

Zeitschrift: Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home : internationale Zeitschrift

Herausgeber: Bauen + Wohnen

Band: 16 (1962)

Heft: 10: Geschäftshäuser / Werkgebäude = Bureaux / Ateliers = Office buildings / Works

Artikel: Zu einem Tagesproblem : die Krise der Formgebung

Autor: Fitch, James Marston

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-331304>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Zu einem Tagesproblem:

Die Krise der Formgebung

Die Ästhetik des Überflusses

Im folgenden geben wir die interessanten Gedanken zur Krise der industriellen Formgebung von James Marston Fitch, Dozent an der New-Yorker Columbia-Universität wieder.

Der stilistische Abstand zwischen der strengen (»anti-septischen«) Geometrie des neuen Seagram-Hauses in New York und der widersinnigen Banalität der neuesten Automobilmode ist ein Symptom für die Krise der heutigen amerikanischen Formgebung. Es dürfte schwerfallen, eine Epoche mit gleich großen ästhetischen Gegensätzen zu finden. Denn beide Erscheinungen sind Ausdrücke grundverschiedener Formungstendenzen: die eine ist in ihrer Kargheit Ausdruck einer aristokratischen Haltung, die andere Symptom eines Parvenutums. Die eine kommt aus der Konzeption einer strengen mathematischen Ordnung, in die sie, einem Prokrustes gleich, die Form zwingt, die andere stammt von der Paperback-Literatur über die Weltraumbeziehung ab. Und zwischen beiden Polen liegen ohne offensichtlichere Verbindung, zerstreut wie die Sterne der Milchstraße, alle anderen Formen, die uns in unserem Land begegnen, vom Tiffany-Glas über abstrakt expressionistische Malereien, wagenradgroße Kronleuchter bis zu gepreßten Kunststoffschalenstühlen, italienischen Schuhen und dänischen Möbeln, japanischen Schirmen und afrikanischen Skulpturen, elektronisch infizierten Kochherden und Grills.

Über diese seltensamen gegensätzlichen Kräfte gibt es eine ganze Literatur – eine Literatur über den amerikanischen Geschmack, über die Leute, die ihn bilden und Geschäfte damit machen usw. Sie zeigt, in welchem kritischen Zustand sich die amerikanische Formgebung befindet. Weitschweifige Erklärungen werden gegeben, die populärste führt das alles vereinfachend auf unseren zu großen Reichtum zurück. Unsere Formgebung sei so schwächlich, weil wir zu reich seien. Das heißt in schlichten Worten, unsere Formgebung wäre besser, wenn wir ärmer wären. Kunst gedeiht nur in einer Dackstube. Künstlerische Schöpfungskraft braucht die einschränkende Bekanntheit mit der Armut. Diese Theorie klingt recht plausibel. In der Geschichte findet sie jedoch leider keine Stütze. Ein hohes künstlerisches Niveau zeigt sich nur in reichen Kulturen oder zumindest nur in Kulturen, die einen Überschuß an Wohlstand für das künstlerische Schaffen aufzuwenden haben. Sozialer Wohlstand ist keineswegs ein Feind künstlerischer Produktivität, sondern ihre unabdingbare Vorbedingung. Jedoch garantiert großer sozialer Wohlstand noch keine große Kunst; sonst müßten die Leistungen der Römer anders aussehen, und wir selbst stünden nicht dem gegenwärtigen Dilemma gegenüber.

Vielleicht sollten wir die Frage so stellen: wenn großer Wohlstand im 5. Jahrhundert die attische Kunst, um das 9. Jahrhundert die der Mayas oder im 15. Jahrhundert die florentinische hervorgebracht hat, warum sollte gleiches nicht auch im 20. Jahrhundert und in Detroit möglich sein? Ist für das Problem vielleicht gar der Wohlstand und die Bedingungen entscheidend, unter denen wir ihn für das künstlerische Schaffen fruchtbar machen? Die Frage, so gestellt, gibt bereits die Antwort. Die moderne industrielle Zivilisation hat nicht nur einen beispiellosen sozialen Wohlstand hervorgebracht. Neue, noch nie dagewesene Faktoren innerhalb des Formgebungsprozesses haben vielmehr auch die traditionellen Beziehungen zwischen Künstler und Publikum, Handwerker und Verbraucher, Künstler und Auftraggeber völlig unterbrochen.

Man bedenke nur das Folgende:

1. Die industrielle Massenproduktion hat zum ersten Mal in der Geschichte einen Überfluß an Werkstoffen jeglicher Art hervorgebracht. Sie hat, Hand in Hand damit, unser ursprüngliches Wissen von Herstellungsweise und Funktion der Dinge des täglichen Lebens zerstört. Sie hat ebenso unsere Fähigkeit verkümmern lassen, deren praktischen oder ästhetischen Wert kritisch zu erkennen. Sie hat den Bürger zu einem unwissenden Verbraucher gemacht, den Entwerfer zu einem isolierten, machtlosen Spezialisten.

2. Die moderne Wissenschaft und Technik haben uns die Herstellungsweise des Rohmaterials und der Endprodukte besser beherrschen gelehrt, als es das Ägypten der Pharaonen, das Augusteische Rom oder das Viktorianische London auch nur zu träumen vermocht hatten. Unsere Maschinen, das moderne Material konfrontiert beide, Hersteller und Verbraucher, mit bisher unbekannten Kräften und Möglichkeiten von geradezu verblüffender Komplexität, hat uns aber auch ihre Grenzen gezeigt.

3. Die Grenzen von Zeit und Raum des vorindustriellen Zeitalters sind zerstört worden. Die moderne Transport- und Nachrichtenvermittlung, die moderne

Wissenschaft vermitteln uns die Kunst und das Kunsthandwerk aller gegenwärtigen und vergangenen Perioden. Sie setzt unser ungebildetes Auge den Reizen aller Kunst aus, die jemals von Menschen geschaffen wurde.

Jede einzelne dieser Entwicklungen hätte allein schon das ästhetische Gleichgewicht einer Kultur in Verwirrung gebracht. Ihre Gesamtheit und ihre kompakte Häufung aber droht sie zu zerstören.

In jeder früheren Periode waren die ästhetischen Empfindungen von Bedingungen abhängig, die man »Politik« der handwerklichen Produktion nennen könnte. Der Verbraucher hatte es, wenn er einen Gegenstand erwarb, mit einem Menschen zu tun, der Entwerfer und Hersteller bzw. Handwerker in einer Person war. Unter diesen Umständen war ein Niedergang des Handwerks, eine Materialverfälschung oder eine Unverantwortlichkeit im Entwurf schwierig. Der Verbraucher war selbst genügend erfahren zu wissen, dem Handwerker an Hand zu gehen, wenn das Dach leckte, der Schuh quietschte, das Brot schimmelig war. In Notfällen konnte er vielleicht selbst das Dach reparieren, den Schuh sohlen oder einen Laib Brot backen.

Dieser enge Kontakt mit dem Verbraucher brachte auch den Handwerker in eine glückliche Situation. Sein ästhetisches Empfinden wurde vom Verbraucher verstanden. Die moderne Massenproduktion hat dies aber völlig verändert. Der Kunsthistoriker Milton Prown beschreibt diese Wandlung sehr zutreffend, wenn er sagt: »Der Produzent, der mit dem alten Ausdruck »entrepreneur« (Unternehmer) genauer bezeichnet wird, übernimmt eine der Funktionen des früheren Verbrauchers, nämlich die der Bestellung und Bezahlung der Produktion. Der Handwerker wird zum Entwerfer, der einen Gegenstand entwickelt, der in Massen hergestellt werden kann. Die Funktion des Verbrauchers beschränkt sich auf die des einfachen Verbrauchers, indem er das Endprodukt ablehnt oder gutheißt.«

Beide, Verbraucher und Hersteller, leiden unter den neuen Verhältnissen. Jeder weiß in zunehmendem Maße weniger von den Forderungen und Grenzen des anderen. Für den Hersteller ersetzen die Marktüberwachungen und Marktanalysen die persönliche Begegnung mit dem Verbraucher. Die Gegenstände selbst werden immer komplizierter und damit verbunden ist eine sich ständig erweiternde Zahl von Arbeitsvorgängen und Werkstoffen. Immer weniger imstande, die Komplexität der modernen Technik zu verstehen, wird auch die Funktion des Handwerkers immer mehr zum Torso. Seine Entwürfe werden mehr und mehr oberflächlich, sind weniger auf die funktionellen Notwendigkeiten ausgerichtet und so verwundbarer durch den Zwang der Mode. Der Verbraucher wiederum ist durch die Spezialisierung unsicher in der Wahl dessen, was er kauft und muß sich auf den Rat einiger Experten verlassen. Er kann seine Zufriedenheit oder Unzufriedenheit nur durch Erwerb oder Ablehnung von Fertigwaren, die die Massenproduktion anzubieten hat, bekunden. Er muß seine Auswahl aus dem Angebot verfügbarer Produkte treffen, ohne daß er ihre Brauchbarkeit immer genügend prüfen kann. Ihm verliert er auch die Möglichkeit, sich ein klares, ästhetisches Urteil zu bilden.

Gewiß kann der moderne Verbraucher ein angebotenes Produkt vom Markt verschwinden lassen, indem er sich weigert, es zu kaufen. Aber dies ist ein unzureichendes und nur negatives Mittel. Niemals aber kann er dem Hersteller seine speziellen Ansprüche sagen. An die Stelle eines Produkts tritt häufig ein anderes, das ebenso auf Grund statistischer Durchschnittswerte hergestellt ist. Die phantastische Fruchtbarkeit der modernen Massenproduktion ist in Wahrheit eine Verschwendung. Auch Gegenstände, die unsere materiellen Bedürfnisse befriedigen, stehen oft auf einem sehr niedrigen ästhetischen Niveau.

Als Reaktion gegen diese Lage hat sich der heutige Geschmack den Kunstformen des vorindustriellen Zeitalters zugewandt, das heißt der Volks-, primitiven und prähistorischen Kunst. Die Gründe für dieses neue Interesse sind klar. Diese Kunst erreicht mit ihrem ausdrucksstarken Reichtum »organische« Einheit von Form und Inhalt, die in einem erfrischenden Gegensatz zu der fadenscheinigen Gesuchtheit so vieler zeitgenössischer Formungen steht.

Diese Kunst wird ihrer Ehrlichkeit und Einfachheit wegen bewundert, die die Folge einer Armut zu sein scheinen. Fest steht jedoch, daß jede Kultur, die Tontöpfe, gewobene Decken oder hölzerne Kanonen herzustellen vermag, bereits, vom anthropologischen Standpunkt aus gesehen, eine fortgeschrittene und reiche Kultur ist. Auch sind die spezifischen Eigenheiten dieser Kunst nicht, wie V. Gordon Childe, der englische Prähistoriker meint, Folge einer »Knappheit des Rohmaterials«. In Yucatan, in Etrurien, in Japan fehlte es nie an Kalkstein, nie an Ton, nie an Holz. Die primitiven Handwerkskulturen litten also nicht an Materialmangel, sonder haben sich auf einige wenige Werkstoffe beschränkt.

Obwohl der Handel der klassischen Welt die Werkstoffe vermehrte, haben doch die noch immer großen Transportschwierigkeiten die Verwendung des importierten Rohmaterials auf Luxusgegenstände beschränkt. So blieben im römischen Imperium durch den Import von Elfenbein und Seide, von Gold und Zinn die meisten Handwerker unberührt. Römische Architekten arbeiteten weiterhin mit ortsgelundenen Baustoffen, Ziegeln und Steinen. Nur die vornehmsten Häuser konnten hier und da mit Säulen oder

Mosaikböden aus importiertem Marmor ausgestattet werden. Wasserdichter Zement war einer ihrer wenigen wirklich neuen Stoffe, und das sehr teure Fensterglas wurde nur sehr sparsam verwendet.

Unter solchen Bedingungen konnte sich die Formgebung innerhalb einer festumrissenen Zahl von Werkstoffen und technischen Verfahren entwickeln. Der Handwerker kannte diese ebenso gut wie der Verbraucher. Eines jeden Kritikmöglichkeit bewegte sich somit innerhalb eines ästhetischen Terrains, das jeder ausgezeichnet kannte.

Das alles hat sich durch die moderne industrielle Revolution völlig gewandelt. Die ungeheuer angewachsene Menge von Werkstoffen, natürlichen oder synthetischen, importierten oder einheimischen, wurde der Grundstock des Handels: die neueren verdrängten die älteren, vertrauten. Sie sind überall und für jedermann zu haben. Dabei sind ihre physikalischen Qualitäten sehr komplex, ihre ästhetischen noch subtiler und noch weniger erforscht als ihre physikalischen.

Es gibt aber immer noch Länder in der westlichen Welt, die für uns so »arm« an Rohmaterial sind, daß wir die wohltuende Wirkung solcher Armut auf den Designer beobachten können. So ist es wohl kein Zufall, daß die geschickteste Verwendung von Stahlbeton in der Architektur in Ländern anzutreffen ist, die keinen Stahl, aber Sand und Zement besitzen – Italien, Brasilien, Mexiko. Auch ist es gewiß nicht zufällig, daß in der Formung von Gegenständen aus Metall (z. B. von Schreibmaschinen, Automobilen, Eisenbahnen) ein metallarmes Land wie Italien in der Welt führend ist. Denn der Mangel an Metall und seine hohen Kosten verlangt einen verantwortungsbewußten Entwurf. Jedem, der mit der italienischen Karosseriearbeit vertraut ist, muß die Sorgfalt und der Ideenreichtum in der Verarbeitung des Metalls ins Auge springen. Diese Situation wird sich vielleicht ändern. Da die Italiener den amerikanischen Markt erobern, besteht die Möglichkeit, daß sie sich dem verdorbenen amerikanischen Geschmack anpassen. Das Metall, aus dem unsere 4000-Pfund-Ungeheuer gefertigt werden, ist so billig, daß jede Art der Formgebung, und sei sie noch so unnatürlich, verwirklicht werden kann. Da hier weder Wirtschaftlichkeit noch Brauchbarkeit und Sicherheit ins Gewicht fallen, wird der amerikanische Formgestalter zu Unverantwortlichkeit verführt: er darf so frei und ungehemmt wie ein Konditor seine Formen und Schnörkel gestalten.

Offensichtlich arbeiten nur wenige Formgestalter in völliger Abgeschlossenheit von ihren Kollegen. Auch in frühen Epochen fand oft ein kultureller Austausch von erstaunlichem Maße statt. Dennoch darf nicht übersehen werden, daß alle früheren Formgestalter unter völlig anderen Bedingungen arbeiteten als die heutigen. Die Kulturgeschichte der Etrusker macht diesen Unterschied sehr deutlich. Dieses begabte Volk unterhielt einen lebhaften Handel mit Griechenland, Phönizien und Ägypten, besaß es doch bei Elba und Populonia den ausgedehntesten metallhaltigen Boden im Mittelmeerraum. Im Austausch importierte es Kunst und Kunstgegenstände, die in jenen höher entwickelten Kulturen hergestellt wurden. Der starke Einfluß dieser Vorbilder ist in der etruskischen Kunst zu spüren. Trotzdem war er nie so stark, daß er die Eigenart der etruskischen Künstler unterdrückte. Ihre Kunst bleibt ohne jeden Zweifel etruskisch.

Obwohl sich die künstlerische Bestrahlung im Verlauf der westlichen Geschichte mehr und mehr verstärkte, blieb doch bis um 1800 ein Gleichgewicht einigermaßen erhalten. Die Architektur in Boston, Philadelphia oder Baltimore zum Beispiel zeigte zu dieser Zeit noch immer eine ästhetische Homogenität.

Das hat sich geändert, als die moderne Technik (und ihre Handlangerin, die moderne Wissenschaft) begann, dem Amerikaner, dem Hersteller wie dem Verbraucher, nicht nur die ganze bunte Welt der gegenwärtigen Kunst, sondern auch die Kunstformen der Vergangenheit in die Hand zu spielen. Das Dampfschiff und die Eisenbahn, Telefon und Telegraph, Bücher und Magazine und nicht zuletzt die Fotografie bedrängten das amerikanische Auge mit einer verwirrenden, noch nie gesehenen Vielfalt von Reizen. Kein etruskisches Auge ist jemals so geblendet, kein etruskischer Handwerker jemals so verwirrt worden. Erst die Entdeckungen der Kunsthistoriker begannen wie Säure alle Grundlagen eines behäbigen ästhetischen Provinzialismus zu beseitigen, der bis dahin durch absolute ästhetische Maßstäbe bestimmt war. Das Viktorianische Zeitalter setzte alle Grundlagen, darunter auch die ästhetischen, in einen Auflösungs-zustand.

In geistiger Hinsicht ist diese Vervollkommenung der Wissenschaft enorm, aber sie ist nicht immer bequem und ihr Einfluß auf die Formgebung ist nicht immer wohltuend. Gewiß hat diese künstlerische Bestrahlung so ungemein bedeutende Personen wie einen Picasso oder Wright gestärkt. Weniger starke Menschen aber hat sie oft gelähmt. Ein Zeitungsartikel, der 1958 in Detroit erschien, veranschaulicht die Situation genau. Die Automobilentwerfer, heißt es da, empfangen ihre Inspiration von »einer Vase der Vor-Inkazeit, von einer pennsylvanisch-holländischen Backform, von dem Blatt einer tropischen Pflanze . . . von einem Michelangelo und einem hölzernen Reibeisen der Orinoco-Indianer!« Jedes dieser Vorbilder mag, für sich betrachtet, schön sein. Ihre Anwendung auf die Gestalt der Automobile aber vermag nicht sofort zu überzeugen. Ja, ihre übertriebene Verwendung kann nur zu offensichtlicher Zügellosigkeit führen.

Die Ursachen unseres gegenwärtigen Dilemmas zu untersuchen ist einfacher, als ein Heilmittel dagegen

zu finden. Die moderne Massenproduktion stellt dem Verbraucher eine ganze Reihe von Problemen, angefangen von solchen, die die Qualität des Materials betreffen, bis zu denen der Formgebung. Obwohl beide miteinander verknüpft sind, sind sie keineswegs identisch. Wenn dem Verbraucher ein mangelhafter Artikel angeboten wird, dessen Material absichtlich verfälscht oder dessen handwerkliche Ausführung schlecht ist, hat er es mit objektiv meßbaren Faktoren zu tun, gegen die man sich mit gesetzlichen Mitteln schützen kann. Eine schlechte Formgebung aber stellt ihn einem ganz anderen Problem gegenüber, weil es hier um Werturteile geht, für die es keinen objektiven Maßstab gibt. So bildet bei einem Auto das Verhältnis zwischen Bremskraft, Stärke und Gewicht ein klares Kriterium für die Sicherheit des Wagens. Die Karosserieform desselben Autos aber ist nach anderen, komplizierteren Gesichtspunkten zu beurteilen, da die ästhetische Unverantwortlichkeit, obwohl gleich wirklich, schwieriger zu beweisen sein dürfte und auch nicht bestraft werden kann.

Anreiz und günstige Gelegenheit sowohl zur Fälschung der Materialqualität wie zur Verschlechterung der Formgebung scheinen indirekt proportional mit der anwachsenden Zentralisierung, Mechanisierung und Automation der Produktion zuzunehmen. Diese Spezialisierung des Arbeiters und die gleichlaufende Atomisierung der Arbeit, die Trennung der Planung von der Herstellung, die schwindende Macht und Autorität des Gestalters selbst, all dies scheint eine Folge der modernen Produktionsmethoden zu sein. Mag diese Spezialisierung noch so notwendig für die moderne Wissenschaft und Technik sein, so ist sie doch teuer erkauft. Denn diese Methoden schaden sowohl der Arbeit wie dem Arbeiter, was Ruskin vor einem Jahrhundert hervorgehoben hat. Für den Arbeiter (für den handwerkliche wie den geistigen) verlangt diese neue Methode frühe Fachkenntnisse, deren Wert durch eine absolute Unwissenheit auf anderen Kenntnis- oder Erfahrungsgebieten unberührt bleibt. Ein Teil seiner Fähigkeiten ist enorm entwickelt, andere verkümmern und verkümmern. Die gegenwärtigen modernen Arbeitsbedingungen verhindern die Unmittelbarkeit und schränken die Intuition ein. So wird unsere Art zu urteilen, sei es in der Kunst oder auf anderen Gebieten, lächerlich gemacht. Aber muß das wirklich so sein? Gibt es keine Möglichkeit, hohe Produktionsquoten bei gleichzeitig hohem Niveau der Ausführung und der Formgebung zu erreichen?

Der moderne Industrialismus hat zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit ein Angebot für allen und jeden Zweck geschaffen. Im Westen ist dies schon weitgehend eine vollendete Tatsache. Bis das für die übrige Welt auch soweit ist, ist nur noch eine Frage der Zeit. Zwar hat er die Produktionskapazität auf eine hohe Quantität zu bringen vermocht, aber nicht auch eine gleichwertige Überlegenheit auf dem Qualitätssektor erreichen können. Es ist vielleicht übertrieben, wenn man sagt, der häßliche Gegenstand, die Häßlichkeit überhaupt sei eine Erfindung der modernen Produktion. Die Fabrikproduktion aber hat ihre ästhetische Überlegenheit über das Handwerk erst noch zu beweisen. Das stellt uns vor dieselbe Frage, auf die eine Antwort zu geben William Morris so schwer gefallen ist: warum scheinen hohe Produktionsziffern und hohes ästhetisches Niveau so oft einander auszuschließen? Liegt das an einem Organisationsfehler unseres Faktikationssystems? Oder ist es mehr eine Frage der sozialen Ordnung, die dieses System verfolgt? Ist die qualitative Kluft zwischen dem Versprechen und der Wirklichkeit des modernen Industrialismus eine Folge der heutigen sozialen Ordnung? Oder ist sie auf den westlichen Kapitalismus beschränkt?

Die Frage ist nicht einfach zu beantworten, vor allem nicht in Amerika, wo das Thema am aktuellsten ist. Sie wird erschwert durch viele althergebrachte Interessen und deren Abneigung gegen eine grundlegende Untersuchung dieses Fragenkomplexes. Die Hauptschwierigkeit liegt darin, daß wir, die am weitest entwickelte Industrienation der Erde, keine andere Erfahrungsgrundlage haben, an der wir unsere eigene Vollkommenheit zu messen vermöchten. Gewiß ist Amerika hinsichtlich der Quantität auf der Welt in der Warenproduktion und -versorgung führend. Prozentual zur Bevölkerung gesehen sind wir die am besten ernährte, gekleidete und wohnende Nation. Wir haben den höchsten Anteil an Ärzten und Zahnärzten, Automobilen und Telefonen, an Produktivität des Bodens und der mechanisch erzielten Pferdestärke pro Arbeiter. Auch wurde ein umfangreiches Netz von Gesetzen, Verfügungen und Verordnungen zum Schutz unserer Gesundheit, unserer Sicherheit und unseres allgemeinen Wohlergehens geschaffen. Dieses ganze System könnte ohne Zweifel in doppelter Hinsicht verbessert werden, in seinem Inhalt und in seiner Wirksamkeit, aber es hält nichtsdestoweniger ein hohes Durchschnittsmaß materiellen Wohlstandes in unserem Lande aufrecht.

Jedoch garantiert das System nicht auch einen ebenso hohen ästhetischen Standard. So essen wir in den amerikanischen Restaurants überall gesund und relativ nahrhaft; aber unsere landschaftlich verschiedenen Küchen sind durch die Verbreitung einer industrialisierten »nationalen« Kochkunst zerstört worden, und es ist schwierig, irgendwo eine wirklich ausgezeichnete Küche zu finden. Unsere Städte sind wohl die feuersichersten, unsere Gebäude die hygienischsten in der Geschichte; doch sie sind vom ästhetischen Standpunkt aus gesehen mit die häßlichsten und landschaftszerstörendsten der Welt.

Die wirklichen Fortschritte der Massenproduktion scheinen sich in Amerika oft gegen den hohen Standard und die reiche Vielfalt in den Gebrauchsgegen-

ständen auszuwirken. Wir rühmen uns, daß der freie Wettbewerb den Fortbestand des Allerbesten garantiert. Die Tatsachen scheinen indessen einen unerbittlichen Zug zur Zentralisierung, eine Bewegung zur Mittelmäßigkeit, zum Mythos der Statistik eines allgemeinen nationalen Nenners anzuzeigen. Dies ist in allen Produktionszweigen sehr gut zu beobachten, in der Herstellung von Magazinen, Filmen und Automobilen, Häusern, Wolkenkratzern oder Fernsehprogrammen. Hier schränkt der Wettbewerb das Betätigungsfeld so stark ein, daß nur zwei oder drei Typen zur Verfügung stehen, die möglichst eng mit der »nationalen« Norm übereinstimmen und sich in der Formgebung kaum mehr als durch das Waren- oder Schutzzeichen voneinander unterscheiden.

Es ist schwer zu entscheiden, ob diese Tendenzen einzig in dem amerikanischen Industrialismus bestehen oder ob sie ein struktureller Defekt der Massenproduktion und -verteilung überhaupt sind. Ein Mangel jedoch dieses unerfreulichen Bildes ist einzig und allein uns zuzuschreiben: nämlich die Technik der »gesteuerten Veralterung« und deren Hauptmittel, das jährliche »neue Modell«. Welche Vorteile die kleine Auswahl dem Handel immer gebracht haben mag, ihre Wirkung auf die Formgebung der amerikanischen Gebrauchsgüter war verheerend. Denn sie hat durch eine mechanische Gleichsetzung des echten Fortschritts mit der bloßen Formabwandlung die völlig falsche Auffassung genährt, der technische Fortschritt sei so schnell und konstant, daß er jedes Jahr eine vollkommene Umformung des Produktes notwendig mache. Da sich keine Technik unter dieser schönen Vorstellung entwickelt (und da keine Wirtschaft der Welt, täte sie es, das daraus entspringende Veralten der Planung und Erfindung aushalten könnte), kann die einzige wirkliche Veränderung am »neuen« Modell nur oberflächlich sein.

Das Alterwerden ist logischerweise ein Lebensfaktum, und die Quote des Alterwerdens ist unter den Bedingungen des modernen Industrialismus, objektiv gesehen, eine der höchsten in der Geschichte. Aber das »geplante« (d. h. das bewußt herbeigeführte) Veralten hat zwei Gesichter, die beide der Produktqualität feindlich sind. Einmal bewirkt sie die Tendenz zur Verschlechterung des Materials und der handwerklichen Arbeit, wodurch das Produkt früher als notwendig vom Markt verschwindet. Dann aber entfernt sie auch, wie sich zeigt, die Formgebung von ihrer Grundlage der funktionellen Notwendigkeit. Die über das Heck der amerikanischen Autos hinausragenden Schluß- und Bremslichter und die dauernde Veränderung der Größe und der Gestalt der Kühler zeigt deutlich, wie wenig solche Formveränderungen mit wirklichem Fortschritt zu tun haben. Formgebung, die so an der Wirklichkeit vorbeigeht, wird geschwächt und geht zugrunde wie der von der Erde gehobene Antäus.

Sind dieselben Kräfte auch im industriellen System der kommunistischen Welt am Werk? In der Theorie wenigstens sollte die Sozialisierung der Produktion (d. h. Produktion nur zum Verbrauch und nicht zum Gewinn) einen hohen Qualitätsstand der Konsumgüter gewährleisten. Aus der sowjetischen Presse aber erfahren wir, daß der Verbraucher in der UdSSR über die angebotene Ware viel zu klagen hat, daß sie ihm schäbig, überbezahlt und ärmlich gestaltet erscheint und er die Auswahl ungenügend findet. Im Hinblick auf die anwachsenden sowjetischen Produktivitätsziffern mag sich diese Lage vielleicht bessern. Auch scheint der kommunistische Verbraucher vorerst davor geschützt zu sein, jährlich ein neues Modell vorgesetzt zu bekommen, da in seinen Ländern kein Überfluß an Konsumgütern in der nächsten Zukunft zu erwarten ist. Aber selbst wenn eine spezialisierte Produktion für die größere Angebotsknappheit des freien Wettbewerbes sich als nicht anfällig erweist, so hätte sie noch immer die Gewährleistung eines hohen ästhetischen Standards zu beweisen. Selbst wenn wir die sowjetischen Leistungen als richtungweisend betrachten wollten, hätte auch die kommunistische Produktion ihre bestimmten Typen, die sich keineswegs erfolgreicher als die unsrigen erwiesen. In der Tat scheinen die russische Architektur und industrielle Formgebung sich bis heute sklavisch an die amerikanische Erfahrung zu halten. Dabei bleiben sie Jahrzehnte hinter ihr und weitferen nur ihrem tiefsten gemeinsamen Nenner nach. So wiederholen die sowjetischen Wolkenkratzer und Automobile, um nur zwei der charakteristischsten heutigen Ausdrucksmittel anzuführen, fast wörtlich unsere noch so wenig glücklichen Realisierungen auf diesen Gebieten.

Aus all dem wäre zu schließen, daß der sowjetische Verbraucher weniger anspruchsvoll ist als sein amerikanisches Gegenstück, daß er nicht mehr Einfluß auf die sowjetische Produktion hat als wir und daß der sowjetische Formgeber genauso der Gefangene seines Betriebes ist wie der unsere. Dies scheint in allen kommunistischen Ländern so zu sein, obwohl die Tschechoslowakei als das am stärksten industrialisierte und China als das am wenigsten entwickelte Land eine ganze Reihe ästhetischer Spitzfindigkeiten in der industriellen Formgebung aufweisen können. Auf jeden Fall scheint die Krise in der Formgebung in jedem Gesellschaftssystem aufzutreten, und die Länder Asiens oder Afrikas, die jetzt ihr Land zu industrialisieren beginnen, werden wohl dieselbe Erfahrung machen wie Amerika, ja vielleicht in einer konzentrierteren und darum schärferen Form.

Primitives und Volkshandwerk – ob vorkolumbianisches oder nur koloniales – ist lange seit seinem Bestehen von der amerikanischen Bildfläche verschwunden. Mit Ausnahme der Studenten und Museumsdirektoren haben wir heute kein Verhältnis mehr zu solchen Kunstgegenständen. Nur noch für die

neuen Nationen stellt solches Handwerk eine bedeutende natürliche Quelle sowohl in wirtschaftlicher als auch in ästhetischer Hinsicht dar. Es bietet eine ausgezeichnete Gelegenheit, vielleicht in der Geschichte der Menschheit die letzte, die Möglichkeit einer neuartigen Vervollkommenung des Handwerks und der modernen mechanisierten Produktion zu erforschen. Für die Architektur und das weite Gebiet der Konsumgüter (Möbel, Stoffe, Geschirr) ist das ursprüngliche Verfahren nicht nur ästhetisch reif, sondern auch erstaunlich rationell in seinem Verhältnis der Funktionsprobleme.

Der Bestand an Kenntnis und Geschicklichkeit eines Naturvolkes muß nicht im Museum, sondern im Leben erhalten werden. Das ist eine Aufgabe des sozialen und kulturellen Aufbaus, die nur die hochentwickelte Wissenschaft des Westens erfüllen könnte. Noch ist dies aber fürwahr das letzte, was wir vom Westen erwarten dürfen. Wenn die Vergangenheit zum Maßstab genommen wird, werden die neuen Länder Asiens, Afrikas oder Lateinamerikas nicht nur von der Technik Detroit's und Manchesters, sondern ebenso von ihren ästhetischen Vorurteilen überschattet werden. Und die primitive Kunst und das primitive Kunstwerk werden verdorben und zerstört werden, je mehr diese Länder der unwiderstehlichen Anziehungskraft des Industrialismus ausgeliefert sind.

Ob es den neuen Ländern in dieser Hinsicht in der Gefolgschaft Moskaus oder Peking's besser gehen wird, bleibt abzuwarten. Das ästhetische Niveau Moskaus scheint dem des Westens sich angleichen zu wollen. Über die Chinesen scheinen alle generellen Urteile schlecht fundiert zu sein. Da sie das Volk mit der längsten ununterbrochenen gesellschaftlichen Erfahrung auf der Welt sind, erfreuten sie sich eines erstaunlich konstanten ästhetischen Standards. Ob aber eine so große ästhetische Tradition wie die chinesische die massive Industrialisierung der Gegenwart verändern oder sogar überleben kann, muß abgewartet werden. Heute darf wohl mit einiger Sicherheit vermutet werden, daß, wie auch immer die politische Stellung der großen Industriemächte des kapitalistischen Westens und des kommunistischen Ostens beschaffen sein mögen, die ästhetische Haltung hier wie dort dieselbe sein wird.

Endlich sieht sich der amerikanische Verbraucher, obwohl dieses Thema noch nicht eingehend genug untersucht ist, einem anderen Dilemma gegenüber. Sein Reichtum an Gütern und seine immer größer werdende Freizeit, in der er diese Güter verbraucht, ist im Effekt einer Rolltreppe zu vergleichen, bei der eine Übersättigung niemals erreicht werden kann: sobald ein Bedürfnis befriedigt ist, tauchen dahinter schon drei neue auf. Den Nationalökonom ist dies theoretisch schon lange klar. (»Die Nachfrage nach Nahrung ist begrenzt durch das Fassungsvermögen des Magens«, sagte schon Adam Smith, »aber der Appetit nach Luxus und Bequemlichkeit scheint keine obere Grenze zu haben«). Ihre theoretische Einsicht aber ist inzwischen durch die wirkliche Erfahrung bestätigt worden. Wie sollen wir uns diesem neuen Faktum in der menschlichen Gesellschaft gegenüber verhalten? J. M. Keynes, der englische Nationalökonom, glaubte, daß der Existenzkampf ein genetischer Faktor in der belebten Welt sei. »Wir sind von der Natur dazu entwickelt worden, mit all unseren Trieben und tiefsten Instinkten, das ökonomische Problem zu lösen«, sagt er. »Wenn dieses gelöst ist, wird die Menschheit ihres traditionellen Sinnes beraubt sein«. Was wird dann geschehen? fragt uns Keynes. Dieses Problem des neuartigen Überflusses zu erläutern, zitiert er den Grabspruch einer alten Londoner Putzfrau, den diese für ihr eigenes Grab hat setzen lassen:

»Freunde, beklagt mich nicht, beweint mich nimmer, denn ich brauche nichts mehr zu tun für immer.« Sie will einzig und allein Zuschauer sein: sie will nicht einmal am himmlischen Chor teilnehmen: »Mit Psalmen und süßer Musik werden die Himmel erklingen, doch ich werde nichts zu tun haben mit Singen.«

Das ist der jahrhundertalte Traum der Sklaven, der Diener und der ausgebeuteten Arbeiter. Aber wird er wirklich glücklich sein, wenn irgendein anderer die Glocken läutet, wenn ein anderer singt? Wir Amerikaner haben uns geschmeichelt und geglaubt, daß die Zeit, die wir durch die Industrialisierung gewonnen haben, wirklich eine freie Zeit sei – frei zur Verschwendung an eine »Freizeitbeschäftigung«, sei sie noch so trivial oder ausgeklügelt. Wir haben uns so verhalten, als sei dies ein Reingewinn. Wie jene alte Putzfrau aber haben wir vergessen, daß in allen vorindustriellen Gesellschaften die Arbeit ebenso die Lehrmeisterin war der Quell des menschlichen Selbstgefühls war. Die moderne wissenschaftliche Technik hat uns von dieser vielschichtigen Welt der unmittelbaren Erfahrung entfernt, die den einfachsten Bauern oder Fischer weise und verständig machte.

Wenn die moderne Arbeitserfahrung diese menschliche Weisheit uns nicht mehr schenkt, dann müssen wir wohl neue Institutionen schaffen, die Ähnliches vermögen. Wir sollten einen Teil unserer freien Zeit einer neuartigen Erziehung widmen, die uns zum echten Menschsein führt. Die Entfremdung des Künstlers vom Publikum, des Künstlers vom Handwerker, des Formgebers vom Verbraucher ist nur Teil einer viel weiter gehenden Entfremdung: der Entfremdung des Menschen vom Menschen, des Menschen von sich selbst. Die aufgeteilte Verantwortlichkeit am Fließband muß, so notwendig sie zu dessen Funktionalisieren und so schädlich sie für den menschlichen Geist ist, einer größeren auf die Ganzheit des Menschentums konzentrierten Verantwortung Raum geben.