

otl aicher  
die welt  
als entwurf



otl aicher  
die welt als entwurf



otl aicher

# die welt als entwurf

mit einer einföhrung  
von wolfgang jean stock

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.

© 2015 wilhelm ernst & sohn, verlag für architektur und  
technische wissenschaften gmbh & co. kg, rotherstraße 21,  
10245 berlin, germany

© 1991 otl aicher, 1992 inge aicher-scholl, 2014 florian  
aicher

alle rechte, insbesondere die der übersetzung in andere  
sprachen, vorbehalten. kein teil dieses buches darf ohne  
schriftliche genehmigung des verlages in irgendeiner  
form – durch fotokopie, mikrofilm oder irgendein anderes  
verfahren – reproduziert oder in eine von maschinen,  
insbesondere von datenverarbeitungsmaschinen,  
verwendbare sprache übertragen oder übersetzt werden.

all rights reserved (including those of translation into other  
languages). No part of this book may be reproduced in  
any form – by photoprinting, microfilm, or any other  
means – nor transmitted or translated into a machine  
language without written permission from the publisher.

die wiedergabe von warenbezeichnungen, handelsnamen  
oder sonstigen kennzeichen in diesem buch berechtigt nicht  
zu der annahme, dass diese von jedermann frei benutzt  
werden dürfen. vielmehr kann es sich auch dann um  
eingetragene warenzeichen oder sonstige gesetzlich  
geschützte kennzeichen handeln, wenn sie als solche nicht  
eigens markiert sind.

satz: thomson digital, noida, indien  
druck und bindung: cpi ebner & spiegel, ulm, deutschland

printed in the federal republic of germany.  
gedruckt auf säurefreiem papier.

1. korrigierter nachdruck 2017  
2. auflage

**print isbn:** 978-3-433-03116-2

**epdf isbn:** 978-3-433-60588-2

**epub isbn:** 978-3-433-60587-5

**emobi isbn:** 978-3-433-60586-8

**obook isbn:** 978-3-433-60589-9

# inhalt

8	einführung
14	krise der moderne
26	verzicht auf symbole
34	ästhetische existenz
39	die dritte moderne
62	charles eames
66	hans gugelot
78	flugapparate von paul mc cready
86	bauhaus und ulm
95	architektur als abbild des staates
115	der nicht mehr brauchbare gebrauchsgegenstand
126	die unterschrift
135	intelligentes bauen
141	meinen arbeitsplatz gibt es noch nicht
147	schwierigkeiten für architekten und designer
154	erscheinungsbild
172	der freiraum des grafikers
180	eine neue schrift
184	die welt als entwurf
196	nachwort
198	nachweise

# Einführung

von Wolfgang Jean Stock

1

Als Hannah Arendt 1950 die junge Bundesrepublik besuchte, notierte sie: „Beobachtet man die Deutschen, wie sie geschäftig durch die Ruinen ihrer tausendjährigen Geschichte stolpern, dann begreift man, daß die Geschäftigkeit zu ihrer Hauptwaffe bei der Abwehr der Wirklichkeit geworden ist.“

Zwei Jahre nach der Währungsreform und fünf Jahre nach Kriegsende waren der Schock der Niederlage und das Entsetzen über die im deutschen Namen verübten Verbrechen weitgehend verdrängt. Angesichts der vielen Alltagsnöte hatte sich die Mehrzahl der Westdeutschen in die Normalität des Überlebens eingeübt. Die Verantwortung für Ursachen und Folgen des Nazi-Regimes wurde in dieser Zwangsrealität von Besatzung und Mangolverwaltung ausgeklammert. Emsig begann man, die Trümmerfelder zu räumen, die inneren Trümmer aber blieben liegen. Die Nürnberger Prozesse wirkten schließlich als eine Art Generalabsolution von außen.

Zum aktivierenden Schlagwort der Zeit wurde der „Wiederaufbau“. Wie verräterisch dieses zunehmend restaurativ ausgelegte Wort war, darauf wies Walter Dirks schon 1948 in den *Frankfurter Heften* hin. Wer statt der Wiederherstellung des Alten einen sozialen und kulturellen Neuaufbau forderte, stand somit unversehens am Rand der sich früh formierenden Wirtschaftswunder-Gesellschaft. Kein Wunder, daß dabei viele kulturelle Initiativen, vor allem nonkonforme Zeitschriften und Verlage, aufgeben mußten.

2

Jene kleine Gruppe dagegen, die um 1950 in Ulm an der Donau die Gründung einer neuartigen Hochschule vorbereitete, konnte sich durchsetzen. Inge Scholl und Otl Aicher hatten bei ihrer Arbeit an der Ulmer Volkshochschule erfahren, wie groß das Bedürfnis nach einer kulturellen Neuorientierung war. Zusammen mit einigen Freunden entwarfen sie das Programm einer Schule für Gestaltung mit gesellschaftspolitischer Ausrichtung. In ihrer pädagogischen Konzeption verband sich antifaschistische Haltung mit demokratischer Hoffnung. Graphik sollte zur sozialen Kommunikation werden, Produktgestaltung die Humanisierung des Alltags befördern.



Nach vielen Schwierigkeiten, besonders bei der Finanzierung, begann die Hochschule für Gestaltung (HfG) im Sommer 1953 mit dem Unterricht. Zwei Jahre später zog man auf den Ulmer Kuhberg in das eigene, von Max Bill entworfene Gebäude. Von dieser Höhe über dem Donautal wollte die HfG in der Nachfolge des Bauhauses wirken, freilich mit einem wesentlichen Unterschied. Während das Bauhaus die Ausbildung in den freien Künsten als Voraussetzung für die Gestaltung einer guten Industrieform betrachtete, propagierte die HfG das unmittelbare, sachliche Eingehen auf die gestellte Aufgabe. Deshalb gab es in Ulm weder Künstlerateliers für Maler und Bildhauer noch Werkstätten für Kunsthandwerk.

In seinem Text „bauhaus und ulm“, der den biographischen Schlüssel darstellt für die hier versammelten Aufsätze und Vorträge, hebt Otl Aicher diesen Unterschied hervor: „damals in ulm mußten wir zurück zu den sachen, zu den dingen, zu den produkten, zur straße, zum alltag, zu den menschen. wir mußten umkehren. es ging nicht etwa um eine ausweitung der kunst in die alltäglichkeit, in die anwendung. es ging um eine gegenkunst, um zivilisationsarbeit, um zivilisationskultur.“

Daraus spricht auch das Pathos des 1922 geborenen Kriegsheimkehrers, für den die „bewältigung des wirklichen“ auf der Tagesordnung stand und nicht die Beschäftigung mit zweckfreier Ästhetik. So herrschte in der HfG die Ansicht vor, Kunst sei ein Ausdruck von Flucht vor dem Leben. Vor allem aber wollte man den Bereich der Produktgestaltung von künstlerischen Ansprüchen freihalten, um Formalismen vorzubeugen.

### 3

Wieder wurde die deutsche Provinz zu einem Vorort von Moderne und Fortschritt. Wie beim Bauhaus in Weimar und Dessau bot der Boden einer mittelgroßen Stadt nicht nur die Möglichkeit zu konzentrierter Arbeit. Die Enge des Milieus mitsamt den lokalen Vorbehalten und Animositäten zwang die HfG ganz besonders zur Begründung und Rechtfertigung ihrer Praxis. In dieser Spannung fühlte man sich auf dem Kuhberg unabhängig – und man war es auch. Die Geschwister-Scholl-Stiftung als freie Trägerin garantierte eine relativ große Staatsferne, die eigenen Einnahmen, die häufig die Hälfte des Jahresetats der Hochschule ausmachten, stärkten das Selbstbewußtsein.

Als Institution war die HfG ein Zwerg, ihre Ausstrahlung aber reichte weltweit. Was lockte Studenten aus 49 Nationen nach Ulm? Sicher das avancierte Lehrprogramm, bei

dem die sozialen Dimensionen von Gestaltung im Mittelpunkt standen, ebenso die pädagogischen Ziele, darunter die Erziehung zur Argumentation und eine fachübergreifende statt fachspezifische Ausbildung. Wesentlich für den Erfolg der HfG war freilich, daß sich der Aufbruchsg Geist der Gründer auf Dozenten und Studenten übertrug. Nicht frei von messianischen Zügen, engagierte man sich gemeinsam für den Aufbau einer neuen industriellen Kultur: von der Produktgestaltung und der visuellen Kommunikation über Informationssysteme bis zum seriellen Bauen. Technik und Wissenschaft sollten dazu dienen, diese vorausschauende Gestaltung der Alltagskultur ins Werk zu setzen.

Im konservativen Kulturklima der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft war die HfG eine kreative Insel. Sie behauptete sich bis 1968 als experimentelle Einrichtung in Zeiten, in denen mit dem Slogan „Keine Experimente“ Wahlen gewonnen wurden. Sie lehrte soziale und kulturelle Verantwortung mit Blick auf die Zukunft, während gerade in den Universitäten der bürgerlich-museale Bildungskanon reaktiviert wurde. Gegen den „Muff von tausend Jahren“ und die plüschige Gemütlichkeit der wirtschaftlich arrivierten Republik suchte man in Ulm praktische Wege für Aufklärung, Kritik und Wahrhaftigkeit. Mitten im westdeutschen „Neon-Biedermeier“ entstanden so die Umriss einer sachlichen, demokratischen, weltoffenen Dingkultur.

Die HfG selbst als auch die dort entwickelten Geräte, Erscheinungsbilder, Drucksachen und Bausysteme wurden im nach wie vor mißtrauischen Ausland als Zeugnisse eines „anderen Deutschlands“ wahrgenommen. Die Schnörkellosigkeit, ja Nüchternheit der Gegenstände und Entwürfe dokumentierte einen Abschied vom „deutschen Wesen“. Ähnlich wie der deutsche Pavillon von Egon Eiermann und Sep Ruf auf der Weltausstellung 1958 in Brüssel überzeugten die Ulmer Leistungen durch die Einheit von Technologie, Funktionalität und Ästhetik.

Wenn einer als Lehrer und Vorbild die Entfaltung der HfG wesentlich prägen konnte, war es Otl Aicher. Er verkörperte nicht nur die personelle Kontinuität seit der Vorbereitungsphase, sondern konnte sich auch in den beiden großen Konflikten durchsetzen: Sowohl bei der negativ entschiedenen Frage, ob Kunst in das Lehrangebot aufgenommen werden solle, was 1957 zum Weggang von Max Bill führte, als auch Anfang der sechziger Jahre in der Auseinandersetzung zwischen „Theoretikern“ und „Praktikern“. Für Aicher war der Vorrang praktischer Arbeit selbstverständlich. Scharf wandte er sich 1963

gegen „die unkritische wissenschaftsgläubigkeit mit ihrem aufgeblähten trieb zur analyse und ihrer fortschreitenden impotenz des machens“.

4

Kein Meister ohne Lehrjahre: Auch und gerade für die Lehrer war die HfG eine hervorragende Schule. In den programmatisch angelegten Konflikten zwischen Theorie und Praxis begründete und präziserte Otl Aicher seine Position eines Realismus, der für die frühen sechziger Jahre nicht untypisch war. Martin Walser etwa schrieb damals: „Da dieser Realismus ja keine Erfindung der Willkür ist, sondern eine einfach fällige Art, etwas anzuschauen und darzustellen, kann man sagen: er wird einen weiteren Schritt ermöglichen zur Überwindung ideenhafter, idealistischer, ideologischer Betrachtungsweisen.“ Was Walser für die Literatur erhoffte, wurde Aicher zur Maxime seiner Arbeit für den richtigen Gebrauch der Dinge.

Den Optimismus, in die Welt gestaltend eingreifen zu können, der die HfG im ganzen trug, hat sich Aicher bewahrt. Zurück auf die Ulmer Erfahrungen geht aber auch seine Opposition gegen den Glauben an die Planbarkeit der Verhältnisse. Heute steht für Aicher fest, daß soziale und wirtschaftliche Großplanungen, die sich technischer Verfahren und wissenschaftlicher Erkenntnisse instrumentell bedienen, untaugliche Mittel sind, die Welt zu humanisieren. Trotz aller Effizienz in Teilbereichen beschleunigen sie sogar die Zerrüttung der gesellschaftlichen Beziehungen und die Verwüstung der Erde bis zur Gefährdung der Grundlagen menschlicher Existenz. Im gleichen Maße, wie der Mensch die Welt zu einem Artefakt gemacht hat, ist seine Unfähigkeit gewachsen, die Entwicklung zu beherrschen. Weil die Produktion der Dinge abstrakten Gesetzen folgt, unterwerfen sie die Lebenswelt.

Aicher plädiert deshalb für eine radikale Rückkehr zum Subjekt. Anstatt Regierungen, wirtschaftlichen Mächten oder geistigen Instanzen zu vertrauen, sollten die Menschen das Bedürfnis entwickeln, „nach eigenen ideen zu leben, eigene entwürfe zu machen, ihre durch eigene vorstellungen bestimmten arbeiten zu verrichten, nach eigenen konzepten zu verfahren“. Erst dann werden sie nicht mehr durch die Verhältnisse gemacht, sondern gestalten ihr Leben selbst. Ein derart reflektiertes Machen entwirft die Dinge nach dem Kriterium ihres Gebrauchs und nicht in der Erwartung eines abstrakten Tauscherts. Die Richtigkeit des Entwurfs ergibt sich daraus, ob das

Resultat der nach allen Seiten untersuchten Aufgabe entspricht. Die Frage nach dem Wozu ersetzt die Frage nach dem Warum. Zwecke müssen auf ihren Sinn geprüft werden.

Diese konkrete Utopie steht hinter Aichers über vierzig-jähriger Tätigkeit als Gestalter von Plakaten, Zeichensystemen, Büchern, Ausstellungen, Erscheinungsbildern und einer eigenen Schrift. In der Auseinandersetzung mit Aufgaben aus Industrie, Dienstleistungsunternehmen und Medien hat er ein Entwurfsprinzip entwickelt, das sich von Design im populären Sinn grundsätzlich unterscheidet. Design ist für ihn gerade nicht Oberflächengestaltung oder die Produktion visueller Reize. Demnach stellt die „Postmoderne“ mit ihren Anleihen bei Kunst und Mode einen Rückfall in Beliebigkeit und Verschwendung dar. Ihr Formalismus huldigt dem Kult des Überflüssigen und gipfelt nicht umsonst im „nicht mehr brauchbaren gebrauchsgegenstand“. Der Geltungsnutzen hat den Gebrauchsnutzen verdrängt: Styling statt Design.

5

Design heißt, Denken und Machen aufeinander zu beziehen. Ästhetik ohne Ethik tendiert zur Täuschung. Es geht um das Produkt als Ganzes, nicht allein um seine äußere Form. Das Kriterium des Gebrauchs schließt auch die sozialen und ökologischen Wirkungen ein: „design bezieht sich auf den kulturellen zustand einer epoche, der zeit, der welt. die heutige welt ist definiert durch ihren entwurfzustand. die heutige zivilisation ist eine vom menschen gemachte und also entworfen. die qualität der entwürfe ist die qualität der welt“.

Solches Design braucht entsprechende Partner. Weshalb nicht jeder Auftraggeber geeignet ist, dafür nennt Aicher in seinen Innenansichten des Machens auch institutionelle Gründe. Originäres Design verlangt zum einen das volle Engagement aller Beteiligten. Zum anderen setzt es die Kultur des „runden Tisches“ voraus, an dem Kaufleute, Ingenieure und Designer gemeinsam beraten. Weil kleine und mittlere Unternehmen überschaubar sind und ihre Strukturen weniger entfremdet, kann sich in ihnen originäres Design am besten entfalten. Aicher: „design ist der lebensvorgang eines unternehmens, wenn sich absichten in fakten und erscheinungen konkretisieren sollen. es ist das zentrum der unternehmenskultur, der innovativen und kreativen beschäftigung mit dem unternehmenszweck.“

Solche Orte gelungener Zusammenarbeit bezeichnet Otl Aicher als „Werkstätten“. Hier wird nicht geplant und

verwaltet, sondern entwickelt und entworfen. Im Prozeß von Überprüfung und Korrektur wird der Entwurf zum richtigen Ergebnis gesteuert. Dieses Prinzip der Steuerung in Alternativen erlaubt den beispielgebenden Beginn im Bestehenden. Es entstehen Modelle einer „Welt als Entwurf“.

Otl Aichers Texte sind Erkundungen jener Welt. Sie gehören substantiell zu seiner Arbeit. In der Bewegung durch die Geschichte von Denken und Gestalten, Bauen und Konstruieren versichert er sich der Möglichkeiten, die Existenz menschlich einzurichten. Nach wie vor geht es ihm um die Frage, unter welchen Voraussetzungen Zivilisationskultur herstellbar ist. Diese Voraussetzungen müssen erstritten werden gegen scheinbare Sachzwänge und geistige Ersatzangebote.

Otl Aicher streitet gern. So enthält dieser Band neben Berichten aus der Praxis und historischen Exkursen zu Design und Architektur auch polemische Einlassungen zu kulturpolitischen Themen. Mit produktivem Eigensinn streitet Aicher vor allem für die Erneuerung der Moderne, die sich weitgehend in ästhetischen Visionen erschöpft habe. Noch immer sei der „kultursonntag“ wichtiger als der Arbeitsalltag. Ohnehin lasse sich Ästhetik nicht auf Kunst reduzieren: „alles konkrete, alles wirkliche hat ästhetische relationen. die kunst als reine ästhetik läuft sogar gefahr, von den ästhetischen nöten der wirklichen welt abzulenken. in keinem fall darf es verschiedene ästhetische kategorien geben, eine reine und eine alltägliche. wir können ja auch nicht in der moral unterscheiden zwischen einer der religion und einer des alltags.“

Design als Lebensweise an Stelle von Design als Kosmetik: Otl Aicher vertraut auf die Schulung der Sinne. Sein Lebenswerk bürgt dafür, daß dieses Vertrauen modern bleibt.

## krise der moderne

einsichten können einen schock auslösen. einen solchen schock habe ich erfahren bei einem besuch in moskau mitte der siebziger jahre. ich war geladen worden, um dort mit den verantwortlichen fragen der olympischen spiele zu erörtern, die 1980 in moskau stattfinden sollten.

in diesem zusammenhang machte ich den vorschlag, die pionierbauten des russischen konstruktivismus zwischen 1920 und 1930 zu renovieren, weil die besucher aus dem westen ein großes interesse an dieser architektur hätten. diese architektur sei einer der entscheidenden impulse für die entwicklung der modernen architektur gewesen.

ich erntete unverständnis und ablehnung. es war noch die zeit des „sozialistischen realismus“, als man in der malerei darauf achtete, mit einer vordergründigen naturtreue und einem fotografischen realismus sowie einer gläubigen symbolik und gestik volksnah zu bleiben, das heißt auch verständlich für den einfachen arbeiter, für das volk. zwar hatte nikita chruschtschow schon vorher den zuckerbäckerstil stalins kritisiert, weil er schwülstig, dekorativ und unökonomisch sei. stalin hatte um den stadtkern von moskau sieben turmartige hochhäuser in einem neoklassizistischen stil bauen lassen zum zeichen des sieges über den faschismus, die wie die berühmte moskauer u-bahn mit feudalem pomp ausgestattet und von schwülstigem pathos aufgedonnert waren, im volksmund charakterisiert als zuckerbäckerstil. die turmbauten mündeten in eine spitze turmnael mit einem roten stern obendrauf. der zuckerbäckerstil war zu spott und ironie mißraten und demonstrierte, wohin es führt, wenn der staat beginnt, sich um das kulturelle wohl und glück seiner bürger zu kümmern, was immer im grunde auf eine festigung seiner macht durch die verteilung von süßigkeiten hinausläuft.

chruschtschow brach mit der stalinära und bediente sich gerne des spotts an der großmannssucht. aber man blieb weit davon entfernt, wie ich der direktorin der tretjakow-galerie empfohlen hatte, einen gegenstandslosen maler wie malewitsch aus dem keller zu holen oder sich eines russischen architekten wie melnikow zu erinnern, der das heute noch anregende klubhaus rusakow gebaut hatte. man gab sich naturalistisch und realistisch und blieb weiterhin volksnah. nur mit einfacheren mitteln.

ich besuchte melnikows wohnhaus, das einmal epoche gemacht hatte. melnikow war nicht nur verfemt, er war

ingeschüchtert und vergessen, und man sprach von ihm hinter vorgehaltener hand. ich hätte nicht einlaß gefunden, wenn nicht ein freund von ihm mit mir vor der türe gestanden hätte.

dieser freund war in der lage, mir all die bauten zu zeigen, die ich im kopf hatte, als ich vorschlug, die konstruktivisten der welt zugänglich zu machen. aber das klubhaus sujew von golossow war in einem ebenso erbärmlichen zustand wie der narkomfin-wohnblock von ginsburg und milinis oder eben das klubhaus rusakow von melnikow. auch das gewerkschaftsgebäude, das le corbusier in moskau gebaut hatte, war in einem nicht ansehbaren zustand des gewollten verfalls. lediglich das prawda-gebäude von wesnin und das lenin-mausoleum von schtschussew hatten das glück, politisches wohlwollen zu genießen.

moskau war neben berlin und new york die bedeutendste stadt gewesen, was die kulturellen anstöße des 20. jahrhunderts betrifft, eine menschenfreundliche technik zu entwickeln und wissenschaft und technik als bestandteil einer neuen schöpferischen kultur zu verstehen. moskau war ein bedeutender kessel neuer ideen und vorstellungen. dieses moskau sollte auf befehl vergessen werden, die stadt verwandelte sich in eine ansammlung klassizistischer kopien in weißem stück.

man fragt sich natürlich, wie stalin den kulturellen schwachsinn des zuckerbäckerstils per staatsdekret zur verbindlichen architekturdoktrin erklären und eine architektur verbieten konnte, die sich bewußt der technik und der industriellen fertigung verschrieb, wie der sozialismus insgesamt technik und industrie humanisieren wollte, zunächst denkt man, stalin habe dies von hitler gelernt. der neoklassizismus speers war gigantisch und pompös, die gestik der draufgesetzten figuren eines thorak und breker pathetisch aufgeblasen und gestelzt. die bauten in nürnberg gaben eine ahnung, wie die deutschen städte nach dem krieg wieder aufgebaut werden sollten, falls man den krieg gewinnen würde: monumental, überladen und überproportional.

aber dann muß man die erfahrung machen, die wie ein schock wirkte, daß es nicht stalin war, der hier seinen geschmack durchsetzte, sondern die sogenannten modernen architekten selbst. es gibt von ginsburg einen theaterentwurf für nowosibirsk aus dem jahre 1931 in konstruktivistischer sachlichkeit. aber fünf jahre später wird dieses theater von ginsburg in einem höchst akademischen klassizismus ausgeführt.

was war geschehen? ginsburg selbst war zu der überzeugung gekommen, daß die massen die neue architektur

des konstruktivismus nicht verstanden. ginsburg war nicht nur einer der erfolgreichsten architekten des konstruktivismus er war auch sein theoretiker. der mann, der le corbusier nach moskau geholt hatte, entwickelte eine kunsttheorie, nach der alle stile einfach beginnen, daß man sie in ihrer einfachheit aber nicht erträgt; sie werden dekorativ, bis sie schließlich in einer art barocker überfrachtung untergehen. das heißt, ginsburg dachte stilistisch, formal wie die ganze bürgerliche kunsttheorie. er ging von der ästhetik aus. am ende dachte er gar nicht konstruktiv und funktional, die technik war nur ein neues formenrepertoire, verfügbarmaterial, eine neue zeichensprache, ein neuer zeitgeist, dessen man sich bediente.

ich ging ins architekturmuseum in moskau, ließ mir die zeichnungen von ginsburg zeigen und mußte beklommen feststellen: es war die moderne selbst, die den historistischen kitsch aus der versenkung holte. und ich entdeckte, daß ginsburg bereits 1923 die moderne formalistisch interpretierte. titel seiner bücher waren: *der rhythmus in der architektur* und *stil und epoche*.

ich selbst wohnte in einem hotel, das schtschussew gegen 1934 bereits mit den ersten klassizistischen profilen und gesimsen erbaut hatte, zunächst noch aus beton, ehe sie in naturstein ausgeführt werden mußten. es war zunächst noch ein nüchterner klassizismus, die profilierung der flächen durch pilastergesimse und fensterumrahmungen erfolgte nach den regeln des suprematismus, wie er von malewitsch in seinen raummodellen entwickelt worden war.

auch im westen gab es einzelne entwerfer, die zunächst pioniere einer neuen gestaltung waren, dann aber im dritten reich umfielen. der schöpfer der neuen typographie, jan tschichold, vergaß sich selbst und himmelte schließlich den neuen klassizismus an, der sich alsbald als repräsentativ genug herausstellte, um den neuen diktatoren die angemessene zurschaustellung der macht zu garantieren. auch mussolini hatte zunächst sympathie für den futurismus, ehe er sich in einer kopie der römischen antike besser aufgehoben fand als in einem bauwerk mit rationaler begründung.

die westlichen beispiele kannte ich, aber daß so gut wie die ganze russische avantgarde es selbst war, die ihr experiment aufgab, um sich dem staatsmonumentalismus anzubiedern, war ein schock, gab mir aber sehr zu denken.

inzwischen bin ich klüger geworden. ich sehe bei den sogenannten postmodernen architekten dieselbe flucht in den historisierenden stil, in die stil-ästhetik, in die formkomposition, in das symbol, in den ästhetischen



mythos. vergessen ist der ansatz dieses jahrhunderts, die technik mit dem menschen zu versöhnen, die technik zu humanisieren, indem man sich ihr öffnet. man flieht in die stile, in die metaphysische ästhetik, in die form, in das historische vorbild, in das zitat. palladio wird der meistzitierte baumeister, auch wenn man in stahl und glas baut.

die harten jahre der russischen revolution, des bürgerkriegs, der kollektivierung und industrialisierung waren innenpolitisch offenbar so belastend, daß man dem volk die kunst offerierte, die es mag. das ist, wie man meint, die kunst der paläste, des prunks, des goldes, die kunst als selbstzweck, als dekoration für die dekoration. das ist dann zugleich die kunst des staates, mit der dieser seine existenz als macht und übermacht visualisiert. das volk braucht, glaubt man, anbetung.

in ähnlicher weise werden auch wir heute mit lebensgenuß bedient. vorbei die nachkriegszeit, vorbei die 68er-revolte, vorbei die zeit der sozialbewegungen. wir richten uns ein in der schönheit selbst, auch wenn wir bald im müll ersticken und die welt dabei ist, kaputtzugehen. vorbei die utopien einer neuen gesellschaft, einer neuen erziehung, eines neuen miteinander, neuer geschlechterbeziehungen, vorbei die bewegung um ein leben ohne chemietod, um eine nahrung ohne zusatzstoffe, um eine natürliche natur. wir sprühen wieder unsere haare ein mit FCKW und in allen farben. wir tragen, was schön macht, und die obersten dienstleistungen der dienstleistungsgesellschaft sind die der verschönerung, des stylings und designs. wir leben inzwischen in einer designgesellschaft des putzes.

design und architektur sind in einer tiefen krise. sie laufen gefahr, zum handlinger von moden zu werden. sie sind nicht mehr aus dem argument und aus der begründung abgeleitet wie wissenschaft und technik, sondern aus der laune, dem ästhetischen zufall, je nachdem, welche kunst man gerade anbeten und ausschlachten kann.

das hat zu einem guten teil seine ursache darin, daß es keinen beruf gibt, der sich mit theorie und geschichte des designs beschäftigt, so wie der kunsthistoriker seinen festen platz in der heutigen kultur und wissenschaft hat. in unserem wissenschaftsbetrieb ist der industriearchäologe, der mann der technikgeschichte und der techniktheorie noch nicht angesiedelt. und also ist design und technikorientiertes bauen ohne jede intellektuelle begleitung und analytische darstellung. ein paar ausnahmen bestätigen nur den sachverhalt. zu goethes zeiten hat man neben der naturschönheit die kunstschönheit

entdeckt und den kunsthistoriker zu ihrem verwalter bestellt, eine designschönheit, eine schönheit der technik, hat man noch nicht ausgemacht und also noch nicht den theoretiker der technischen artefakte bestellt.

es erweist sich als verhängnisvoll, daß design und architektur in der theorie von den kunsthistorikern verwaltet werden. design ist alles andere als kunst. design und kunst verhalten sich wie wissen und glauben. es mag wissenschaftler geben, die religiös sind. aber wissenschaft ist prinzipiell etwas anderes als religion.

design muß wie wissenschaft und technik begründet werden. es lebt aus dem argument. kunst und metaphysik stehen außerhalb des arguments. hier wird gesetzt, nicht begründet. auch wenn thomas von aquin sagt, glauben und wissen können sich nicht widersprechen, bleibt der glaube trotzdem so subjektiv, daß alles geglaubt werden kann, was keinen widerspruch darstellt. im grunde gibt es so viele religionen wie es individuen gibt.

design bezieht sich auf sachverhalte, es ist der sprache verwandt. auch die sprache ist so viel wert wie ihre fähigkeit, sachverhalte wiederzugeben. ihre leistung besteht darin, auch diejenigen sachverhalte wiedergeben zu können, die sie bislang nicht ausgesprochen hat. ihr gradmesser ist ihre treffsicherheit. versuche, mit der sprache inhaltsfrei zu hantieren wie in der abstrakten kunst, darf man als gescheitert ansehen.

design besteht darin, produkte ihrem sachverhalt entsprechend auszubilden. und das heißt vor allem, sie neuen sachverhalten anzupassen. in einer sich ändernden welt müssen auch produkte sich ändern.

aber was ist der maßstab von design, die neuen sachverhalte oder die kunst? heute ist design abgesackt und degeneriert zur angewandten kunst.

die postmoderne ist ein neuer glaube, sie ist kein design, sondern eine art religion oder, wie sie sich selbst definiert, dem mythos verpflichtet. welchem mythos? dem des 20. jahrhunderts, dem der archetypen, dem der vorgesichtlichen sozialen strukturen? man darf wählen zwischen c.g. jung und claude lévi-strauss und muß nicht überrascht sein, wenn man bei alfred rosenberg und seiner art der weltgestaltung ankommt. von der architektur des postmodernismus zum neoklassizismus stalins und hitlers gibt es keine brücke der vernunft, keine brücke des arguments, wohl aber eine brücke des mythos. der rückfall mussolinis vom futurismus in die architektur des alten rom ist der weg des mythos und entspricht dem rückfall leon kriers in eine filmstadt aus antiken versatzstücken.

über mythos kann man nicht streiten. aber über design kann man streiten. so wie man streiten kann über wissenschaft, technik, über ökonomie und politik, über alles, was die heutige welt bestimmt und sie zusammenhält oder auseinandertreibt. design ist zu begründen.

ich weiß, daß man das nicht wahrhaben will. magnago lampugnani sagt, der stuhl nähere sich heute dem kunstwerk. dafür müsse man einige unbequemlichkeiten in kauf nehmen. das wäre in anderen zeiten als barer unsinn, als stuß deklariert worden, in unserer pluralistischen gesellschaft scheint auch das denken pluralistisch zu werden, unkritisch, angepaßt, ausgewogen. an die stelle des kleinen einmaleins tritt das große sowohl-als-auch.

ein stuhl, auf dem man schlecht sitzt, ist ein schlechter stuhl. er kann vielleicht zu einem kunstwerk werden, sobald man ihn an die wand hängt, wo er eigentlich nicht hingehört, zu einer psychischen requisite. gutes design wird er nie.

man sieht, die einfachsten sachverhalte sind verschoben, verstellt, verdreht, verrückt, verhunzt. es scheint dem denken, auch dem denken in einfachen sachverhalten, nicht gut zu bekommen, wenn es sich in den mythos zurückzieht und die erscheinung als symbol versteht.

es gibt heute kein homerisches lachen, keinen homerischen spott mehr, sonst würde eine solche neue philosophie allein von der puste weggefegt werden, die das lachen über ein solches programm auslösen müßte. nein, wir bleiben ernsthaft dabei, auf einem unbequemen stuhl zu hocken, wenn er nur ein angehendes kunstwerk ist.

ein stuhl, auf dem man nicht gut sitzt, ist ein schlechter stuhl, auch wenn er sich zum kunstwerk eignet. er ist schlechtes design.

eine solche aussage hat heute seltenheitswert. wer andersherum argumentiert, eben daß stühle sich heute dem kunstwerk nähern und man infolgedessen einige unbequemlichkeiten in kauf nehmen müsse, wird neuer direktor des architekturmuseums in frankfurt (wie magnago lampugnani).

der frühere direktor, der kunsthistoriker heinrich klotz, ist heute berufen, in karlsruhe ein neues zentrum für moderne medien, kunst und design zu machen. dies im auftrag von lothar späth, dem hellhörigsten ministerpräsidenten, der seinem land eine „new future“ geben wollte. lothar späth hat die zeichen der zeit erkannt. während franz josef strauß seinem land einen neuen ökonomischen input geben wollte mit atomenergie, atomwissenschaft, atomtechnik, und eine neue industriezone von oberpfaffenhofen, ottobrunn, wackersdorf bis erlan-