

# Gestaltungsprobleme der Gegenwart

Autor(en): **Dorfles, Gillo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **51 (1964)**

Heft 3: **Arbeitstagung des Schweizerischen Werkbundes**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-39667>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Gestaltungsprobleme der Gegenwart

### Referat des dritten Tages

Die Situation, in welcher wir uns heute in kultureller und sozialer Hinsicht befinden, wird oft als «Krisensituation» definiert; und doch glaube ich, daß wir gerade in unseren Tagen an einen Punkt gelangt sind, an welchem viele der Probleme, welche die vorausgegangenen Generationen gequält haben, ihre endgültige Klärung zu finden scheinen. Erlauben Sie mir, bevor ich die einzelnen Aspekte der Probleme, welche uns an dieser Tagung interessieren, ausführlicher analysiere, die Gründe aufzuzählen, aus welchen wir uns vermutlich hier versammelt haben zu einem Augenblick der Besinnung und der Klärung.

Dafür gibt es zwei hauptsächliche Gründe: Erstens, daß wir uns endlich von einigen Mißverständnissen befreit haben: einerseits vom Mißverständnis der Idealisten, welche die Probleme der Kunst streng getrennt wissen wollten von jenen anderer Disziplinen – Psychologie, Wissenschaftslehre, Anthropologie usw. –, daß wir also eine «interdisziplinäre» Sprache anerkennen. Andererseits haben wir uns von der Unterwerfung unter die allzu engen Leitsätze der funktionalistischen Theorien befreit, welche die ersten Schritte der modernen Bewegung begleitet hatten und alle Gültigkeit von Architektur und Design abhängig machten von der Erfüllung einer ausschließlich materiellen Nützlichkeit.

Zweitens: Ein zweites Mißverständnis, das heute geklärt ist, bestand darin, daß man nicht begreifen wollte, daß der Sektor der sichtbaren Künste sich nicht auf Malerei, Skulptur und Architektur beschränken lassen, sondern natürlicherweise auch den weiten Bereich des Design, des Handwerks, der Graphik usw. umspannen müsse, so daß man nicht mehr eine «reine» und eine «angewandte Kunst» auf zwei verschiedene Waagschalen legen kann, sondern daß die verschiedenen Formen der Kunst, seien sie nun mehr oder weniger der Zweckmäßigkeit verhaftet, gleiche Rechte haben sollen. In diesem Sinne können wir unsere Zivilisation wahrhaftig zu denjenigen zählen, welche die allgemeinste und weiteste Anwendung und Verbreitung jener Elemente erlebt haben, welche man mit gutem Recht «künstlerisch» nennen kann.

Es bleiben immerhin noch einige dunkle Punkte – nicht nur für das Publikum, sondern auch für die Spezialisten, für die Künstler und die Kritiker –, Punkte, welche es verdienen, untersucht und nach Möglichkeit geklärt zu werden; und auf diese Punkte möchte ich nun Ihre Aufmerksamkeit richten.

#### *Der Unterschied zwischen Handwerk und Industrial Design*

Eine der ersten Unterscheidungen, auf welche wir Nachdruck legen müssen, auch wenn sie heute Allgemeinbesitz zu sein scheint, betrifft die gegenwärtige Lage im Handwerk und im Industrial Design. Auch wenn das erstere sich oft als der Wegbereiter vieler Werke betrachten läßt, welche heute in den Bereich des zweiten übergegangen sind, so berührt das doch nicht die Tatsache, daß zwischen den beiden Produktionszweigen heute ein klarer Unterschied, geradezu ein Gegensatz besteht. Einst gehörte die ganze Tonleiter der teilweise in Serien herstellbaren Produkte (von der Keramik zum Glas, zur Stickerie, zum Mosaik) dem Handwerk. Mit dem Beginn des Industriezeitalters begann auch der Niedergang dieser Gewerbe, insbesondere dadurch, daß sie in vielen Fällen nur noch schlechte Nachahmungen des Vergangenen herstellten anstatt neue Formulierungen des Gegenwärtigen. (Der Kampf eines Ruskin und Morris war, wie Sie alle wissen, gerade auf jenen Punkt gerichtet: sie wollten dem Handwerk ein ästhetisches Eigenleben zurückgeben; man glaubte aber, daß dies notwendig zu einer Niederlage der industriellen Kunst führen müsse.) Heute hat sich die Situation geklärt: die Formen des modernen Handwerks haben sich von der Nachahmung antiker Vorbilder gelöst. Man muß aber klar zwischen der überlebenden handwerklichen Produktion und der industriellen unterscheiden: das

Handwerk muß als solches «von Hand» gemacht sein; und das auch dort, wo teilweise eine Maschine benützt wird. Wie man weiß, wurden auch in der Vergangenheit einige handwerkliche Produkte (Keramik, Marmor, Alabastergegenstände) mit Hilfe eines Mechanismus (Rad, Bohrer, Drehscheibe) gefertigt; aber auch in diesen Fällen war das, was zählte, immer die «Handschrift» des Künstlers. Deshalb unterschied sich der eine Gegenstand vom andern, und muß sich unterscheiden, durch ein gewisses «Etwas». Im Falle des Industrieproduktes dagegen darf sich dieses «Etwas» nie zeigen. Auch wenn es vorkommt, daß ein bestimmtes Objekt «Unvollkommenheiten» aufweist, welche dem Gestaltungswillen des Produzenten entgegen sind, müssen solche Unvollkommenheiten als Mängel der Produktion betrachtet werden und nicht als der Ausdruck des «schönen Materials». Man muß sich also darüber klar sein, daß das Industrieprodukt schon in dem Augenblick seiner Herstellung existiert, in welchem die Ausführungszeichnung beendet wurde und die Serie jener Einzelstücke begann, welche alle mit dem Modell oder Prototyp identisch sein müssen. Das Werk des Künstlers zeigt sich also beim handwerklichen Stück am Ende der Produktion, beim industriellen Stück am Anfang.

Aus diesen Gründen ist das Handwerk in unseren Tagen dazu bestimmt, immer mehr ein Werk des «Besonderen» zu werden, ein Kunstzweig wie die Malerei und die Skulptur, der auf die Schaffung einzelner und unwiederholbarer Objekte gerichtet ist, welche auch aus diesem Grunde geschätzt und kostbar sind. Das serienmäßige Handwerk zu billigem Preis aber ist dazu bestimmt, seinen Platz immer mehr der industriellen Produktion zu überlassen.

#### *Die Beziehungen zwischen Industrial Design und industrialisierter Bauweise*

Viele Autoren möchten auch die eigentliche und echte Architektur mit in den Sektor des Design einschließen. Ich bin der Meinung, daß eine solche Erweiterung ungünstig ist und nur weitere Mißverständnisse schafft. Immerhin ist es gut, festzustellen, daß zwischen der Art und Weise, wie das Industrieprodukt und wie einige Einzelteile der modernen Architektur projektiert werden, viele wichtige Übereinstimmungen bestehen (Curtain Walls, Fügungen und Verbindungen, Fenster und andere vorfabrizierte Teile); und einige große industrielle Unternehmungen, welche Hochöfen, Kühlanlagen, Tanks, Destillatoren und Hochspannungsantennen und viele Elemente der «städtischen Möblierung» herstellen, stehen geradezu rittlings zwischen Design und Architektur. Nach meiner Meinung sind solche Elemente ein Teil des Industrial Design; aber einmal in einen architektonischen und städtebaulichen Rahmen eingefügt, bilden sie auch echte und eigentliche «Architektur». Dasselbe gilt auch für fortlaufende Fassadenstrukturen (Curtain Walls und dergleichen), welche, einmal auf ein Hochhaus montiert, einen integrierenden Bestandteil desselben darstellen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß in naher Zukunft die vorfabrizierten und industriell hergestellten Elemente einen guten Teil der Architektur darstellen, auch wenn wir es dessenungeachtet vorziehen, die beiden Kategorien getrennt zu halten. Mit allem dem kommt man nicht umhin, festzustellen, daß viele Probleme, welche das Design betreffen, auch für die Architektur gelten, insbesondere für die der Zukunft. In der Tat darf man nicht vergessen, daß wir uns noch in einer überwiegend «gewerblichen» Phase der Architektur befinden, welche, unter ökonomischem Gesichtspunkt betrachtet, alle die Unzukömmlichkeiten aufweist, die wir beim handwerklichen Gegenstand aufgezeigt haben. Neue amerikanische Untersuchungen haben gezeigt, daß, wenn heute beispielsweise ein Automobil mit den handwerklichen Methoden erstellt werden müßte, mit welchen man unsere Häuser baut, es dann ungefähr fünfzigmal teurer käme, als es heute kostet. Und doch können

wir gerade dank der vollständigen Standardisierung der Automobilproduktion eine größere Mannigfaltigkeit an Typen feststellen (und also eine größere schöpferische Originalität), als das beim Wohnhaus der Fall ist (natürlich beziehe ich mich hier auf das Durchschnittsmaß, auf das für die Mehrheit erschwingliche Haus, und nicht auf die wenigen Bauten von künstlerischem Niveau, aber von hohen Kosten und darum von geringer Verbreitung).

Dieses Thema ist, glaube ich, eine ernste Diskussion wert. Wo ist die Gefahr für die schöpferische Phantasie und die gestalterische Freiheit – eher in der Standardisierung und totalen Industrialisierung oder vielmehr in der Beibehaltung einer – noch so begrenzten – «handwerklichen» Tätigkeit, koste es, was es wolle?

#### *Wechselwirkungen zwischen Industrial Design und den bildenden Künsten*

Die Gleichheit oder wenigstens die stilistische Analogie zwischen den Kunstwerken ein und derselben Epoche ist schon lange erkannt; man versichert auch, daß diese Beziehung zwischen sehr verschiedenen Kunstgattungen besteht: man spricht von barocker Dichtkunst und Musik, von Renaissancemusik und -malerei. Vielleicht blieb es unserer Zeit vorbehalten, daß man einer gewissen Phasenverschiebung zwischen den verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen beiwohnen konnte; und es ist wahrscheinlich, daß diese Phasenverschiebung dem Auftreten der Mechanisierung zugeschrieben werden kann. In der Tat sind einige Kunstzweige an diesem Prozeß der Mechanisierung direkter beteiligt gewesen, während andere davon ausgenommen waren.

Wenn wir die Beziehungen beobachten, die sich in den letzten fünfzig Jahren zwischen Architektur, Malerei, Skulptur und Industrial Design entwickelten, so bemerken wir leicht (wie ich schon bei der Beantwortung des Fragebogens notiert habe), daß in einer ersten Phase, jener des Jugendstils, die Entsprechung zwischen den verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen fast absolut war (man denke an die kunstgewerblichen, architektonischen und graphischen Werke von Van de Velde, von Horta, von Olbrich). In einer zweiten Phase, jener des Bauhauses, blieben die stilistischen Entsprechungen immer noch sichtbar (Skulpturen von Arp, Pevsner, Gabo, Möbel von Rietveld, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Breuer, Malereien von Mondrian, Malevitch, Van Doesburg). Man denke nur an die Beziehungen zwischen Konstruktivismus und konkreter Kunst und rationalistischer Architektur. Dagegen konnte man in der unmittelbaren Nachkriegszeit einer fortschreitenden Auflehnung der Malerei und der Skulptur gegen die konstruktivistischen und konkretistischen Regeln beiwohnen, und man gelangte zu neuen malerischen Formen, wie der Action Painting, dem Tachismus, der informellen Kunst, den verschiedenen neodadaistischen Richtungen usw.

Es ist offensichtlich, daß zwischen diesen letzteren Formen der bildenden Künste und der industriellen Formgebung keine oder fast keine Beziehung bestehen konnte. Das gilt selbst, wenn jemand die Hypothese vorbrachte, daß der «Brutalismus» in der Architektur (Smithson, Kahn, Viganò, Ricci usw.) gewisse Verzahnungen haben könnte mit jenen Formen der Malerei und Plastik. – Der Grund dieser Scheidung ist übrigens offensichtlich: das Industrieprodukt kann sich nicht beliebig den Erfordernissen der Brauchbarkeit und Zweckmäßigkeit und bestimmten konstruktiven und konstitutiven Normen entziehen, die seinen äußeren Anblick und die innere Struktur bestimmen. Und doch besteht – und das scheint mir ein nicht unwichtiger Aspekt – eine Osmose zwischen den verschiedenen schöpferischen Formen: ein Beispiel dafür sind, auf der Seite der «reinen» Künste, die häufige Verwendung von Elementen, die leihweise aus der industriellen Welt genommen sind (wie man es in dem Werk auch von erstklassigen Künstlern feststellen kann,

wie Jasper Johns, Rauschenberg, Jim Dine usw.). Auf der anderen Seite die bemerkenswerte Entwicklung, die in dieser letzten Zeit in vielen Ländern die serielle Herstellung «unbrauchbarer» Produkte nahm; von Gegenständen, welche nur «zur Zierde» da sind wie früher die Statuen und die Bilder. Viele dieser Werke – wie diejenige, welche von der französischen Gruppe «Recherches visuelles» (Morellet, Le Parc, Sobrino, Yvaral), von der italienischen Gruppe TI (Anceschi, Boriani, Colombo usw.) und von anderen Künstlern (wie Munari, Mari, Rot, Mack usw.) geschaffen wurden – beweisen die Möglichkeit, den industriellen Entwurf – und speziell den Entwurf für die Serienherstellung – auch auf die Schaffung von Kunstwerken ohne Gebrauchszweck anzuwenden, und mit hoher Wahrscheinlichkeit wird dieses Gebiet in Zukunft in der Inneneinrichtung, bei den Verkehrszeichen, in der Reklame und besonders in der Stadtlandschaft der Zukunft eine weite Anwendung finden.

#### *Information und formaler Verschleiß*

In vielen Ländern hat sich neuerdings eine Ästhetik entwickelt, die auf Prinzipien beruht, welche von der Informationstheorie geliehen sind (Max Bense in Deutschland, A. Moles in Frankreich, Leonhard Mayer in den Vereinigten Staaten usw.) und die also mit den kybernetischen, statistischen und linguistischen Forschungen verbunden sind. Diese Theorien finden eine besonders glückliche Anwendungsmöglichkeit im Falle des Gebrauchsgeräts und auch der Architektur, und dieses vor allem bei der Schnelligkeit des Verschleißes, welcher heute solche Formen entgegengehen. Ich habe ausführlich von diesen Problemen in meinem neuesten Buch «Simbolo – Comunicazione – Consumo» gehandelt, wo ich auch die Wichtigkeit hervorzuheben versuchte, welche der semantische Faktor im Falle der architektonischen Formen hat. Danach ist es nötig, daß jede neue Konstruktionsform ihrem semantischen Anteil in klarer Weise entspricht: das heißt, sie muß für das Publikum leicht «lesbar» sein, um nicht nur zur höchsten praktischen, sondern auch ästhetischen Wirksamkeit zu gelangen. Im Falle des Industrieproduktes können wir dieses letztere als das Maß betrachten, in welchem es eine «Botschaft» zu vermitteln imstande ist. Die Information ist – nach der bekannten Regel – um so größer, je höher der Anteil des Unvorhergesehenen einer solchen Botschaft ist. Deshalb hat das Gerät von neuem Gepräge, das in höchstem Maße neu und unerwartet ist, die Fähigkeit, die meiste Information zu vermitteln und also dem Konsumenten die höchste Verlockung zum Erwerb einzufloßen. Je neuer, je unerwarteter das Gerät ist, um so intensiver die Nachfrage. Aber kaum hat sich seine kommunikative Qualität verbraucht, so fällt auch sein ökonomischer Wert zusammen. Wir dürfen aber nicht, wie es viele Autoren gemacht haben, den ästhetischen mit dem informativen Wert verwechseln. Es wird vielmehr interessant sein, zu bemerken, daß gerade im Falle von hervorragenden Kunstwerken der künstlerische Wert weiter bestehen kann, auch wenn sich der informative Wert teilweise verbraucht hat. Die Tatsache, daß das industrielle Produkt für den sofortigen (praktischen und ästhetischen) Verschleiß geschaffen ist, der eng an den Gebrauch gebunden ist, bewirkt, daß es schneller «konsumiert» wird als die anderen künstlerischen Formen – beispielsweise als die Architektur. Diese Tatsachen erklären auch zwei andere Phänomene: auf der einen Seite den Grund, weshalb man dem Gebrauchsgerät ein Styling angedeihen läßt, auch wenn keine echte technische oder funktionelle Ursache vorliegt; auf der anderen Seite erklären sie die Möglichkeit, von Plagiat zu sprechen und den Nachweis des Plagiates von bestimmten designerischen Entwürfen zu führen.

Über das Thema der Originalität des Design und über seine Verallgemeinerung hat man sich lange am Kongreß des ICSID in Tokio unterhalten; über dasjenige des Plagiates hat man am

ICSID-Kongreß in Paris dieses Jahr ausgiebig debattiert. Die Frage nach der Originalität von Produkten scheint ziemlich komplex. Auf der einen Seite haben wir festgestellt und unterstrichen, daß beim Industrieprodukt das Element der Neuigkeit und damit der Originalität grundlegend ist (gerade wegen des schnellen Verbrauchs, welchem das Produkt entgegengeht), auf der anderen Seite sahen wir die Gefahr, die dieser Jagd nach dem Neuen um jeden Preis zugrunde liegt. Nur um dieser Gefahr willen haben wir einen gewissen Anteil an Nachahmung von gewissen besonders gelungenen und funktionellen Formen sogar begrüßt. Im übrigen darf uns die Sache nicht wundern: alle Kunst, auch die vergangene, ist eher aus der Nachahmung einer vorausgegangenen Kunstform entstanden als aus einer durchaus neuen Inspiration. Es ist logisch, daß auch in unseren Tagen etwas Analoges geschieht. Ein übermäßiger Reichtum an neuen und überflüssigen Formen könnte zu einem Versiegen der schöpferischen Kräfte führen.

Und im übrigen soll uns das Phänomen des Styling selbst über die spezielle Natur des Industrial Design aufklären, deren Besonderheit es gerade ist, ein Bindeglied zwischen dem Felde der Ästhetik und dem der Produktion zu bilden. Es wird im Falle des Design nie möglich sein, von einem Element der Reklame oder wenigstens der Selbstreklame ganz abzusehen, auch wenn scheinbar nur der Imperativ der «guten Form» herrscht. Und ich sage dieses, ohne gesamthaft die Hypothesen von Reyner Banham anzunehmen, gemäß welchem das Industrial Design sich direkt als eine Form von Volkskunst betrachten läßt, deren ästhetischer Wert völlig ungewiß und deren Ziel vor allem der Lebensgenuß ist.

#### *Die Beziehungen zwischen sozialer Ordnung und Styling*

Oft kann man bezüglich des Problems des Styling beobachten, daß jemand behauptet, dieses sei ein Phänomen, welches ausschließlich auf jene Länder beschränkt ist, in welchen sich der Wirtschaftskampf zwischen großen Monopolgesellschaften abspielt (USA).

Nach Meinung dieser Leute kann man nicht von Styling sprechen bei Nationen, in welchen die Konkurrenz in der kapitalistischen Form fehlt (Rußland). Diese Behauptung ist nur teilweise richtig. Es ist wahr, daß ein Produkt vor allem in jenen Ländern begehrenswert aussehen muß, in welchen der Kampf um die Märkte und die Konkurrenz zwischen großen Gesellschaften am stärksten ist. Und doch, kaum hat eine Nation (auch eine sozialistische) ein bestimmtes ökonomisches Niveau und einen bestimmten Lebensstandard und eine bestimmte Kaufkraft von seiten der Verbraucher erreicht, so stellt sich auch das Problem des Styling ein, und zwar aus ganz analogen Gründen. Denn es wäre schwierig, die Anschaffung neuer Waren und neuer Modelle zu betreiben, wenn es kein ästhetisches Element (der Neuheit und der Gefälligkeit) gäbe, um sie zu verstärken. Der Wunsch nach Unterscheidung ist in der Tat typisch für jeden Menschen – vom Stadium des Wilden, der sich mit Federn schmückt, bis zum herausgeputzten Bürger, bis zum industriellen «Proletarier». Das Greifen nach ungewöhnlichen Gegenständen, die noch nicht von jedermann besessen werden und die dem Besitzer einen besonderen Rang verleihen, wird kaum je aus der Menschheit ausgerottet werden können, so hoch sie sich auch entwickeln mag. Aber wer die Gestaltungsprobleme der Gegenwart betrachten will, dem kann auch nicht die Wichtigkeit von anderen Fragen entgehen, welche nicht nur das Design, sondern alle neueren Aspekte der geplanten und mechanisierten Kunst unserer Tage betrifft: nämlich alle die künstlerischen oder parakünstlerischen Formen, welche erst im Gefolge der Mechanisierung möglich geworden sind, die für unser industrielles Zeitalter typisch ist. Man denke beispielsweise an den Fall der reproduzierten Musik mittels Platten, Magnetbändern, Fernseh- und Radioübertragungen, an alle anderen künstlerischen Formen, welche von

den Massenmedien übertragen werden (Kinoromane, Comics), usw. Die Werke, welche für diesen neuen Typ von «Massenverbrauch» bestimmt sind, müssen bestimmten Erfordernissen des Geschmacks und des künstlerischen Niveaus entsprechen, welche sie befähigt, von jedermann begriffen und akzeptiert zu werden. Sie müssen also auf viele Eigenschaften von Raffinesse und Originalität verzichten. Nach der Meinung des größeren Teils der Studierten gehen wir einer Epoche entgegen, in welcher man wenn auch nicht gerade Low-Brow-, so doch wenigstens Middle-Brow-Kunstgattungen einführen wird – sicher zum Schaden der Elitekunst. Diese Tatsache ist von großer sozialästhetischer Wichtigkeit und interessiert vom Standpunkt der bildenden Künste aus wie des Design. Leider kommen wir nicht darum herum, uns über eine wahrscheinliche Standardisierung, eine gewisse Nivellierung des Geschmacks zu einigen, als Folge der Massenmedien, und zwar auf allen Gebieten, sowohl dem der Musik wie der Erzählung wie der bildenden Kunst. Und doch glaube ich – und ich möchte all dessen ungeachtet doch optimistisch bleiben –, daß es gerade dank diesen neuen Massenkommunikationsmitteln möglich sei, künstlerische Formen, welche sicherlich für die kulturellen Eliten bestimmt waren, in Kreise zu schmuggeln, welche sonst davon vollkommen ausgeschlossen wären und die sie nun tolerieren und sogar schätzen. Dieses kann gerade und vor allem im Sektor Architektur und des Industrial Design geschehen, denn diese beiden Gebiete kommen notwendigerweise in Berührung mit allen Schichten der Bevölkerung, auch mit jenen, welche es niemals dahin bringen können, eine auf die Höhe der Zeit gebrachte Erziehung zum Kunstverständnis zu erhalten. So wird es also durch die Einführung gut gestalteter Geräte auf den Markt und schön geplanter Gebäude möglich sein, den Geschmack des Publikums positiv zu beeinflussen. Was ich hier ausgeführt habe, widerspricht einer sehr verbreiteten Meinung, welche dahin geht, daß durch die Industrialisierung der Kommunikationsmittel und besonders der Kunst der Kitsch schließlich über die Kunst triumphieren werde. Wenn es wahr ist, daß das Fernsehen, der Film und die illustrierten Heftchen, die Digest-Heftchen und ähnliche Produkte oft den Geschmack des Publikums verderben, so ist auch das Gegenteil wahr: nämlich, daß man durch dieselben Kanäle der Massenkommunikation Werke guten Geschmackes verbreiten und damit einen wirksamen Beitrag zur künstlerischen Erziehung des Volkes leisten könnte.

#### *Schlußfolgerungen*

Die Voraussagen, welche man über die Zukunft der Gestaltungskräfte machen kann, sind immer problematisch und willkürlich. Immerhin zeichnen sich vielleicht einige Punkte schon ab.

Ich habe kurz erwähnt, wie sich einige Grundregeln verändert und entwickelt haben, wie beispielsweise das Dogma von der Schönheit der Zweckmäßigkeit; und ich habe gesagt, wie man sich – neben dem Zwiegespann Nützlichkeit/Schönheit – heute Rechenschaft gibt von dem Element von der «Gefälligkeit» und der «Neuheit». Es ist wahrscheinlich, daß man in naher Zukunft durch die weltweite Verallgemeinerung des gleichen Lebensstandards zu einer Angleichung der menschlichen Gesellschaft und zur zunehmenden Bejahung bestimmter Arten von industrialisierter Architektur und Design kommt, welche sich immer mehr verbreiten werden.

Ein anderes Phänomen, von welchem wir uns Rechenschaft geben müssen, ist das zunehmende Verschwinden vieler Objekte «als solche», dadurch, daß sie den Charakter der Besonderheit und der Auszeichnung für den Besitzer verlieren. Ich will sagen: einige häusliche «gadgets» – übrigens auch das Automobil –, die vor kurzer Zeit noch Elemente der Besonderheit darstellen, geraten heute in die Reichweite aller und verlieren also ihren unterscheidenden Wert. Aus diesem Grunde

Christian Norberg-Schulz

wird es das Publikum vorziehen, daß diese Gegenstände praktischer werden und weniger auffällig; damit erklärt sich beispielsweise der Prozeß des Kleinerwerdens, der schon angefangen hat.

Ein anderes Phänomen wird aus der zunehmenden Planung entstehen, sowohl der häuslichen Arbeit wie der industrialisierten in Fabriken und Büros, und zwar durch das zunehmende Verschwinden der einzelnen Gegenstände und durch ihr Aufgehen in den umfassenden technischen Apparaturen.

Aber es gibt immerhin auch eine Kehrseite des Phänomens, der wir Rechnung tragen müssen; eine Seite, die denjenigen angeht, welcher sich für die ersten Kämpfe des Werkbundes vor fünfzig Jahren interessiert: nämlich das Schicksal des kunstgewerblichen Gegenstandes. Der Mensch wird auch in Zukunft stets das Bedürfnis der Unterscheidung in sich tragen, der Überwindung der Standardisierung, der Verneinung des Anonymen. Diesem Bedürfnis kann nur Befriedigung verschafft werden durch das Weiterbestehen einiger «handwerklicher» Produkte, seien es nun Werke der Architektur oder des Kunstgewerbes. Wir glauben deshalb annehmen zu müssen, daß es auch in Zukunft Gegenstände und Gebäude außerhalb der Serie gibt, welche typisch sind durch ihre hohe Individualität und welche jene Charakteristiken aufweisen, die nicht einmal eine völlig industrialisierte Gesellschaft ganz wird abschaffen können.

Es sind nun mehr als hundert Jahre vergangen, seit Goethe von der «Gestaltung» gesprochen hat im Sinne eines alles durchdringenden gestalterischen Prinzips, das sowohl den Werken der Natur wie jenen der Kunst zugrunde liege; und doch können wir viele seiner Formulierungen noch heute als gültig betrachten. Vor allem können wir jenes Prinzip einer «organischen Gestaltungskraft» annehmen, das der Dichter sowohl seinen Beobachtungen über Morphologie wie der Meteorologie wie der Farbenlehre zugrunde legte. Dieses Prinzip hat eine merkwürdige Analogie mit jenem bekannten, aber nie genügend berücksichtigten von Van de Velde, nämlich seiner «optischen und geistigen Moral» und seiner Formulierung einer Organik, welche die ganze schöpferische Tätigkeit des Menschen beherrscht. («Die genaue Kenntnis der wesentlichen organischen Bestandteile macht das hauptsächlichste Verdienst des Schöpfers»; «Kunstgewerbliche Laienpredigten», 1902.)

Ich möchte nicht, daß man glaubt, ich identifiziere diese Auffassung vom «Organischen» mit jener – viel zweifelhafteren und oberflächlicheren – von Frank Lloyd Wright. Aber es scheint mir immerhin wichtig, festzustellen, wie in unseren Tagen, im Gegensatz zu den engen doktrinären Forderungen, welche in den Zwischenkriegsjahren die architektonische Ästhetik beherrschten, zu einer «plastischeren», einer «organischeren» Vision der Baukunst kommen muß. Sowohl die Architektur wie das Industrial Design müssen als eine ihrer obersten Notwendigkeiten in Übereinstimmung sein mit der natürlichen Organik des Menschen; und das steht nicht nur nicht im Gegensatz, sondern geradezu in Übereinstimmung mit der Tatsache, daß die fortwährenden und wunderbaren technischen und wissenschaftlichen Entdeckungen die Funktionen, die Ziele und die Mechanismen der Produktion rasch verändern.

Gerade im Gefolge jener fließenden Situation, in welcher wir uns befinden (und die wir der raschen technischen Wandlung verdanken), und im Gefolge des raschen Verbrauchs und der Notwendigkeit, gegen dessen Verbreitung anzukämpfen, halte ich es für wichtig, ja lebenswichtig, daß die Kunst von heute – mehr als die gestrige – Gestaltungsprinzipien entspricht, welche sie offen und geschmeidig halten zur Schaffung von neuen, nicht nur vergänglichen Ausdrucksformen.

### Referat des dritten Tages

Am Anfang des ersten Gropius-Vortrages an der Harvard-Universität im Jahre 1961 hat Prof. S. Giedion die herrschende Verwirrung in der Architektur beschrieben. Er sagte: «There is at present a certain confusion in contemporary architecture. Just as in painting, there seems to be a kind of pause, even a kind of exhaustion. Everyone is aware of it. Fatigue is normally accompanied by uncertainty, what to do, where to go... many gifted architects have caught the infection of this disease, but hopefully they will soon find a cure.» Heute, zwei Jahre später, können wir schon den Anfang einer Besserung sehen. Viele Ideen und Versuche der Nachkriegszeit fangen an sich zu einem Muster zusammenzuschließen, und neue Ziele können formuliert werden. Die moderne Architektur ist augenscheinlich in eine neue Phase eingetreten. Ich möchte sofort betonen, daß es sich um eine neue Phase derselben kontinuierlichen und sinnvollen Entwicklung handelt. Prof. Giedion kann seine Prophezeiung einer neuen Tradition verwirklicht sehen.

Bevor ich dies begründe, ist es notwendig, etwas über die erste Phase der modernen Architektur zu sagen. Der frühe Funktionalismus ist selbstverständlich nicht einer einzigen, klaren Zielsetzung entsprungen. Ich glaube aber, daß es richtig und nützlich sei, zu erkennen, daß er vor allem die *physischen* Bedürfnisse des Menschen befriedigen wollte. Sein Programm wurde von Le Corbusier formuliert in dem Verlangen nach den «elementaren Freuden»: Sonne, Luft und Grün. In *La Maison des Hommes* nimmt er die elenden Wohnverhältnisse der Industriestadt als sein Ausgangspunkt und will die «natürlichen Lebensbedingungen» wieder herstellen. Selbstverständlich hat Le Corbusier etwas mehr gemeint als das physische Wohlbefinden; es war aber notwendig, ein befriedigendes *physisches Milieu* zu schaffen, bevor man das Problem des *Symbolmilieus* anpacken konnte. Le Corbusier hat auch die architektonischen Mittel angezeigt, die die elementaren Freuden wiederverschaffen konnten: das unabhängige Skelett, der offene Plan und die freie Fassade, und der kontinuierliche Boden mit differenzierendem Verkehr. Er zeigt also, daß diese «Formen», die den frühen Funktionalismus so sehr charakterisierten, *menschlichen* Problemstellungen entsprungen sind. Sie waren keine zufälligen Erfindungen, sondern wirkliche «constituent facts» der neuen Tradition. Es ist wichtig, daß wir heute uns darüber klar werden, da die Weiterentwicklung nur möglich ist, wenn wir die Möglichkeiten *und* Begrenzung der architektonischen Mittel des frühen Funktionalismus erkennen.

Das Skelett war ohne Zweifel der wichtigste Gewinn. Seine Bedeutung wird am besten klar, wenn wir darauf aufmerksam machen, daß man früher «fiktive Skelette» auf die Wände «zeichnete», um die Illusion zu geben, daß die Begrenzung der Massivarchitektur überwunden war. Seit Paxton und William LeBaron Jenney können wir *wirkliche* Skelette bauen. Dadurch sind nicht nur Plan und Fassade frei geworden: die Möglichkeit eines neuen Typus architektonischer Ordnung ist entstanden; eine Ordnung, die nicht in einem statischen Ausgleich von Teilen besteht, sondern in der Durchführung eines konstruktiven *Systems*. Dadurch wurde die architektonische Form «offen».

Schon im Kristallpalast war es prinzipiell möglich, das Gebäude zu vergrößern oder verkleinern, ohne den formalen Zusammenhang zu stören. Auf diese Weise haben die neuen technischen Möglichkeiten die Architektur frei gemacht, um neue Funktionen und Lebensformen zu rahmen. Das Haus von Mies van der Rohe auf der Berlin-Ausstellung 1931 drückt dies in nahezu programmatischer Form aus. Hier werden die Räume von Wandscheiben definiert, die der funktionellen Struktur der vorliegenden Bauaufgabe angepaßt sind. Zonen verschiedenen Charakters werden gebildet, ohne die Kontinuität des Raumes zu verlieren. Das Ganze wird geordnet und zusammengehalten