung (einer Lust). Mithin ist alles, was || gefällt, eben hierin, daß es gefällt, angenehm (und nach den verschiedenen Graden oder auch Verhältnissen zu andern angenehmen Empfindungen anmutig, lieblich, ergötzend, erfreulich u.s.w.). Wird aber das eingeräumt, so sind die Eindrücke der Sinne, welche die Neigung, oder Grundsätze der Vernunft, *welche* den[1] Willen, oder bloße reflektierte Formen der Anschauung, *welche* die[2] Urteilskraft bestimmen, was die Wirkung auf das Gefühl der Lust betrifft, gänzlich einerlei. Denn diese wäre die Annehmlichkeit in der Empfindung seines Zustandes, und, da doch endlich alle Bearbeitung unserer Vermögen aufs Praktische ausgehen und sich darin als in ihrem Ziele vereinigen muß, so könnte man ihnen keine andere Schätzung der Dinge und ihres Werts zumuten, als die in dem Vergnügen besteht, welches sie versprechen. Auf die Art, wie sie dazu gelangen, kömmt es am Ende gar nicht an; und da die[3] Wahl der Mittel hierin allein einen Unterschied machen kann, so könnten Menschen einander wohl der Torheit und des Unverstandes, niemals aber der Niederträchtigkeit und Bosheit beschuldigen: weil sie doch alle, ein jeder nach seiner Art, die Sachen zu sehen, nach einem Ziele laufen, *welches* für[4] jedermann das Vergnügen ist.

Wenn eine Bestimmung des Gefühls der Lust oder Unlust Empfindung genannt wird, so bedeutet dieser Ausdruck etwas ganz anderes, als wenn ich *die*[5] Vorstellung einer Sache (durch Sinne, als *eine*[6] zum *Erkennt|nis|vermögen*[7] gehörige Rezeptivität) Empfindung nenne. Denn im letztern Falle wird die Vorstellung auf das Objekt, im erstern aber lediglich auf das Subjekt bezogen, und dient zu gar keinem Erkenntnisse, auch nicht zu demjenigen, *wodurch*[8] sich das Subjekt selbst erkennt.

Wir verstehen aber in der obigen Erklärung unter dem Worte Empfindung eine objektive Vorstellung der Sinne;

[1] A: »*die* den«. – [2] A: »*die* die«. – [3] A: »da *nur* die«. – [4] A: »*das* für«. – [5] A: »*eine*«. – [6] Zusatz von B u. C. – [7] A: »*Erkenntnis*«. – [8] A: »*dadurch*«.

und, um nicht immer Gefahr zu laufen, mißgedeutet zu werden, wollen wir das, was jederzeit bloß subjektiv bleiben muß und schlechterdings keine Vorstellung eines Gegenstandes ausmachen kann, mit dem sonst üblichen Namen des Gefühls benennen. Die grüne Farbe der Wiesen gehört zur objektiven Empfindung, als Wahrnehmung eines Gegenstandes des Sinnes; die Annehmlichkeit derselben aber zur subjektiven Empfindung, wodurch kein Gegenstand vorgestellt wird: d. i. zum Gefühl, *wodurch*[1] der Gegenstand als Objekt des Wohlgefallens (welches kein Erkenntnis desselben ist) betrachtet wird.

Daß nun mein Urteil über einen Gegenstand, *wodurch*[1] ich ihn für angenehm erkläre, ein Interesse an demselben ausdrücke, ist daraus schon klar, daß es durch Empfindung eine Begierde nach dergleichen Gegenständen[2] rege macht, mithin das Wohlgefallen nicht das bloße Urteil über ihn, sondern die Beziehung seiner Existenz auf meinen Zustand, sofern er durch ein solches Objekt affiziert wird, voraussetzt. Daher man von dem Ange||nehmen nicht bloß sagt, es gefällt, sondern es vergnügt. Es ist nicht ein bloßer Beifall, den ich ihm widme, sondern Neigung wird dadurch erzeugt; und zu dem, was auf die lebhafteste Art angenehm ist, gehört so gar kein Urteil über die Beschaffenheit des Objekts, daß diejenigen, *welche* immer[3] nur auf das Genießen ausgehen (denn das ist das Wort, womit man das Innige des Vergnügens bezeichnet), sich gerne alles Urteilens überheben.

§ 4. DAS WOHLGEFALLEN AM GUTEN IST MIT INTERESSE VERBUNDEN

Gut ist das, was vermittelst der Vernunft, durch den bloßen Begriff, gefällt. Wir nennen einiges wozu gut (das Nützliche), was nur als Mittel gefällt; ein anderes aber an sich gut, was für sich selbst gefällt. In beiden ist immer der Begriff eines Zwecks, mithin das Verhältnis der Vernunft zum (wenigstens möglichen) Wollen, folglich ein Wohl-

[1] A: »*dadurch*«. – [2] Akad.-Ausg.: »Gegenstande«. – [3] A: »*so* immer«.

gefallen am Dasein eines Objekts oder einer Handlung, d. i. irgend ein Interesse, enthalten.

Um etwas gut zu finden, muß ich jederzeit wissen, was der Gegenstand für ein Ding sein solle, d. i. einen Begriff von demselben haben. Um Schönheit woran zu finden, habe ich das nicht nötig. Blumen, freie Zeichnungen, ohne Absicht in einander geschlungene Züge, || unter dem Namen des Laubwerks, bedeuten nichts, hängen von keinem bestimmten Begriffe ab, und gefallen doch. Das Wohlgefallen am Schönen muß von der Reflexion über einen Gegenstand, die zu irgend einem Begriffe (unbestimmt welchem) führt, abhängen, und unterscheidet sich dadurch auch vom Angenehmen, *welches*[1] ganz auf der Empfindung beruht.

Zwar scheint das Angenehme mit dem Guten in vielen Fällen einerlei zu sein. So wird man gemeiniglich sagen: alles (vornehmlich dauerhafte) Vergnügen ist an sich selbst gut; welches ungefähr so viel heißt, als: dauerhaftangenehm oder gut sein ist einerlei. Allein man kann bald bemerken, daß dieses bloß eine fehlerhafte Wortvertauschung sei, da die Begriffe, welche diesen Ausdrücken eigentümlich anhängen, keinesweges gegen einander ausgetauscht werden können. Das Angenehme, das, als ein solches, den Gegenstand lediglich in Beziehung auf den Sinn vorstellt, muß allererst durch den Begriff eines Zwecks unter Prinzipien der Vernunft gebracht werden, um es, als Gegenstand des Willens, gut zu nennen. Daß dieses aber alsdann eine ganz andere Beziehung auf das Wohlgefallen sei, wenn ich das, was vergnügt, zugleich gut nenne, ist daraus zu ersehen, daß beim Guten immer die Frage ist, ob es bloß mittelbar-gut oder unmittelbar-gut (ob nützlich oder an sich gut) sei; da hingegen beim Angenehmen hierüber gar nicht die Frage sein kann, indem das Wort jederzeit || etwas bedeutet, was unmittelbar gefällt. (Eben so ist es auch mit dem, was ich schön nenne, bewandt.)

Selbst in den gemeinsten Reden unterscheidet man das Angenehme vom Guten. Von einem durch Gewürze und andre Zusätze den Geschmack erhebenden Gerichte sagt

[1] A: »*das*«.

man ohne Bedenken, es sei angenehm, und gesteht zugleich, daß es nicht gut sei: weil es zwar unmittelbar den Sinnen behagt, mittelbar aber, d. i. durch die Vernunft, die auf die Folgen hinaus sieht, betrachtet, mißfällt. Selbst in der Beurteilung der Gesundheit kann man noch diesen Unterschied bemerken. Sie ist jedem, der sie besitzt, unmittelbar angenehm (wenigstens negativ, d. i. als Entfernung aller körperlichen Schmerzen). Aber, um zu sagen, daß sie gut sei, muß man sie noch durch die Vernunft auf Zwecke richten, nämlich daß sie ein Zustand ist, der uns zu allen unsern Geschäften aufgelegt macht. *In Absicht* der Glückseligkeit[1] glaubt endlich doch jedermann, die größte Summe (der Menge sowohl als Dauer nach) der Annehmlichkeiten des Lebens ein wahres, ja sogar das höchste Gut nennen zu können. Allein auch dawider sträubt sich die Vernunft. Annehmlichkeit ist Genuß. Ist es aber auf diesen allein angelegt, so wäre es töricht, skrupulös in Ansehung der Mittel zu sein, die ihn uns verschaffen, ob er leidend, von der Freigebigkeit der Natur, oder durch Selbsttätigkeit und unser eignes Wirken erlangt wäre. Daß aber eines Menschen Existenz *an sich*[2] einen Wert | habe, | *welcher* bloß[3] lebt (und in dieser Absicht noch so sehr geschäftig ist), um zu genießen, sogar wenn er dabei andern, die alle eben so wohl nur aufs Genießen ausgehen, als Mittel dazu aufs beste beförderlich wäre, und zwar darum, weil er durch Sympathie alles Vergnügen mit genösse: das wird sich die Vernunft nie überreden lassen. Nur durch das, was er tut, ohne Rücksicht auf Genuß, in voller Freiheit und unabhängig von dem, was ihm die Natur auch leidend verschaffen könnte, gibt er seinem Dasein als der Existenz einer Person einen *absoluten*[2] Wert; und die Glückseligkeit ist, mit der ganzen Fülle ihrer Annehmlichkeit, bei weitem nicht ein unbedingtes Gut.*

* Eine Verbindlichkeit zum Genießen ist eine offenbare Ungereimtheit. Eben das muß also auch eine vorgegebene Verbindlichkeit zu allen Handlungen sein, die zu ihrem Ziele bloß das Genießen haben: dieses mag nun so geistig ausgedacht (oder verbrämt) sein, wie es wolle, und wenn es auch ein mystischer sogenannter himmlischer Genuß wäre.

[1] A: »*Aber von* der Glückseligkeit«. – [2] Zusatz von B u. C. – [3] A: »*der nur* bloß«.

Aber, ungeachtet aller dieser Verschiedenheit zwischen dem Angenehmen und Guten, kommen beide doch darin überein: daß sie jederzeit mit einem Interesse an ihrem Gegenstande verbunden sind, nicht allein das Angenehme (§ 3), und das mittelbar Gute (das Nützliche), welches als Mittel zu irgend einer Annehmlichkeit gefällt, sondern auch das schlechterdings und in aller Absicht Gute, nämlich das moralische, welches das höchste Interesse bei sich führt. Denn das Gute ist das Objekt || des Willens (d. i. eines durch Vernunft bestimmten Begehrungsvermögens). Etwas aber wollen, und an dem Dasein desselben ein Wohlgefallen haben, d. i. daran ein Interesse nehmen, ist identisch.

§ 5. VERGLEICHUNG DER DREI SPEZIFISCH VERSCHIEDENEN ARTEN DES WOHLGEFALLENS

Das Angenehme und Gute haben beide eine Beziehung auf das Begehrungsvermögen, und führen sofern, jenes ein pathologisch-bedingtes (durch Anreize, stimulos), dieses ein reines praktisches Wohlgefallen bei sich, welches nicht bloß durch die Vorstellung des Gegenstandes, sondern zugleich durch die vorgestellte Verknüpfung des Subjekts mit der Existenz desselben bestimmt wird. *Nicht bloß der Gegenstand, sondern auch die Existenz desselben gefällt.*[1] Daher[2] ist das Geschmacksurteil bloß kontemplativ, d. i. ein Urteil, welches, indifferent in Ansehung des Daseins eines Gegenstandes, nur seine Beschaffenheit mit *dem*[1] Gefühl der Lust und Unlust zusammenhält. Aber diese Kontemplation selbst ist auch nicht auf Begriffe gerichtet; denn das Geschmacksurteil ist kein Erkenntnisurteil (*weder*[1] ein theoretisches *noch praktisches*[1]), und daher auch nicht auf Begriffe gegründet, oder auch auf solche abgezweckt.

Das Angenehme, das Schöne, das Gute bezeichnen also drei verschiedene Verhältnisse der Vorstellungen | zum Gefühl der Lust und Unlust, in Beziehung auf wel|ches wir Gegenstände, oder Vorstellungsarten, von einander unterscheiden. Auch sind die jedem angemessenen Ausdrücke,

[1] Zusatz von B u. C. – [2] Akad.-Ausg.: »Dagegen«.

womit man die Komplazenz in denselben bezeichnet, nicht einerlei. Angenehm heißt jemandem das, was ihn vergnügt; schön, was ihm bloß gefällt; gut, was geschätzt, *gebilligt*[1], d. i. worin von ihm ein objektiver Wert gesetzt wird. Annehmlichkeit gilt auch für vernunftlose Tiere; Schönheit nur für Menschen, d. i. tierische, aber doch vernünftige Wesen, *aber auch nicht bloß als solche (z. B. Geister) sondern zugleich als tierische*[1]; das Gute aber für jedes vernünftige Wesen überhaupt. Ein Satz, der nur in der Folge seine vollständige Rechtfertigung und Erklärung bekommen kann. Man kann sagen: daß, unter allen diesen drei Arten des Wohlgefallens, das des Geschmacks am Schönen einzig und allein ein uninteressiertes und freies Wohlgefallen sei; denn *kein* Interesse, *weder* das der Sinne, *noch* das[2] der Vernunft, zwingt den Beifall ab. Daher könnte man von dem Wohlgefallen sagen: es beziehe sich in den drei genannten Fällen auf Neigung, oder Gunst, oder Achtung. Denn Gunst ist das *einzige*[3] freie Wohlgefallen. Ein Gegenstand der Neigung, und *einer, welcher* durch[4] ein Vernunftgesetz uns zum Begehren auferlegt wird, lassen uns keine Freiheit, uns selbst irgend woraus einen Gegenstand der Lust zu machen. Alles Interesse setzt Bedürfnis vor|aus, oder bringt eines hervor; und, als Bestimmungsgrund des Beifalls, läßt es das Urteil über den Gegenstand nicht mehr frei sein.

| Was das Interesse der Neigung beim Angenehmen betrifft, so sagt jedermann: Hunger ist der beste Koch, und Leuten von gesundem Appetit schmeckt alles, was nur eßbar ist; mithin beweiset ein solches Wohlgefallen keine Wahl nach Geschmack. Nur wenn das Bedürfnis befriedigt ist, kann man unterscheiden, wer unter vielen Geschmack habe, oder nicht. Eben so gibt es Sitten (Konduite) ohne Tugend, Höflichkeit ohne Wohlwollen, Anständigkeit ohne Ehrbarkeit u.s.w. Denn wo das sittliche Gesetz spricht, da gibt es, *objektiv*, weiter[5] keine freie Wahl in Ansehung dessen, was zu tun sei; und Geschmack in seiner Aufführung (oder *in*[1]

[1] Zusatz von B u. C. – [2] A: »denn *ein* Interesse, *sowohl* . . . *als* das«. – [3] C: *›einzige‹*. – [4] A: »und *der, so* durch«. – [5] A: »es *auch* weiter«.

Beurteilung anderer ihrer) zeigen ist etwas ganz anderes, als seine moralische Denkungsart äußern: denn diese enthält ein Gebot und bringt ein Bedürfnis hervor, da hingegen der sittliche Geschmack mit den Gegenständen des Wohlgefallens nur spielt, ohne sich an eines[1] zu hängen.

Aus dem ersten Momente gefolgerte Erklärung des Schönen

Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Mißfallen, ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön.

|| ZWEITES MOMENT DES GESCHMACKSURTEILS, NÄMLICH SEINER QUANTITÄT NACH

§ 6. DAS SCHÖNE IST DAS, WAS OHNE BEGRIFFE, ALS OBJEKT EINES ALLGEMEINEN WOHLGEFALLENS VORGESTELLT WIRD

Diese Erklärung des Schönen kann aus der vorigen Erklärung desselben, als eines Gegenstandes des Wohlgefallens ohne alles Interesse, gefolgert werden. Denn das, wovon jemand sich bewußt ist, daß das Wohlgefallen an demselben bei ihm selbst ohne alles Interesse sei, das kann derselbe nicht anders als so beurteilen, daß es einen Grund des Wohlgefallens für jedermann enthalten müsse. Denn da es sich nicht auf irgend eine Neigung des Subjekts (noch auf irgend ein anderes überlegtes Interesse) gründet, sondern *da*[2] der Urteilende sich in Ansehung des Wohlgefallens, welches er dem Gegenstande widmet, völlig frei fühlt: so kann er keine Privatbedingungen als Gründe des Wohlgefallens auffinden, an die sich sein Subjekt allein hinge, und muß es daher als in demjenigen begründet ansehen, was er auch bei jedem andern voraussetzen kann; folglich muß er glauben Grund zu haben, jedermann ein ähnliches Wohlgefallen zuzumuten. Er wird daher vom Schö||nen so sprechen, als ob Schönheit eine Beschaffenheit des Gegenstandes und das

[1] Akad.-Ausg.: »einen«. – [2] Zusatz von B u. C.

Urteil logisch (durch Begriffe vom Objekte eine Erkenntnis desselben *ausmache*[1]) wäre; ob es gleich nur ästhetisch ist und bloß eine Beziehung der Vorstellung des Gegenstandes auf das Subjekt enthält: darum, weil es doch mit dem logischen die Ähnlichkeit hat, daß man die Gültigkeit desselben für jedermann daran voraussetzen kann. Aber aus Begriffen kann diese Allgemeinheit auch nicht entspringen. Denn von Begriffen gibt es keinen Übergang zum Gefühle der Lust *oder*[2] Unlust (ausgenommen in reinen praktischen Gesetzen, die aber ein Interesse bei sich führen, dergleichen mit dem reinen Geschmacksurteile nicht verbunden ist). Folglich muß dem Geschmacksurteile, mit dem Bewußtsein der Absonderung in demselben von allem Interesse, ein Anspruch auf Gültigkeit für jedermann, ohne auf Objekte gestellte Allgemeinheit anhängen, d. i. es muß damit ein Anspruch auf subjektive Allgemeinheit verbunden sein.

§ 7. VERGLEICHUNG DES SCHÖNEN MIT DEM ANGENEHMEN UND GUTEN DURCH OBIGES MERKMAL

In Ansehung des Angenehmen bescheidet sich ein jeder: daß sein Urteil, welches er auf ein Privatgefühl gründet, und wodurch er von einem Gegenstande sagt, daß er ihm gefalle, sich auch bloß auf seine Person ein||schränke. Daher ist er es gern zufrieden, daß, wenn er sagt: der Kanariensekt ist angenehm, ihm ein anderer den Ausdruck verbessere und ihn erinnere, er solle sagen: er ist mir angenehm; und so nicht allein im Geschmack der Zunge, des Gaumens und des Schlundes, sondern auch *in*[3] dem, was für Augen und Ohren jedem angenehm sein mag. Dem einen ist die violette Farbe sanft und lieblich, dem andern tot und erstorben. Einer liebt den Ton der Blasinstrumente, der andre den von den Saiteninstrumenten. Darüber in der Absicht zu streiten, um das Urteil anderer, welches von dem unsrigen verschieden ist, gleich als ob es diesem logisch entgegen gesetzt wäre, für unrichtig zu schelten, wäre Torheit;

[1] A: »*ausmachen*«; Akad.-Ausg.: »ausmachend«. – [2] A: »*und*«. – [3] Zusatz von B u. C.

Bezahlt von: Daniel Martin Feige (Bestellcode: 91WKCXUD71C29U79M6CAKJG)

Ob es tröstlich ist oder befremdend festzustellen, daß sich hier nicht nur einzelne wehren, sondern daß gleichsam die Natur aufsteht, die durch die Produktionsgesellschaft zurückgewiesen war, ausgeschlossen und entwertet?

Wir haben bislang in der politischen Philosophie wie in der politischen Praxis viel zu wenig beachtet, daß das Mehrheitsprinzip kein voraussetzungsfreies, gleichsam selbstevidentes politisches Formprinzip darstellt. Die politische Herausforderung durch den wachsenden Bürgerprotest der letzten Jahre zwingt uns, die Voraussetzungen, an welche Akzeptanz und Rechtfertigungsfähigkeit der Mehrheitsregel gebunden sind, wieder deutlicher ins Bewußtsein zu heben.

ALBRECHT WELLMER

Kunst und industrielle Produktion

Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne

Das Gefallen, das wir am handwerklichen Gegenstand haben, verdankt sich einer doppelten Überschreitung: des Kults der Nützlichkeit und der Religion der Kunst.
Octavio Paz

I

Bei seiner Gründung im Jahre 1907 hat der Deutsche Werkbund sich gewissermaßen an die Spitze des industriellen Fortschritts zu setzen versucht.[1] Seine führenden Vertreter glaubten, daß technologischer und ästhetischer Modernismus langfristig zu einer Art von Konvergenz gebracht werden könnten. Sie hofften, daß die seit dem Ende der handwerklichen Produktionsweise auseinandergetretenen Bereiche von Kunst und Industrie miteinander versöhnt werden, daß die Funktionen des Künstlers, des Technikers und des Kaufmanns – vormals in der Person des Handwerkers miteinander verbunden – auf einer höheren Stufe der Differenzierung wieder zu einer harmonischen Einheit verknüpft werden könnten. Das Resultat würde die Freisetzung und Entfaltung einer genuin modernen ästhetisch-moralischen Kultur sein.

---

[1] Zur Geschichte des Deutschen Werkbundes vgl. neuerdings Joan Campbell, *Der Deutsche Werkbund: 1907-1934*. Stuttgart: Klett-Cotta 1981 und Kurt Junghans, *Der Deutsche Werkbund. Sein erstes Jahrzehnt*. Berlin/DDR: Henschel Verlag Kunst und Gesellschaft 1982. Eine schöne Sammlung von Dokumenten der Werkbund-Geschichte ist das Buch zur Ausstellung des Werkbundes im Staatlichen Museum für angewandte Kunst, München 1975: *Zwischen Kunst und Industrie. Der Deutsche Werkbund.*

Merkur 37 (416), 1983 - volltext.merkur-zeitschrift.de © Klett-Cotta Verlag, Rotebühlstr. 77, 70178 Stuttgart

Bezahlt von: Daniel Martin Feige (Bestellcode: 91WKCXUD71C29U79M6CAKJG)

Wenn man von einer zentralen, den ursprünglichen Programmen des Werkbundes weithin zugrundeliegenden Illusion sprechen könnte, so wäre es wohl diese: daß die Interessen an einer Humanisierung der Arbeitswelt, an der Ausdehnung kapitalistischer Märkte und an der Entwicklung einer neuen Form- und Materialgesinnung letztlich miteinander konform liefen oder doch zur Konvergenz gebracht werden könnten. Die großen Leistungen des Werkbundes bis zum Ende der zwanziger Jahre liegen gleichsam unterhalb der Schwelle der von den Gründern antizipierten Kulturerneuerung, nämlich dort, wo es um den angemessenen Umgang mit neuen Materialien und Konstruktionsverfahren bei einigermaßen eindeutigen – und das heißt: eingegrenzten – Problemstellungen ging; Beispiele wären die wegweisenden Fabrikbauten von Behrens und Gropius, die Stuttgarter Weißenhofsiedlung oder der Entwurf moderner Formen für Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs. Demgegenüber haben nicht nur die beiden Weltkriege, sondern auch die Dynamik der industriellen Entwicklung selbst inzwischen zur Evidenz gebracht, daß die von den Künstlern, Architekten und Sozialpolitikern des Werkbundes erträumte kulturelle Erneuerung keineswegs in der Logik dieser Entwicklung lag; anders als für einen wichtigen Teil der kulturellen Avantgarde zu Beginn des Jahrhunderts und noch in den zwanziger Jahren ist für die heutige kulturelle Avantgarde die technische Modernisierung vielfach zu einem Synonym für Umwelt- und Traditionszerstörung geworden: in dem Maße, in dem der Prozeß der Modernisierung die tiefsten Schichten überkommener – städtischer wie ländlicher – Lebensformen anzugreifen beginnt, in dem Maße, in dem er die ökologischen Gleichgewichte und damit die Naturbasis des menschlichen Lebens bedroht, in dem Maße sind auch die zerstörerischen Folgen des industriellen Fortschritts allgemein sichtbar geworden. Heute liegt ein Bündnis zwischen Kunst und Ökologie näher als eines zwischen Kunst und Industrie.

Die Geschichte des Werkbundes ist zutiefst verbunden mit den funktionalistischen und konstruktivistischen Impulsen der modernen Architektur und des modernen Industrie-Designs. Zugleich läßt sich der Werkbund weithin verstehen als eine Instanz des Einspruchs gegen den Zug zur Barbarei, der einer sich selbst überlassenen kapitalistischen Massenproduktion innewohnt; diese beiden zentralen Motive ergänzen einander, zugleich stehen sie aber in einem Spannungsverhältnis zueinander. Schon früh erkannten auch »modernistische« Vertreter des Werkbundes, daß funktionalistische Postulate nicht ausreichten, um eine ästhetisch-moralische Erneuerung der Kultur gegen den Eigensinn des kapitalistischen Modernisierungsprozesses durchzusetzen. Das meint die von Muthesius und anderen gebrauchte Formel von dem »Geistigen« der Form, welches gegenüber dem bloß Zweckmäßigen und der Materialgerechtigkeit erst »Schönheit« in einer Welt der industriellen Produktion ermögliche. Mit dem »Geistigen« der Form sollte zugleich die Rolle des Künstlers im Zusammenspiel von Kunst und Industrie bezeichnet werden. Gegen eine solche Rollenverteilung zwischen Kunst und Industrie hatte freilich Adolf Loos schon 1908, kurz nach der Gründung des Werkbundes, mit polemischer Schärfe eingewandt, »die Verquickung der Kunst mit dem Gebrauchsgegenstand« bedeute »die stärkste Erniedrigung, die man ihr antun

Merkur 37 (416), 1983 - volltext.merkur-zeitschrift.de © Klett-Cotta Verlag, Rotebühlstr. 77, 70178 Stuttgart

Bezahlt von: Daniel Martin Feige (Bestellcode: 91WKCXUD71C29U79M6CAKJG)

kann«. Denkt man an die Geschichte des *industrial design*, so erscheint dieser Einwand rückblickend als durchaus nicht unberechtigt; denkt man andererseits an die realen gesellschaftlichen Probleme, die den Anstoß zur Gründung des Werkbundes gaben und die ihn immer wieder am Leben erhielten, so sieht man, daß auch Loos' konsequent funktionalistische Parolen keinen Schlüssel zu ihrer Lösung enthielten. Welches aber wären die tatsächlichen Grenzen des Funktionalismus, auf die jene Formel vom »Geistigen« der Form bloß hindeutet?

Ich möchte den Begriff des »Funktionalismus« hier in einem weiten Sinne verwenden, so daß er die Forderungen der Materialgerechtigkeit und Durchsichtigkeit der Konstruktion ebenso umfaßt wie das Postulat »form follows function«. Der Funktionalismus hat zunächst unzweifelhaft eine ideologiekritische Bedeutung gehabt: gegenüber dem Industriekitsch, gegenüber dem Eklektizismus und Historismus der Architektur zur Zeit der Jahrhundertwende bedeuten die funktionalistischen Postulate so etwas wie eine moralisch-ästhetische Reinigung, vergleichbar der Sprachkritik von Karl Kraus oder des frühen Wittgenstein. So wie der frühe Wittgenstein forderte »Worüber man nicht reden kann, darüber soll man schweigen«, so könnte man die funktionalistischen Postulate zusammenfassen in der Forderung »Was keine Bedeutung (keine Funktion) hat, das soll auch nicht in Erscheinung treten (nämlich als hätte es eine Bedeutung)«. Und wie die sprachliche Askese beim frühen Wittgenstein zu einer äußersten Verdichtung der ästhetischen Qualität seiner Prosa führt, so könnte man von den besten Werken der neuen Architektur behaupten, daß die Klarheit der funktionalistischen Sprache in ihnen zu einer äußersten ästhetischen Verdichtung geführt hat, die aus der Verschmelzung von Konstruktion, Zweck und Ausdruck herrührt. So wie aber schon im Logischen Positivismus, verglichen mit der Philosophie des frühen Wittgenstein, der Impuls zur Sprachreinigung in die Hypostasierung der naturwissenschaftlich-technischen Rationalität umschlägt, so im Vulgärfunktionalismus die Kritik des Ornaments in die Hypostasierung des Eigensinns der technologischen Entwicklung. Dies bedeutete unter anderem eine äußerste Reduzierung im Verständnis der grundlegenden Funktionszusammenhänge selbst: Licht, Luft, hygienische Bedürfnisse, Erfordernisse des Verkehrs – niemand kann die Wichtigkeit dieser Bedürfnisse bestreiten, besonders so lange sie massenhaft unbefriedigte waren; aber man kann kaum sagen, daß sie einen Begriff dessen geben, was den Funktionszusammenhang der europäischen Stadtkultur einmal ausgemacht hat, oder einen Begriff dessen, was eine moderne Stadt sein könnte, die das humane Potential der Technik gegen ihre destruktiven Potentiale zur Geltung gebracht hätte. In Analogie zu Marx' Kritik am mechanischen Materialismus könnte man von einem »mechanischen Funktionalismus« sprechen, dem ein »historischer«, das heißt ein Geschichte reflektierender und in sich aufbewahrender Funktionalismus gegenübergestellt werden könnte.

Züge eines mechanischen Funktionalismus, einer technokratischen Vereinfachung finden sich auch bei großen Architekten der Moderne, auch in den utopischen Entwürfen Le Corbusiers. Aber gerade Corbusier repräsentiert in

Merkur 37 (416), 1983 - volltext.merkur-zeitschrift.de © Klett-Cotta Verlag, Rotebühlstr. 77, 70178 Stuttgart

Bezahlt von: Daniel Martin Feige (Bestellcode: 91WKCXUD71C29U79M6CAKJG)

seinen besten Bauwerken die *andere* Seite der modernen Architektur, ihr ästhetisches Potential. Selbst Corbusiers »menschliche Freuden« – air, son, lumière – lassen sich, wie Julius Posener betont hat, kaum angemessen verstehen als physiologische Bedürfnisse im Sinne des Vulgärfunktionalismus. Es scheinen vielmehr Freuden gemeint zu sein, wie sie vielleicht einmal die Bauwerke der griechischen Antike einer noch mythischen Landschaft abgewannen. Bei diesem großen Architekten kommen das radikal Moderne und das Archaische zur Berührung; die befreite Architektur erscheint nicht zuletzt als Freisetzung von Impulsen und Erfahrungen, die im Prozeß der Entzauberung der Welt verschüttet wurden, als gelungene Verschränkung von Ursprung und Utopie. Die besten Gebäude Corbusiers erscheinen wie beredte Objekte – darin übersteigen sie jeden vulgarisierenden Funktionalismus –; und es ist, als schlügen in ihnen die toten Materialien die Augen auf – darin zeigen sie die Möglichkeiten des Konstruktivismus.

Demgegenüber krankt der Funktionalismus, so wie er historisch wirksam geworden ist, an formalen und mechanischen Simplifizierungen, die ihn dem technokratischen Zeitgeist kongenial werden ließen. Insbesondere krankt er daran, daß er keine angemessene Reflexion auf die Funktions- und Zweckzusammenhänge einschließt, *auf die hin* funktional zu produzieren und zu bauen wäre. Nur so war es möglich, daß ein vulgarisierter Funktionalismus bruchlos in den Dienst eines Modernisierungsprozesses treten konnte, der vor allem Kapitalverwertungsinteressen sowie Imperativen bürokratischer Planung gehorchte. Erst als in den sechziger Jahren die letzten – oder vorletzten – ornamentalen Fassaden der Wilhelminischen Ära der Modernisierungswelle im Nachkriegsdeutschland zum Opfer zu fallen drohten, entstand ein verbreitetes Bewußtsein dessen, daß noch in den von Funktionalisten verteufelten Wilhelminischen Schnörkelfassaden mehr von der Urbanität und Humanität der europäischen Stadtkultur aufbewahrt war als in den funktionalistischen Einöden modernisierter Stadtquartiere. Gewiß, die überbordenden und eklektizistischen Fassaden der achtziger und neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts mögen, wie Wolf Jobst Siedler in *Die Gemordete Stadt* 1964 betont, eine schlechte und unproportionierte Architektur verdeckt haben; mit der Beseitigung der ornamentalen Fassaden wurden aber nicht nur die schlechten Maße der darunter liegenden Architektur in ihrer Nacktheit sichtbar, sondern auch die der funktonalistischen Bewegung eigentümliche Dialektik. Denn ein Funktionalismus, der sich die Definition der grundlegenden Funktionen und ihre Prioritätsverhältnisse unkritisch vorgeben läßt, kann am Ende nur die Sanktionierung einer im Zeichen von Kapitalverwertungs-, Verkehrsplanungs- oder Verwaltungsimperativen vollzogenen Verwüstung der Städte bedeuten. Wenn die ornamentalen Fassaden der Jahrhundertwende verlogen und ideologisch waren, so enthielten sie doch noch eine Erinnerung an urbane Lebensformen und ein Versprechen ihrer Fortsetzung, während die bloße Zerstörung eines zum Ornament gewordenen Überbaus, hier wie überall, nur die Trostlosigkeit dessen, was als »Basis« darunter liegt, zutage fördert und zugleich die Erinnerungsspuren auszulöschen droht, an denen allein verändernde Impulse sich entzünden könnten. Die funktionalistische Modernisierung

Merkur 37 (416), 1983 - volltext.merkur-zeitschrift.de © Klett-Cotta Verlag, Rotebühlstr. 77, 70178 Stuttgart

Bezahlt von: Daniel Martin Feige (Bestellcode: 91WKCXUD71C29U79M6CAKJG)

westdeutscher Nachkriegsstädte trägt Züge einer Selbstverstümmelung; als sollte durch sie die Verwandlung des Menschen in ein bloß noch funktionierendes und geschichtsloses Wesen nach Kräften beschleunigt werden. Dieser Zug fort von der Stadt – im überlieferten Sinne – und hin zur Geschichtslosigkeit moderner Nomadensiedlungen vollendet sich in den durchsonnten und durchgrünten, familien- und verkehrsgerechten Schlafstädten der Nachkriegszeit. Selbstverständlich kann niemand die ungeheuren Fortschritte des allgemeinen Wohnkomforts bestreiten, die die Modernisierung der Städte *auch* mit sich gebracht hat; insofern sollte man sich vor Mietskasernen-Romantik hüten. Was aber bei dieser Modernisierung weithin verlorenging, war die Stadt als öffentlicher Raum, als Durchdringung einer Mannigfaltigkeit von Funktionen und Kommunikationsformen; kurz, die Stadt, wie sie in der europäischen Geschichte zu einem Ort der Bürgerfreiheit ebenso werden konnte wie zu einem kulturellen Kraftzentrum.

II

Theodor W. Adorno hat in einer 1965 vor dem Werkbund gehaltenen Rede noch einmal die funktionalistischen und konstruktivistischen Impulse der modernen Architektur gegen deren vulgärfunktionalistische Verwirklichung in Schutz genommen. »Architektur«, so sagt er dort, »dürfte desto höheren Ranges sein, je inniger sie die beiden Extreme, Formkonstruktion und Funktion, durcheinander vermittelt.«[2] Adorno denkt an eine gegenseitige Durchdringung von Materialien, Formen und Zwecken, und zwar so, daß keines dieser Momente als ein Letztes, als »Urphänomen« zu verabsolutieren wäre. Auch die Materialien und Formen sind nichts geschichtslos Gegebenes; in ihnen hat sich Geschichte niedergeschlagen, ist Geist »aufgespeichert«. »Künstlerische Phantasie erweckt das Aufgespeicherte, indem sie des Problems gewahr wird. Ihre Schritte, stets minimal, antworten auf die wortlose Frage, welche die Materialien und Formen in ihrer stummen Dingsprache an sie richten. Dabei schießen die getrennten Momente, auch Zweck und immanentes Formgesetz, zusammen.« Erst in diesem Vermittlungszusammenhang von Materialien, Formen und Zwecken liegt für Adorno das tiefere Recht des funktionalistischen Impulses beschlossen, auch das, was im Funktionalismus über bloße Zweckmäßigkeitsrelationen hinausweist. »Raumgefühl«, so sagt er, »ist ineinandergewachsen mit den Zwecken; wo es in der Architektur sich bewährt als ein die Zweckmäßigkeit Übersteigendes, ist es zugleich den Zwecken immanent. Ob solche Synthesis gelingt, ist wohl ein Kriterium großer Architektur. Diese fragt: wie kann ein bestimmter Zweck Raum werden, in welchen Formen und in welchem Material; alle Momente sind reziprok aufeinander bezogen. Architektonische Phantasie wäre demnach das Vermögen, durch die Zwecke den Raum zu artikulieren, sie Raum werden zu lassen; Formen nach Zwecken zu errichten.« Adorno versucht, in der Sprache des Funktionalismus

[2] Theodor W. Adorno, »Funktionalismus heute«, in: *Gesammelte Schriften 10.1*. Frankfurt: Suhrkamp 1977, S. 389.

Merkur 37 (416), 1983 - volltext.merkur-zeitschrift.de © Klett-Cotta Verlag, Rotebühlstr. 77, 70178 Stuttgart

Bezahlt von: Daniel Martin Feige (Bestellcode: 91WKCXUD71C29U79M6CAKJG)

ein über bloße Funktionszusammenhänge Hinausgehendes zu treffen: Ausdruck, Bedeutung, Sprachlichkeit von Gebilden der Architektur – also das, wofür Muthesius oder Le Corbusier die Chiffre »Geist« verwandt hätten – versucht Adorno als ein den Postulaten der Funktionalität und der Materialgerechtigkeit *Immanentes* zu entschlüsseln. Wahrhaft funktional wäre Architektur für Adorno daher vermöge einer Gliederung konkreter Räume, bei der die Menschen ihre Subjektivität als vergegenständlichte wiederzufinden vermöchten, und die zugleich ihre subjektiven Impulse an einer mit Sinn aufgeladenen räumlichen Struktur sich brechen und sich entfalten ließe. Bewohnbare und belebbare Räume also, räumliche Objektivationen kommunikativer Beziehungen und Sinnpotentiale.

In Adornos Interpretation weist der Funktionalismus – so wie praktisch in den Bauwerken Le Corbusiers – immanent über sich selbst hinaus auf jene sprachlich-ästhetische Dimension der Architektur, auf die – im Gegensatz zur bloß formal- oder funktional-ästhetischen – erst die Vertreter der sogenannten postmodernen Architektur mit Emphase wieder aufmerksam gemacht haben. Unter ihnen hat insbesondere Charles Jencks[3] als die eigentliche Entdeckung der postmodernen Architektur die Wiederentdeckung der *Sprache* der Architektur gefeiert. Freilich dient die Metapher der »Sprachlichkeit« bei Jencks als Schlüssel für eine *Kritik* am Funktionalismus und Konstruktivismus. Da die Postmodernen, im Gegensatz zu Adorno, im Funktionalismus vor allem das sehen, was historisch aus ihm geworden ist: den Vulgärfunktionalismus des *international style*, steht die Wiederentdeckung der Sprache der Architektur für sie im Zeichen einer *Abkehr* vom »Rationalismus« der Moderne.

Unter dem Gesichtspunkt der Sprachlichkeit erscheint in der Tat ein Großteil dessen, was in der Ära der modernen Architektur gebaut worden ist, als äußerst verarmt, bloßes Zeichen der technischen Verfahren selbst. Jencks kritisiert die »Univalenz«, die Eindimensionalität, die Ungeschichtlichkeit und den Rationalismus des Zeichensystems der modernen Architektur; dagegen setzt er die Polyvalenz, die semiotische Komplexität, die Kontextualität und den stilistischen Pluralismus und Eklektizismus der postmodernen Architektur. Die Rehabilitierung des Eklektizismus ist bei Jencks durch eine einfache Überlegung begründet: stilistische Homogenität einer »Bedeutungen« verkörpernden Architektur kann es nur in Gesellschaften mit einem allgemeinverbindlichen »Signifikationssystem« geben, also in traditionalen Gesellschaften. Da es ein solches Signifikationssystem in industriellen Gesellschaften nicht mehr gibt, kann die Architektur heute nur noch ad hoc, im Bewußtsein der historischen Distanz oder in ironischer Brechung aus dem semantischen Potential der Vergangenheit schöpfen, während ihr andererseits doch dies semantische Potential in seiner vollen Ausbreitung und bis hin zu exotischen und archaischen Ausdrucksformen zur freien Verfügung steht.

Wäre dies alles, so läge im Programm der postmodernen Architektur freilich das Zugeständnis, daß sie es zu einer eigenen Sprache nicht mehr bringen

[3] Charles Jencks, *Die Sprache der postmodernen Architektur*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1978.

Merkur 37 (416), 1983 - volltext.merkur-zeitschrift.de © Klett-Cotta Verlag, Rotebühlstr. 77, 70178 Stuttgart

Bezahlt von: Daniel Martin Feige (Bestellcode: 91WKCXUD71C29U79M6CAKJG)

kann: aus der Not der eigenen Sprachlosigkeit würde sie die Tugend eines willkürlichen oder frivolen Spiels mit Sprachformen der Vergangenheit machen. Und dies, so scheint mir, ist in der Tat die eine, die wirklich postmoderne Seite der postmodernen Architektur. Ihre andere, produktive Seite dagegen deutet eher auf eine *immanente* Überschreitung der modernen Architektur hin, im Sinne einer Befreiung von den Simplifikationen und Einschränkungen eines technokratischen Rationalismus. Der für mich interessanteste Aspekt der Überlegungen von Jencks liegt dort, wo er einen Zusammenhang herstellt zwischen der Entfaltung der sprachlichen Dimension der Architektur einerseits, und neuen, partizipatorischen Formen der Stadtplanung andererseits. An dieser Stelle wird nämlich deutlich, was bei Adorno sich nur andeutet, daß die Metapher der »Sprachlichkeit« der Architektur auf die reale Sprachlichkeit der von der Architektur Betroffenen verweist. Anders als bei der Komposition, deren Modell Adorno vor Augen stand, muß ja in der Architektur die wechselseitige Durchdringung von Materialien, Formen und Zwecken sich mit einer kommunikativen Klärung der Zwecke real verschränken, wenn »Bedeutung« oder »Ausdruck« nicht willkürlich werden sollen: Bauwerke sind keine sich selbst genügenden Kunstwerke. Ich finde Jencks' Überlegungen daher durchaus hilfreich, um den Begriff einer Architektur zu klären, die weder in funktionalen Relationen aufgeht noch in selbstherrlich ästhetische Gesten sich verliert. Es wäre der Begriff einer Architektur, die jenseits bloß technischer, ökonomischer und bürokratischer Rationalität, aber auch jenseits der bloßen Willkür ästhetischer Gesten in Zusammenhänge »kommunikativer Rationalität« – in einem Ausdruck von Habermas – eingebunden wäre. Partizipatorische Formen der Stadtplanung und Stadt-»Reparatur« wären *ein* Aspekt einer solchen Architektur, ein anderer wäre das, was die Holländer »polyvalenten Raum« genannt haben, das heißt, die Konzeption eines Raumes, der für eine individuelle Variation und Interpretation kollektiver Grundmuster offen ist – also die Konzeption individuell *interpretierbarer* Räume (Hertzberger). Van Eyck hat in diesem Zusammenhang den schönen Ausdruck »labyrinthische Klarheit« geprägt. Der Begriff des Labyrinths steht für all das, was aus der Perspektive einer technokratischen Planung als dysfunktional, unvorhersehbar, ungeplant und überflüssig erscheint; er steht zugleich für die Umwegigkeit, Vieldeutigkeit und Komplexität von Strukturen und Beziehungen, wie sie aus der unreglementierten Erfahrung und Eigentätigkeit einer *Vielzahl* von Subjekten sich herstellen mögen; aus *ihrer* Perspektive aber kann als klar und durchsichtig erscheinen, was für den von technokratischen Idealen besessenen Betrachter als verworren sich darstellt. Wiederum bietet sich eine Parallele zur Sprachphilosophie an: Wittgensteins Kritik am »Vorurteil der Kristallreinheit« in der Sprachphilosophie entspricht der Kritik postmoderner Architekten an den Idealen geometrischer Klarheit und funktionaler Eindeutigkeit; Wittgensteins Forderung, »die Betrachtung (müsse) gedreht werden, aber um unser eigentliches Bedürfnis als Angelpunkt«, ist die Forderung, die Strukturen der Alltagssprache vom Standpunkt ihrer *Benutzer* zu betrachten: dann könnte als klar und geordnet erscheinen, was vom Standpunkt einer konstruktiven Semantik als verworren sich darstellt. Der Begriff der »labyrinthischen Klarheit« ließe

Merkur 37 (416), 1983 - volltext.merkur-zeitschrift.de © Klett-Cotta Verlag, Rotebühlstr. 77, 70178 Stuttgart

Bezahlt von: Daniel Martin Feige (Bestellcode: 91WKCXUD71C29U79M6CAKJG)

sich, so verstanden, dem der »kommunikativen Rationalität« zuordnen; gemessen an den Rationalitätsvorstellungen eines technokratischen Bewußtseins verdanken beide sich einer »Drehung« der Betrachtung, als deren Angelpunkt die Bedürfnisse konkreter, geschichtlicher Subjekte anzusehen sind.

Im Begriff der kommunikativen Rationalität ist freilich beides: Kommunikation *und* Rationalität, zusammengedacht. Der Begriff steht nicht nur für die komplexen Strukturen alltagssprachlicher Kommunikation, sondern ebenso für den normativen Kern eines emanzipierten Bewußtseins: er trägt in sich die Idee einer »offenen Gesellschaft« im Sinne der Moderne, das heißt einer posttraditionalen, universalistisch verstandenen Demokratie. Der Begriff der kommunikativen Rationalität bezeichnet daher Bedingungen, unter denen es allgemein verbindliche Signifikationssysteme – im Sinne von Jencks – außer auf der Meta-Ebene der universalistischen Grundwerte *legitimerweise* nicht mehr geben kann; gegen die falsche Uniformität technisch verarmter Zeichensysteme können wir kein System objektiv verbindlicher Bedeutungen mehr aufbieten – es sei denn, um den Preis einer gewaltsamen Einschränkung der Kommunikation –, sondern nur einen aus der Freisetzung kommunikativer Potentiale resultierenden *Pluralismus* von Werten, Bedeutungen und Lebensformen. Zu diesem Pluralismus gehört auch die Freigabe eines je verschiedenen Rückgriffs auf Traditionen und auf die semantischen Potentiale der Vergangenheit. Dies hat Jencks wohl im Sinn, wenn er von der Möglichkeit eines – gegenüber dem Eklektizismus des 19. Jahrhunderts – neuartigen, authentischen Eklektizismus in der Architektur der Postmoderne spricht. Gedacht ist an eine produktive Nutzung der neuen Freiheitsgrade, die das moderne Bewußtsein im Verhältnis zur Tradition sich erworben hat, an die Möglichkeit, aus den versteinerten Schriften der Vergangenheit Funken zu schlagen und ihre Zeichen durch die Einfügung in neue Konfigurationen bis zur Lesbarkeit zu verändern. Wenn man dies Eklektizismus nennen will, so wäre es ein Eklektizismus der *Vergegenwärtigung*, eine auswählende Kraft, Vergangenheitsspuren zum Leben zu erwecken; nicht jedoch der Eklektizismus eines unverbindlichen Spiels mit Stilformen, der, unfähig zur Gegenwart, vergeblich einen Halt in der Vergangenheit sucht. Auch die Idee eines »authentischen« Eklektizismus bei Jencks ist somit zu verstehen im Zusammenhang mit seiner Forderung, »das ganze System der Architekturproduktion« müsse geändert werden, einer Forderung, die auf die Rückeroberung des Gebrauchswerts der Architektur durch die von ihr betroffenen Subjekte abzielt.

Die Zurückweisung eines einseitig technokratisch ausformulierten Modernismus durch die postmoderne Architektur *muß* ersichtlich nicht als Abkehr von der Moderne, von der Tradition der Aufklärung verstanden werden, sie kann auch im Sinne einer immanenten Kritik an einer hinter ihren eigenen Begriff zurückgefallenen Moderne verstanden werden: die Wiederentdeckung der sprachlichen Dimension der Architektur, der Kontextualismus, partizipatorische Planungsmodelle, die Betonung des Stadt-»Gewebes« anstelle des kontextlosen Baudenkmals, selbst Historismus und Eklektizismus, wenn man sie versteht im Sinne einer Wiederentdeckung der geschichtlich-sozialen Dimension der Architektur sowie der kulturellen Tradition als eines Reservoirs

Merkur 37 (416), 1983 - volltext.merkur-zeitschrift.de © Klett-Cotta Verlag, Rotebühlstr. 77, 70178 Stuttgart

Bezahlt von: Daniel Martin Feige (Bestellcode: 91WKCXUD71C29U79M6CAKJG)

semantischer Potentiale – kurz, vieles von dem, was die sogenannte postmoderne Architektur von den technokratisch-utopischen Zügen der klassischen Moderne sich abheben läßt, läßt sich als Fortschritt im architektonischen Bewußtsein und als Korrektiv *innerhalb* der modernen Tradition verstehen. Demgegenüber haben Eklektizismus und Historismus aber auch die potentielle Bedeutung einer *Abkehr* von den konstitutiven Zügen der Moderne: von Aufklärung, Universalismus und Rationalität. Insofern partizipiert die postmoderne Architektur an einer Zweideutigkeit, die für viele Strömungen kennzeichnend ist, die heute unter dem Titel der Postmoderne genannt werden: ob es sich nun um alternative soziale Bewegungen handelt oder um »post-moderne« Wissenschafts- und Kulturtheorien – vom erkenntnistheoretischen Anarchismus Paul Feyerabends bis zum französischen Post-Strukturalismus. Es ist die Zweideutigkeit von Bewegungen, von politischen und theoretischen Impulsen, die auf der einen Seite gegenüber einer technokratisch pervertierten Moderne auf die Verteidigung kommunikativer Strukturen, semantischer Potentiale, ökologischer Gleichgewichte oder von Möglichkeiten einer unreglementierten Selbstäußerung der Subjekte ausgerichtet sind, also die Verteidigung von Bedingungen, ohne deren Erhaltung die Moderne das ihr eigentümliche Potential an Humanität unter sich begraben müßte; und die auf der anderen Seite häufig genug mit der Abkehr von der technokratischen Moderne den Rückzug aus der Moderne überhaupt proklamieren. Wo letzteres geschieht, wird die Kritik am technokratischen Rationalismus zum Irrationalismus, der Kontextualismus zum Partikularismus, der Kult der Bodenständigkeit zur bloßen Mode oder – schlimmer – zur Regression, und die Wiederentdeckung der symbolischen Funktion der Architektur zur ideologischen oder autoritären Geste. Jencks, soviel scheint mir kaum zweifelhaft, gehört letztlich zu jenen Vertretern einer postmodernen Architektur und Städteplanung, die in dem hier vertretenen Sinne radikale Moderne sind; der klarste Indikator hierfür ist seine Betonung des Zusammenhangs zwischen städtischer Lebensform und Demokratie. Jencks konstruiert in gewissem Sinne seine »postmoderne« Kritik der modernen Architektur aus dem Blickwinkel einer demokratisch verstandenen Stadtplanung. Insoweit ist seine Kritik an der modernen Architektur – entgegen seinen Intentionen – keine Kritik der Aufklärung, sondern Teil einer »Kritik der instrumentellen Vernunft«.

III

Das Beispiel der in Bewegung geratenen Architektur läßt keine direkten Schlüsse zu auf Möglichkeiten einer neuen Vermittlung von Kunst und industrieller Produktion in anderen Bereichen. Individualität und »Sprachlichkeit« sind in besonderer Weise Möglichkeiten von Gebilden der Architektur; die Architektur ist zur bildenden Kunst hin offen. Industrielle Massenprodukte entbehren mit der Individualität auch einer wichtigen Bedingung der Sprachlichkeit: sie können die Zwecke, die sie verkörpern, nicht individualisieren, und dies setzt der Möglichkeit eines aus der Vermittlung von Materialien, Formkonstruktionen und Zwecken resultierenden *Ausdrucks* Grenzen.

Merkur 37 (416), 1983 - volltext.merkur-zeitschrift.de © Klett-Cotta Verlag, Rotebühlstr. 77, 70178 Stuttgart

Bezahlt von: Daniel Martin Feige (Bestellcode: 91WKCXUD71C29U79M6CAKJG)

Zeichen sind die industriellen Produkte häufig nur als Zeichen einer Funktion, wie Octavio Paz sagt; vielleicht auch als Statussymbole, als Symbole des technischen Fortschritts oder als projektive Symbole einer infantilen Bildwelt. Will heißen: industrielle Massenprodukte, wo sie nicht von außen ornamental oder auch symbolisch aufgeladen werden, bringen vermöge ihrer eigenen Komplexion keinen Zusammenhang von *Bedeutungen* zum Ausdruck; sie *verkörpern* einen Zusammenhang von *Funktionen*, aber sie drücken ihn nicht aus.

Freilich müssen industrielle Produkte deswegen nicht ausdrucks*los* sein. Ausdruck ist ein Interferenzphänomen, wie Adorno sagte, und von Schönheit kaum zu trennen. Industrielle Produkte können aber durchaus schön sein: dann nämlich, wenn eine vollkommene Konstruktion bei einsichtigen Zwekken auch *sichtbar* wird. Die Unterscheidung zwischen sichtbaren und unsichtbaren Konstruktionen ist in mancher Hinsicht wichtiger als die zwischen Häusern und Maschinen: daß die Eisenkonstruktionen des 19. Jahrhunderts heute oft schön erscheinen, ist nicht nur Nostalgie, nicht nur romantische Verklärung der zu »Ruinen« gewordenen Überbleibsel eines vergangenen Industriezeitalters, sondern auch eine Folge der *Sichtbarkeit* ihrer Konstruktion; auch bei Dampflokomotiven und sogar Fahrrädern hängt das Ausdrucksmoment an der Sichtbarkeit der Konstruktion. Wo die Vollkommenheit der Konstruktion bei einsichtigen Zwecken, und sei es die gelungene Korrespondenz zum gestisch-motorischen Bewegungsraum des Körpers, in Ausdruck resultiert, dort erlangen die Dinge ein Eigengewicht, sind als funktional schöne zugleich mehr als bloße Mittel, ein Stück Zweckmäßigkeit *ohne* Zweck. Freilich ist diese Form der Schönheit im Zeitalter der elektronischen Technologien im Verschwinden begriffen; dessen Produkte sind nichtssagend oder monströs, sichtbar nur noch als glatte Oberfläche, die etwas sinnlich Unfaßbares verbirgt, so wie die alltäglichen Dinge die Vorgänge im Atomkern. Heute sind es vor allem diejenigen Gebrauchsgegenstände, die dem menschlichen Körper, den Augen und Händen noch nahe sind – Werkzeuge, Möbel, Lampen – die als gut konstruierte immer noch schön sein können. Aber auch diese Schönheit vollkommener Konstruktionen ist von der »beredten« Schönheit vollkommener Bauwerke verschieden, und zwar um so mehr, je technisch präziser – und das heißt: allgemeiner – die Funktionen der Gegenstände sich beschreiben lassen. Insofern hätte Loos immer noch recht.

Die Lehren, die sich aus dem Beispiel der Architektur ziehen lassen, liegen auf einer anderen Ebene. Sie betreffen die Zweck*zusammenhänge* und *Lebensformen*, die in Produkten der Industrie sich verkörpern. Die Produkte der Industrie treten ja zu Konfigurationen, zu Funktionsnetzen zusammen, die Lebens- und Arbeitsabläufe *determinieren*, soziale Hierarchien oder Kommunikationsformen *reproduzieren* oder gesellschaftliche Prioritäten *verkörpern*. Diese Konfigurationen sind mit Gebilden der Architektur darin vergleichbar, daß sie Lebensäußerungen einengen oder erweitern, die Sensibilität abstumpfen oder stimulieren, die Selbsttätigkeit blockieren oder provozieren können; sie bilden die Grenzlinien, Öffnungen, Durchlässe, Utensilien oder auch Gefängnismauern der menschlichen Lebenswelt im Großen. Anknüpfend an Ivan Illichs Begriff der »tools for conviviality« könnte man eine an menschli-

Merkur 37 (416), 1983 - volltext.merkur-zeitschrift.de © Klett-Cotta Verlag, Rotebühlstr. 77, 70178 Stuttgart

Bezahlt von: Daniel Martin Feige (Bestellcode: 91WKCXUD71C29U79M6CAKJG)

chen Bedürfnissen, menschlicher Selbsttätigkeit und kommunikativer Rationalität orientierte Technologie unterscheiden von einer auf Kapitalverwertung, bürokratische Kontrolle oder politische Manipulation hin angelegten Technologie. *Diese* Unterscheidung, und nicht die zwischen Industriekitsch und funktionalem Design, bezeichnet heute die Grenzlinie zwischen ästhetisch-moralischer Kultur auf der einen Seite und Barbarei auf der anderen.

Gegenüber dem Beginn des 20. Jahrhunderts, als der Werkbund gegründet wurde, deutet sich hier eine tiefgreifende Problemverschiebung, wenn nicht objektiver Art, so doch im gesellschaftlichen Bewußtsein, an; sie findet ihren Ausdruck im Zurücktreten der, wie ich es nennen möchte, »produktionsästhetischen« Probleme gegenüber solchen der »Gebrauchsästhetik«. Hinter den funktionalistischen und konstruktivistischen Impulsen des modernen Designs und der modernen Architektur stand ja gewissermaßen die Überzeugung, man müsse bei *vorgegebenen* Zwecken technisch einwandfreie, materialgerechte und ästhetisch verbindliche Problemlösungen finden: dies ist das Problem der zeitgemäßen Form. Auch wenn man diese Problemstellung im Adornoschen Sinne einer wechselseitigen Durchdringung von Materialien, Zwecken und Formkonstruktionen versteht, bleibt doch – und Adorno wäre der Letzte gewesen, dies zu bestreiten – die Frage nach einer angemessenen Klärung der Zwekke selbst zurück. Im Vermittlungszusammenhang von Materialien, Formen und Zwecken können die Zwecke zwar konkretisiert und materialisiert, aber nicht eigentlich geklärt werden; andererseits ist der Zusammenhang zwischen der Schönheit und Zweckmäßigkeit von Gebrauchsdingen nur dort ein realer und nachvollziehbarer, wo die Zwecke selbst einsichtig und solche der betroffenen Subjekte sind. Wo daher die Klärung der Zwecke und der sie tragenden Zweckzusammenhänge unterbleibt, kann eine Welt von Gebrauchsdingen selbst im funktionalistischen Sinne des Wortes nicht »schön« sein. Ich glaube, dies ist einer der Gründe, warum so vieles in der modernen Architektur, selbst wo es nach immanenten Kriterien gelungen erscheint, der sterilen Schönheit eines »dekorativen Formalismus« (Alexander Schwab) sich annähert, zum »Lichtkitsch« wird, wie Bloch es nannte, oder zum »polierten Tod«, der »wie Morgenglanz verabreicht« wird. »Zwischen Plüsch und Stahlsessel«, sagt Bloch, »zwischen Postämtern in Renaissance und Eierkisten (greift) kein Drittes mehr in die Phantasie.« Dies Dritte aber könnte nur aus einer Veränderung des »Lebenszuschnitts« kommen, also aus einer Klärung und Veränderung der Zweckzusammenhänge, *aus denen heraus* und *für die* produziert wird. Von »Gebrauchsästhetik« möchte ich dort sprechen, wo es um die ästhetische Qualität der Lebenswelt in Abhängigkeit von der Einsichtigkeit der Zweckzusammenhänge geht, die in Gebrauchsdingen verkörpert sind. Meine These ist, daß die Probleme der »zeitgemäßen Form« heute vor allem solche der Gebrauchsästhetik sind, für deren Bearbeitung das Modell eines Zusammenspiels von Kunst und Industrie sicherlich keine zureichende Idee mehr liefert.

In der Vorstellung, die Eigendynamik des industriellen Fortschritts ließe sich mit den schwachen Kräften einer ästhetischen Aufklärung humanisieren und domestizieren, hat wohl immer schon ein Stück Naivität gelegen, selbst wenn man die material- und produktionsästhetische Aufklärung eines breiten

Merkur 37 (416), 1983 - volltext.merkur-zeitschrift.de © Klett-Cotta Verlag, Rotebühlstr. 77, 70178 Stuttgart

Bezahlt von: Daniel Martin Feige (Bestellcode: 91WKCXUD71C29U79M6CAKJG)

Publikums als Desiderat mit einschloß. Aber erst seit etwa Mitte der sechziger Jahre ist allgemeiner ins Bewußtsein gedrungen, daß in der Welt der industriell gefertigten Produkte Zweckzusammenhänge sich niedergeschlagen haben, die oft kaum noch in einen einsichtigen Zusammenhang gebracht werden können mit dem, was die in dieser Welt lebenden Subjekte als den Zweckzusammenhang *ihres* Lebens anerkennen könnten. Überall dort, wo Fragen der Gestaltung von Gebrauchsdingen heute von mehr als nur privatem oder ephemerem Interesse sind, wo es sich nicht nur um Fragen eines neuen »Stils« oder einer neuen Mode handelt, ist es die Frage nach den Zwecken und Zweckzusammenhängen selbst, die ins öffentliche Bewußtsein tritt. Dies gilt für Fragen der Stadtplanung, Stadterneuerung und Stadterhaltung ebenso wie für Fragen der Abwasserregulierung, des Landschaftsschutzes, des Krankenhaus-, Straßen- oder Kernkraftbaus oder schließlich Fragen einer alternativen Technologie. In allen diesen Problembereichen haben Fragen des Designs neben einer technisch-ästhetischen eine unübersehbare soziale, politische oder ökologische Komponente bekommen. In der alten Werkbund-Formel von der Aufspaltung des traditionellen Handwerkers in die Funktionen des Technikers, des Kaufmanns und des Künstlers fehlen nicht nur der Arbeiter und der Kapitalist, es fehlt auch die *soziale* Komponente des Designs (Lucius Burckhardt), nämlich die Rolle des Handwerkers als Repräsentant einer kollektiven Lebensform, die er in seinen Produkten artikulierte. Wo aber die kollektiven Lebensformen in Fluß geraten, problematisiert, in ihrer Substanz bedroht und auf demokratische Klärungsprozesse angewiesen sind, dort wird *sichtbar,* daß die Frage nach den Zweck- und Funktionszusammenhängen bis in die ästhetischen Probleme des Designs hineinreicht.

Dies bedeutet nicht zuletzt eine neue Herausforderung für die ästhetische Phantasie. Zwecke sind ja, in Adornos Worten, wie Materialien und Formen keine »Urphänomene«; will heißen: wo es sich, wie zum Beispiel in der Architektur, nicht einfach um technisch präzis umschreibbare Zwecke handelt, ist die Artikulation der Zwecke selbst auch wieder angewiesen auf die aus den Materialien und Formkonstruktionen zuwachsenden Möglichkeiten, Konkretisierungen und Versprachlichungen. In der traditionellen Beziehung zwischen Architekt und Bauherr ist es ja der erstere, der den Zwecken erst präzise Gestalt und Artikulation verschafft. Entsprechend könnte heute die konstruktive und ästhetische Phantasie der gestaltenden Künstler in den Prozeß der kommunikativen Klärung von Zwecken experimentell und artikulierend eingreifen, wie es aus Beispielen im Städtebau schon belegt ist. Ohne diesen Beitrag der ästhetischen Phantasie zur *Klärung* der Zwecke – und nicht nur zu ihrer *Realisierung* – dürften die Beziehungen zwischen den Menschen eine entscheidende Dimension ihrer Sprachlichkeit einbüßen, ihre Zwecke selbst sprach*los* werden.

Die doppelte Überschreitung des Kults der Nützlichkeit und der Religion der Kunst, die Octavio Paz den Produkten des Handwerks attestiert, läßt sich im Kernbereich der industriellen Produktion nicht durch eine direkte Wiederannäherung von Kunst und Industrie verwirklichen, wie sie den Gründern des Werkbundes vorschwebte. Wohl aber wäre denkbar, daß die industrielle Pro-

Merkur 37 (416), 1983 - volltext.merkur-zeitschrift.de © Klett-Cotta Verlag, Rotebühlstr. 77, 70178 Stuttgart

Bezahlt von: Daniel Martin Feige (Bestellcode: 91WKCXUD71C29U79M6CAKJG)

duktion an kommunikativ geklärte Zwecksetzungen *zurückgebunden* würde und daß Kunst und ästhetische Phantasie sich in die kommunikative Klärung gemeinsamer Zwecke *verstricken* ließen. Dann könnten vielleicht Kunst und Industrie durch Vermittlung eines Dritten, nämlich im Medium einer aufgeklärten demokratischen Praxis, zu Momenten einer industriellen Kultur zusammentreten.

HANS SEDLMAYR

Das Abenteuer der Kunstgeschichte

I

Es waren glückliche Zeiten und ein heiteres Arbeiten, als man noch glaubte Kunstwerke so anschauen und charakterisieren zu können wie Werke der Natur. Die klassische Kunstgeschichte in der Art Riegls und Wölfflins neigte dazu, die Geschichte der Kunst nach Art der Naturgeschichte zu sehen, zum Beispiel nach der Weise, wie eine neue Pflanzenart sich entfaltet, eine ältere ablöst, ihr die Lebensgrundlagen entzieht, zur Hochblüte kommt, dann selbst wieder welkt und abstirbt. Als sich seit 1900 die Kunstgeschichte als selbständige Wissenschaft mit eigenen Methoden konstituierte, war ihr Leitbegriff der »Stil«.

Die Bestimmung des Stils gab die Möglichkeit, Werke, für die kein einziges schriftliches Datum vorhanden war, zu datieren, zu lokalisieren, zu attribuieren, sie einem bestimmten Künstler zuzuschreiben. Das machte die Stilkritik zur idealen Grundlage für die Museen, die damals in halkyonischer Ruhe, unbelastet von der Verpflichtung, ununterbrochen Ausstellungen ihres Besitzes zu veranstalten, blühten. Bedeutende Kunstgeschichtler, wertvolle Veröffentlichungen sind damals aus den Museen hervorgegangen. Den Historikern aber mußte die Chronologie imponieren, welche die Stilgeschichte immanent, rein auf Grund von Stilmerkmalen, aufgebaut hatte, und die es zum Schluß erlaubte, ein Einzelwerk bis auf fünf Jahre genau in den historischen Prozeß einzureihen.

Der äußere Fortschritt ging in die Richtung immer größerer Differenzierung. Man lernte außer dem Zeitstil auch noch Landschaftsstile, Generationsstile, den Stil der Individualität, deren Früh- und Spätstil, man lernte Jugend- und Altersstil und viele andere Stilfacetten zu unterscheiden und wieder zu verbinden. Am genialsten hat das wohl Wilhelm Pinder erreicht. Man sah ein, daß Renaissance, Manierismus, Barock, die antibarocke Régence wie das Rokoko, dann noch der spätbarocke Klassizismus keine echten Stile sind, sondern nur Phasen jenes mächtigen Stils von rund 1500 bis 1800, der allein den Namen eines Stils in derselben Weise verdient wie die Gotik, aber bis heute keinen Namen hat. Man könnte ihn den »olympischen« Stil nennen.

Merkur 37 (416), 1983 - volltext.merkur-zeitschrift.de © Klett-Cotta Verlag, Rotebühlstr. 77, 70178 Stuttgart

Literaturauswahl für die Schwerpunkte des wissenschaftlichen Rahmenprogramms der Designstudiengänge an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart

1. Designtheorie und Philosophie des Designs

Theodor W. Adorno, „Funktionalismus heute“, in: Ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 375-395.
Florian Arnold, *Philosophie für Designer*, Stuttgart: AVEdition 2016.
Claudia Banz (Hg.), *Social Design. Gestalten für die Transformation der Gesellschaft*, Bielefeld: Transcript 2016.
Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Berlin: Suhrkamp 2010.
Christian Bauer, Gertrud Nolte und Gerhard Schweppenhäuser, *Ethik und Moral in Kommunikation und Gestaltung*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2012.
Lucius Burckhardt, *Wer plant die Planung? Architektur, Politik und Mensch*, Berlin: Martin Schmitt 2004.
Bernhard E. Bürdek, *Design: Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung*, Basel: Birkhäuser 2005.
Andreas Dorschel, *Gestaltung – Zur Ästhetik des Brauchbaren*, Heidelberg: Winter 2003.
Anthony Dunne und Fiona Raby, *Speculative Everything. Design, Fiction, and Social Dreaming*, Cambridge/Ma.: MIT Press 2013.
Klaus T. Edelmann und Gerrit Terstiege (Hg.), *Gestaltung denken. Grundlagentexte zu Design und Architektur*, Basel: Birkhäuser 2010.
Daniel M. Feige, *Design. Eine philosophische Analyse*, Berlin: Suhrkamp 2018.
Daniel M. Feige, Florian Arnold und Markus Rautzenberg (Hg.), *Philosophie des Designs*, Bielefeld: Transcript 2019.
Volker Fischer und Anne Hamilton (Hg.), *Theorien der Gestaltung. Grundlagentexte zum Design*, Frankfurt am Main: Form 1999.
Vilém Flusser, *Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Designs*, Göttingen: Steidl 1993.
Jane Forsey, *The Aesthetics of Design*, New York: Oxford University Press 2013.
John Heskitt, *Design. A very short Introduction*, New York: Oxford University Press 2005.
Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen. Ausgewählte Schriften*, Wien: Prachner 2000.
Jean-François Lyotard, *Postmoderne Moralitäten*, Wien: Passagen 1998.
Claudia Mareis, *Theorien des Designs zur Einführung*, Hamburg: Junius 2014.
Julian Nida-Rümelin und Jakob Steinbrenner (Hg.), *Ästhetische Werte und Design*, Stuttgart: Hatje Cantz 2010.
Glenn Parsons, *The Philosophy of Design*, Cambridge: Polity 2016.
Sophia Prinz und Stephan Moebius (Hg.), *Das Design der Gesellschaft. Zur Kultursoziologie des Designs*, Bielefeld: Transcript 2011.
Beat Schneider, *Design – eine Einführung. Entwurf im sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Kontext*, Basel: Birkhäuser 2009.
Gerhard Schweppenhäuser, *Designtheorie*, Berlin: Springer 2016.
Gert Selle, *Geschichte des Designs in Deutschland*, Frankfurt am Main: Campus 1994.
Albrecht Wellmer, „Kultur und industrielle Produktion. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne“, in: *Merkur* 37 (1983), S. 133-145.

2. Philosophische Ästhetik

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.
Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart: Reclam 1994.
Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
Alexander G. Baumgarten, *Ästhetik*, Hamburg: Meiner 2007.
Monroe C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, New York: Harcourt, Brace and World 1958.
Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963.
Georg W. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014.
Roland Bluhm und Reinold Schmücker (Hg.), *Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*, Paderborn: Mentis 2002.

Gottfried Böhm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München: Fink 2001.
Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
Noël Carroll, *Philosophy of Art. A contemporary Introduction*, New York: Routledge 1999.
Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
Stephen Davies, *Definitions of Art*, Ithaca: Cornell University Press 1991.
Stefan Deines, Jasper Liptow und Martin Seel (Hg.), *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer Kontroverse*, Berlin: Suhrkamp 2012.
Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien: Passagen 1999.
John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.
George Dickie, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca: Cornell University Press 1974.
Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.
Richard Eldridge, *An Introduction to the Philosophy of Art*, Cambridge/Mass.: Cambridge University Press 2003.
Daniel M. Feige, *Computerspiele. Eine Ästhetik*, Berlin: Suhrkamp 2015.
Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
Josef Früchtl, *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitierung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.
Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart: Reclam 1977.
Berys Gaut, *Art, Emotion and Ethics*, Oxford: Oxford University Press 2007.
Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
Thomas Hecken und Axel Spree (Hg.), *Nutzen und Klarheit. Anglo-amerikanische Ästhetik im 20. Jahrhundert*, Paderborn: Mentis 2002.
Georg W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 (= 3 Bände).
Martin Heidegger, „Der Ursprung des Kunstwerkes“, in: Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2003, S. 1-74.
Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.
Jerrold Levinson, *Music, Art and Metaphysics*, Oxford: Oxford University Press 2011.
Karlheinz Lüdeking, *Analytische Philosophie der Kunst*, Frankfurt am Main: Athenäum 1988.
Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
Jean-François Lyotard, *Die Analytik des Erhabenen*, München: Fink 1994.
Stefan Majetschak, *Ästhetik zur Einführung*, Hamburg: Junius 2012.
Dominic McIver Lopes, *Beyond Art*, Oxford: Oxford University Press 2014.
Christoph Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg: Meiner 2003.
Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, München: UTB 1999.
Glenn Parsons und Allen Carlson, *Functional Beauty*, New York: Oxford University Press 2008.
Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: b_books 2007.
Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg: Junius 2015.
Maria E. Reicher, *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005.
Yuriko Saito, *Everyday Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press 2007.
Brigitte Scheer, *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt: Primus 2002.
Friederich W. J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, Stuttgart: Reclam 1982.
Reinold Schmücker (Hg.), *Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst*, Paderborn: Mentis 2009.
Arthur Schopenhauer, *Metaphysik des Schönen*, München: Piper 1985.
Roger Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, London: Princeton University Press 1979.
Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
Judith Siegmund, *Zweck und Zweckfreiheit*, Stuttgart: Metzler 2019.
Jakob Steinbrenner, *Kognitivismus in der Ästhetik*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1996.
Christiane Voss, *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*, München: Fink 2013.
Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Art*, Cambridge/Mass.: Harvard University Pres 1990.
Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München: Hanser 2009.
Lambert Wiesing, *Luxus*, Berlin: Suhrkamp 2015.

Ludwig Wittgenstein, *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben*, Frankfurt am Main: Fischer 2005.
Richard Wollheim, *Objekte der Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.

3. Symbolphilosophie und Semiotik

Aleida Assmann, *Im Dickicht der Zeichen*, Berlin: Suhrkamp 2015.
John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*, Stuttgart: Reclam 1986.
Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
Jean Baudrillard, *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, Berlin: Merve 1978.
Georg W. Bertram, *Sprachphilosophie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2010.
Hans Blumenberg, *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Hamburg: Meiner 2010 (= 3 Bände).
Donald Davidson, *Wahrheit und Interpretation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
Christoph Demmerling, *Sinn, Bedeutung, Verstehen. Untersuchungen zu Sprachphilosophie und Hermeneutik*, Paderborn: Mentis 2002.
Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
Ferdinand De Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin: De Gruyter 1967.
Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, München: UTB 2002.
Matthias Flatscher und Gerald Posselt, *Sprachphilosophie. Eine Einführung*, München: UTB 2016.
Gottlob Frege, *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.
Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
Anselm Haverkamp (Hg.), *Theorien der Metapher*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996.
Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart: Klett-Cotta 2003.
Gottfried J. Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Stuttgart: Reclam 2001.
Wilhelm von Humboldt, *Schriften zur Sprache*, Stuttgart: Reclam 2007.
Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bosse 1986.
Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press 1979.
Dieter Mersch (Hg.), *Zeichen über Zeichen. Texte zur Semiotik von Peirce bis Eco und Derrida*, München: DTV 1998.
Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto: University of Toronto Press 1962.
Ruth Millikan, *Biosemantik. Sprachphilosophische Aufsätze*, Berlin: Suhrkamp 2012.
Charles W. Morris, *Writings of General Theory of Signs*, Berlin: De Gruyter 2014.
Charles S. Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.
Hilary Putnam, *Die Bedeutung von „Bedeutung“*, Frankfurt am Main: Klostermann 1990.
Richard Rorty (Hg.), *The Linguistic Turn*, Chicago: University of Chicago Press 1992.
Klaus Sachs-Hombach und Klaus Rehkämpfer (Hg.), *Bildgrammatik. Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildhafter Darstellungsformen*, Magdeburg: Scriptum 1999.
Matthias Vogel, *Medien der Vernunft. Eine Theorie des Geistes und der Rationalität auf Grundlage einer Theorie der Medien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
Albrecht Wellmer, *Sprachphilosophie. Eine Vorlesung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

4. Kulturphilosophie

Alain Badiou, *Das Geschrei des Seins*, Berlin: Diaphanes 2003.
Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.
Ernst Cassirer, *Versuch über den Menschen*, Hamburg: Meiner 1996.
Arthur C. Danto, *Analytische Philosophie der Geschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.
Donald Davidson, *Subjektiv, intersubjektiv, objektiv*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München: Fink 1992.
Jacques Derrida, *Limited Inc.*, Wien: Passagen 2001.

Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
Paul Feyerabend, *Wider den Methodenzwang*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.
Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
Siegmund Freud, *Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse*, Frankfurt am Main: Fischer 1991.
Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr Siebeck 1990.
Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981 (= 2 Bände).
Georg W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.
Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2006.
Johann G. Herder, *Kritische Wälder*, Berlin: Aufbau 1990.
Axel Honneth, *Kampf um Anerkennung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
Thomas S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Seminar XI*, Berlin: Quadriga 1996.
Bruno Latour, *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
John McDowell, *Mind, Value and Reality*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press 1998.
Quentin Meillassoux, *Nach der Endlichkeit. Versuch über die Notwendigkeit der Kontingenz*, Berlin: Diaphanes 2013.
Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, München: DTV 1988.
Hilary Putnam, *Vernunft, Wahrheit und Geschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.
John Rawls, *Eine Theorie der Gerechtigkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
Richard Rorty, *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.