

Zeitschrift: Hochparterre : Zeitschrift für Architektur und Design
Herausgeber: Hochparterre
Band: 2 (1989)
Heft: 10

Artikel: Zukunft gestalten : Einspruch, Widerspruch, Gegenbild
Autor: Jankowski, Adam
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-119056>

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: 14.01.2026

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

ZUKUNFT GESTALTEN

Einspruch, Widerspruch, Gegenbild

«Warum wurde im Europa des frühen 20. Jahrhunderts an den Wendepunkten der Kunstgeschichte um ästhetische Fragen gerungen, als wäre Kunst sichtbare und hörbare Eschatologie? Wieso wurden ästhetische Alternativen mit einer Leidenschaft umkämpft, die sonst dem Streit um letzte Dinge vorbehalten ist? Warum war Ornament Verbrechen? Warum war einer, dem ein trivialer Dreiklang unterlief, ein Überläufer zu den Lemuren? Kraft welcher Sensibilisierungen hörte die radikale Sprachkritik aus einem Satzzeichenfehler den Aufstand der Unterwelt heraus?» Peter Sloterdijk, *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt 1987.

von ADAM JANKOWSKI FOTOS: HANS DANUSER

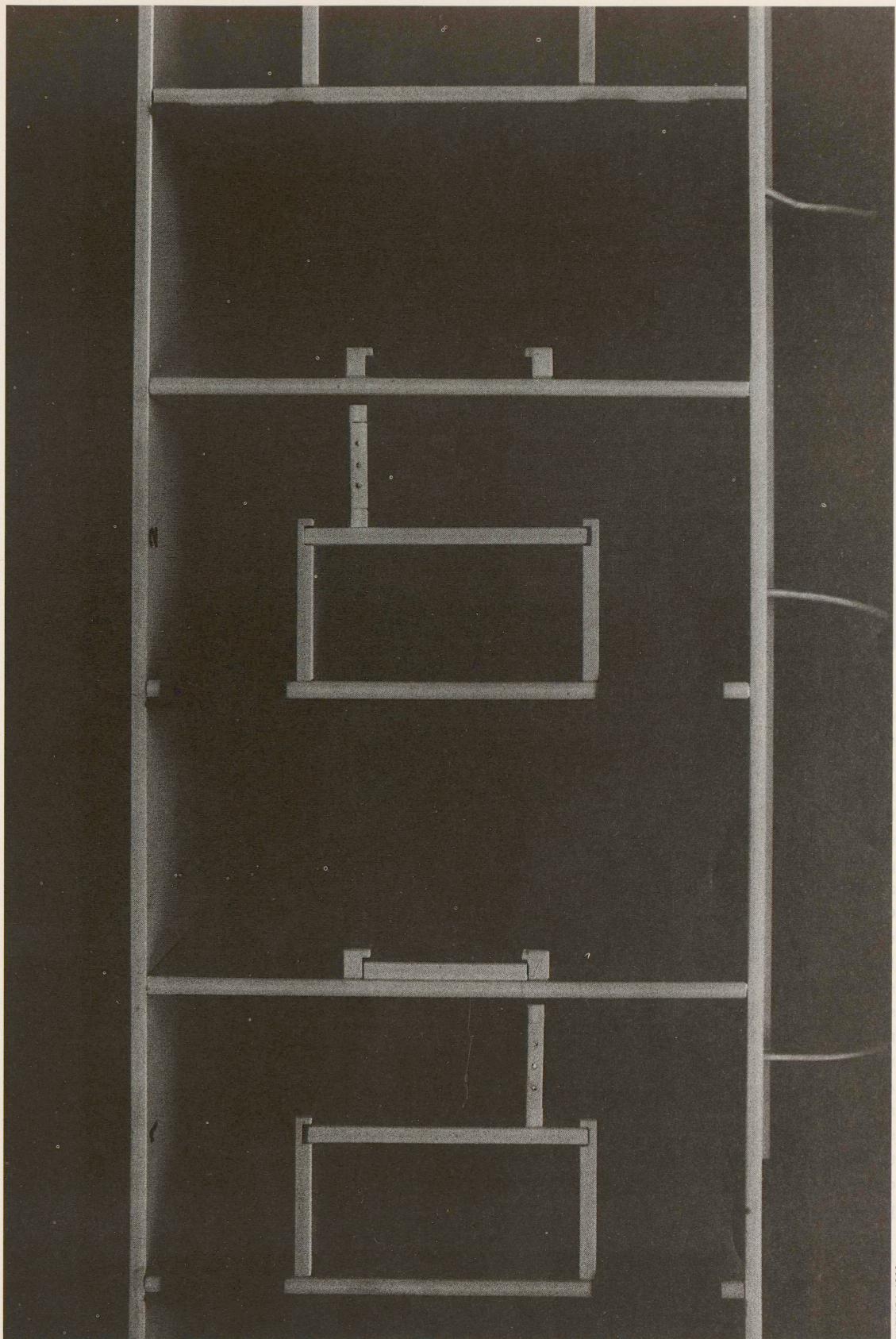
Der erste moderne Begriff der Gestaltung entsteht im Wien der Jahrhundertwende. Vor dem Hintergrund des akademischen Historiums der k. & k. Monarchie entwickeln der gerade aus Amerika nach Wien zurückgekehrte modernistische Architekt Adolf Loos, die Jugendstil-Architekten Josef Hoffmann und Otto Wagner, die bildenden Künstler der Sezession und der «Wiener Werkstätte», die Konzeption einer Kunst, die ihr melancholisches Lebensgefühl der Epoche nicht mehr nur literarisch illustriert, sondern auch mit der Sprache der Form, der Ausstrahlung des Materials, der Aura der Gebrauchsgegenstände, der Struktur der Interieurs und der Stimmung der Fassaden visuell zum Ausdruck bringt. Die liberale Synthese von Architektur, bildender Kunst, Kunsthhandwerk, Mode zum «Gesamtkunstwerk Jugendstil» überwindet die hierarchische Trennung der Kunstdisziplinen, indem sie sowohl die Fundamente wie die Details nur mit dem einen Kriterium des künstlerischen Anspruchs, der ästhetischen Qualität, prüft.

Gegen Ende des Ersten Weltkriegs formulieren die Künstler der niederländischen De-Stijl-Bewegung den ersten explizit-programmatischen Begriff der Gestaltung. Es ist der Zeitpunkt einer grandiosen politischen, technischen und kulturellen Neuordnung Europas, die zu vergegenwärtigen sich lohnt: Die Kaiserreiche von Gross-Preussen und Austro-Ungarn zerfallen zu republikanischen Rumpfstaaten, das zaristische Russland wird zu einer Republik der Sowjets revolutioniert; der Verbrennungs- und der Elektromotor, die allgemeine Elektrifizierung mechanisieren die Fabrikproduktion, die Landwirtschaft und das Verkehrswesen und verändern damit grundsätzlich die sinnliche Erfahrung von Arbeit und Alltag; die Entstehung der Stahl-, Kohle- und Chemiegrossindustrie suggeriert eine ewig wachsende Wirtschaft; die Symbolmaschinen Automobil und Flugzeug, später auch Radio und Telefon, versprechen eine schier grenzenlose Mobilität und Kommunikation. Euphorisiert durch das Erlebnis des

Kriegsendes und der Befreiung, motiviert durch die Aussicht auf gesicherte Demokratie, stabilen Frieden und wachsenden materiellen Wohlstand auch für breite Schichten der Bevölkerung, stürzen sich unzählige Unternehmer, Wissenschaftler, Ingenieure, Intellektuelle und Künstler in das Abenteuer des Projekts Moderne, in den romantischen Versuch der Verwirklichung der politischen Vision einer demokratischen, den materiellen und kulturellen Fortschritt gerecht realisierenden Industriegesellschaft. Fast aus dem Stand werden neuartige Modelle der Wirklichkeitsaneignung entwickelt und durchgesetzt: Die formale Logik, die Relativitätstheorie, die Psychoanalyse, die simultane und die assoziative Erzählweise, die Darstellungsmethode der Bildmontage, die Atonalität, der abstrakt-autonome Bildraum entstehen und stehen gegen die tradierten Weltbilder der alten Weltordnung – frühes «ANYTHING GOES».

In diesem Klima des sozialen Umbruchs und kulturellen Aufbruchs unternehmen die De-Stijl-Künstler um Mondrian den Versuch, ein ästhetisches System zu entwickeln, das den sozialen und technischen Umwälzungen entspricht und gleichzeitig die politische Vision einer denkbaren neuen Gesellschaftsordnung zeichnet. Ihre konstruktivistische Konzeption eines geometrisierten, unendlich ausgedehnten, rhythmisch-harmonisch organisierten Bildraums überwindet die tradierten Kriterien des Individuellen, Gefühlsbetonten, Willkürlichen, Natürlichen und Nationalen durch die internationalistische Bildsprache des Universellen, Künstlichen, Technischen, Rationalen und Kalkulierten. Den Genien und Geistern des 19. Jahrhunderts stellen die De-Stijl-Künstler ein mit fast religiöser Emphase formuliertes Ideal einer tendenziell kommunistischen Gesellschaftsordnung entgegen, in dem alle Elemente egalitär, harmonisch und konfliktlos agieren.

Am entgegengesetzten, östlichen Ende Europas formulieren zur selben Zeit in Konfrontation mit der Entstehung der Sowjetunion die russischen Konstruktivisten eine politisiertere, pragmatischere Bestimmung des Begriffs Gestaltung. Von euphorischen Erwartungen in das neuartige Staatsgebilde beflogelt, vom revolutionären Elan und patriotischen Verteidigungspathos getragen, entwickeln Lissitzky, Rodtschenko, Malewitsch, Tatlin... einen unmittelbar auf die ideologische Mobilisierung der revolutionären Massen und konkrete ästhetische Modernisierung des Staatsapparats (Prawda-Turm), ja tendenziell sogar auf eine Neuschöpfung der Volkskunst ziellenden Begriff künstlerischer Praxis. Ihre Definition der Gestaltung als Agit-Prop-Konstruktivismus verweist nicht auf potentiell denkbare Gesellschaftsformen, sondern versucht, den durch die Oktoberrevolution proklamierten Idealen des Lebens

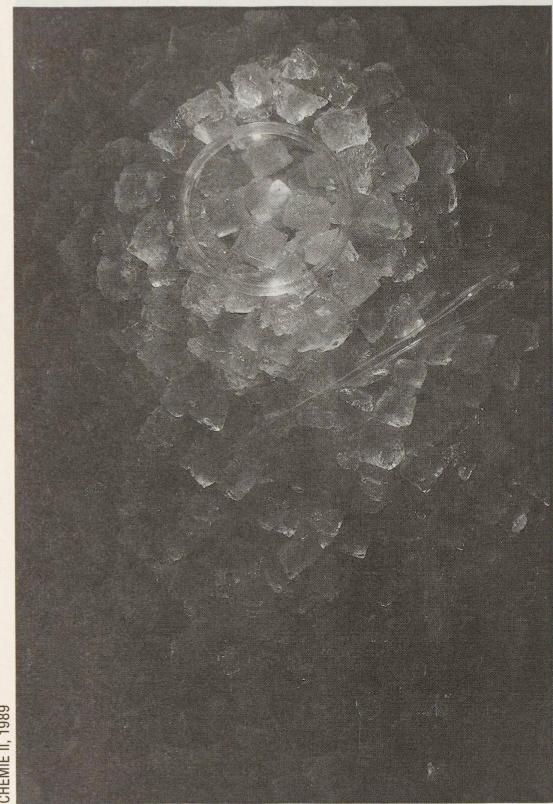


CHEMIE I, 1988

eine konkrete Erscheinung zu geben. Bei diesem Unternehmen fungiert der revolutionäre Staat als Partner der Künstler.

Nach der Vernichtung der sowjetischen Revolutionsutopien durch die Doktrinen des Stalinismus,

nach dem Scheitern der hochgespannten Fortschrittserwartungen des Westens an der ökonomisch-politischen Tristesse der Weimarer Republik engagiert sich die Modernisteninternationale erneut für ein zunächst bescheiden erscheinendes



Projekt in der deutschen Provinz: In Weimar entsteht das Bauhaus, die erste institutionalisierte Forschungs- und Ausbildungsstätte für die Theorie und Praxis der konstruktivistischen Gestaltungslehre. Die am Bauhaus tätigen Maler, Plastiker, Fotografen, Filmer und Architekten untersuchen systematisch die Möglichkeiten der Anwendung der avantgardistischen Formensprache des Konstruktivismus auf Gegenstände der «realen Werkwelt» (Walter Gropius) und der Produktion ihrer Schöpfungen unter zeitgemäßen Bedingungen der Technik. Die Idee des Bauhauses verfolgt hartnäckig die ästhetischen Zielsetzungen des Projekts Moderne: die vollständige Entrümpelung der deutschen Wohnzimmer vom darin gestapelten monarchistischen, nationalistischen, religiösen und akademistischen Kitsch. Als Bündnispartner, als Financier dieses Unternehmens fungiert das liberale, dem technischen Fortschritt gegenüber aufgeschlossene Bildungsbürgertum. Es liegt in der politischen Natur der Sache, dass das Unternehmen Bauhaus vom Nazifaschismus torpediert wird.

Der Ausgang des Zweiten Weltkriegs bringt endlich die politischen, das Wirtschaftswunder des Wiederaufbaus die ökonomischen Voraussetzungen für eine umfassende ästhetische Modernisierung der europäischen Interieurs und öffentlichen Räume. Im Schutze der US-Forces und der neugegründeten Nato verwandeln sich die Nationalrepubliken im Zentrum und im Norden Europas recht bald, die an den europäischen Südrändern angesiedelten Militärdiktaturen nach und nach in entwickelte demokratische Rechtsstaaten, in eine bis zum Eisernen Vorhang rei-

chende hochtechnisierte Wohlstandsgesellschaft, die ihren Charakter unter dem Primat der materialistischen Kriterien des MEHR! – WEITER! – SCHNELLER! – SCHÖNER! – MEHR! formiert und der scheinbar unendlichen Leistungsfähigkeit der Ottomotoren, der Flugzeugdüsen, der Raketentreibwerke, der Atomreaktoren blind vertraut.

Die 1955 im bundesrepublikanischen Ulm gegründete Hochschule für Gestaltung antwortet auf den braun-ledern-völkisch-pseudoklassizistischen Geschmack der Nationalsozialisten mit dem am Bauhaus entwickelten und im amerikanischen Bauhaus-exil vervollkommenen, cleanen «form-follows-function»-Ästhetizismus. Dem Ausstattungselan des Wiederaufbaus folgend, verzichtet Ulm sowohl auf eine kunsttheoretische Hinterfragung des Bauhaus-tradierten Gestaltungsrepertoires als auch auf eine offizielle Institutionalisierung künstlerischer Grundlagenforschung.

Die Logik dieser Entwicklung liegt klar auf der Hand: Nach der Realisierung seiner politisch-ökonomischen Ziele einer demokratisch-industriellen Hochleistungsgesellschaft löst das Projekt Moderne sein Versprechen nach Verschönerung der alltäglichen Lebensumstände durch die serielle Produktion ästhetischer Muster aus dem Vorratskocher seiner heroischen Rebellenvergangenheit ein. Durch den Verzicht auf die permanente, kritische Infragestellung der herrschenden Schönheitsregularien und der sie produzierenden Lebensumstände – durch die Trennung der Idee der Gestaltung vom Problem Kunst – transformiert die Ulmer Auffassung die Überzeugungsästhetik der künstlerischen Gestaltung in die Gefallensästhetik der industriellen Fertigung. Das Ulmer Modell ersetzt die künstlerischen Kreativitätskriterien für Gestaltung – Prägnanz, Originalität, Lebendigkeit, Eigensinn, Irritation, Widerstand, Authentizität, Autonomie, Identität, Vorschein... – durch Herstellungsgesetzmäßigkeiten der industriellen Warenproduktion und des Massenmarktes: funktionelle Zuverlässigkeit, formale Konformität, nachzählbare Marktakzeptanz, Umsatz-optimierung... Die Positionen des Erfindens, der Nachdenklichkeit und des unabhängigen Forschens werden geopfert. In Ulm wird Gestaltung domestiziert und auf die Funktion eines braven Dienstleistungsgewerbes reduziert.



A. ENERGIE, 1982



CHEMIE II, 1989

Die Ulmer Politik des Industrieopportunismus und des Verzichts auf künstlerischen Anspruch und Gestus hat zwangsläufig eine Umbenennung der gestalterischen Praxis zur Folge: Gestaltung heisst jetzt Design. Dieser Wechsel des künstlerischen Handlungsmodells

hat natürlich auch seinen Preis – das für die Produkte des Bauhauses noch uneingeschränkt geltende Prädikat Kunst gilt nicht mehr so selbstverständlich für die ungebremste Flut der Warenästhetik der Gebrauchsgegenstände, Drucksachen, Verpackungen,

Manifest I von «Der Stil», 1918

1. Es gibt ein altes und ein neues Zeitbewusstsein. Das alte richtet sich auf das Individuelle. Das neue richtet sich auf das Universelle. Der Streit des Individuellen gegen das Universelle zeigt sich sowohl in dem Weltkriege wie in der heutigen Kunst.

2. Der Krieg destruktiviert die alte Welt mit ihrem Inhalt: die individuelle Vorherrschaft auf jedem Gebiet.

3. Die neue Kunst hat das, was das neue Zeitbewusstsein enthält, ans Licht gebracht: gleichmässiges Verhältnis des Universellen und des Individuellen.

4. Das neue Zeitbewusstsein ist bereit, sich in allem, auch im äusserlichen Leben, zu realisieren.

5. Tradition, Dogmen und die Vorherrschaft des Individuellen (des Natürlichen) stehen dieser Realisierung im Wege.

6. Deshalb rufen die Begründer der neuen Bildung alle, die an die Reform der Kunst und der Kultur glauben, auf, diese Hindernisse der Entwicklung zu vernichten, so wie sie in der neuen bildenden Kunst – indem sie die natürliche Form aufhoben – dasjenige ausgeschaltet haben, das dem reinen Kunstausdruck, der äussersten Konsequenz jeden Kunstbegriffs, im Wege steht.

7. Die Künstler der Gegenwart haben, getrieben durch ein und dasselbe Bewusstsein in der ganzen Welt, auf geistlichem (geistigem) Gebiet teilgenommen an dem Weltkrieg gegen die Vorherrschaft des Individualismus, der Willkür. Sie sympathisieren deshalb mit allen, die geistig oder materiell streiten für die Bildung einer internationalen Einheit in Leben, Kunst, Kultur.

8. Das Organ «Der Stil», zu diesem Zweck gegründet, trachtet dazu beizutragen, die neue Lebensaufassung in ein reines Licht zu stellen.

9. Mitwirkung aller ist möglich durch:

I. als Beweis von Zustimmung: Einsendung (an die Redaktion) von Namen (genau), Adresse, Beruf.

II. Beiträge im weitesten Sinne (kritische, philosophische, architektonische, wissenschaftliche, literarische, musikalische usw. sowie reproduktive) für die Monatsschrift «Der Stil».

III. Übersetzung in andere Sprachen und Verbreitung der Ansichten, die in «Der Stil» veröffentlicht werden.

Unterschrift der Mitarbeiter:

Antony Kok, Dichter; Theo van Doesburg, Maler; Piet Mondrian, Maler; Robt. van 't Hoff, Architekt; G. Vantongerloo, Bildhauer; Vilmos Huszar, Maler; Jan Wils, Architekt

Werbedisplays und sonstigen Stylings der Designindustrie.

Die Postmoderne ist eine Epoche ohne die Sentimentalität sozialer Utopien. Der Verlust der Utopie löst den Wahrheitsbegriff des Projekts Moderne auf und lässt die philosophische Stimmung eines «Zwielichts des Unheimlichen» (Sloterdijk) aufgehen. Auf die neue Labilität der Werte reagiert die Industriegesellschaft mit den Gesten einer hektischen High-Tech-Aufrüstung und einer allgemeinen kulturellen Hysterie. Mikrochip-Industrie, Informatikforschung und Gentechnologie werden zu zentralen Wachstumsbranchen. Die Optimierung der Produktion durch Automation und Roboter vergrössert die Überproduktionskapazitäten ins Unermessliche und schafft den Zwang zum permanenten und lückenlosen Hard-Selling. Die Aussendiplomatie wird zu Flottenmanövern degradiert und die Politik zum Wirtschaftsmanagement entpolitisiert. Computerisierung und Verkabelung, Video und Compact-Disc schaffen eine Informatik-Medien-Gesellschaft, in der die Realität zu Myriaden von Realitäten diffundiert, zur Totalität des Scheins. «...Es war eine Ära der Kommunikation, der Symbole; die Illusion hat die zentrale Rolle in unserem täglichen Leben eingenommen – ist realistischer geworden als die Realität.» So eine Analyse der «New York Times» 1985.

Angesichts der realen Aussicht auf eine baldige materielle Verarmung und nukleare Apokalypse wird die postmoderne Kultur zur Simulation einer Ersatzrealität des Trostes, die alles auf einmal will und leisten muss, weil sie nicht weiß, wie lange es sie überhaupt noch geben wird. Logischerweise unternimmt die Ästhetik der Postmoderne gar nicht erst den mühevollen Versuch der Findung einer eigenen innovativen Formensprache, sondern sie bedient sich im Fundus der Kunstgeschichte: Ob in der Architektur, der bildenden Kunst oder der modischen Kleidung, heute dominiert hier das Konglomerat von Zitaten, der bizzare Mix historisch bekannter Formen, die mal gestelzt und arrogant, mal charmant und ironisch vorgetragen werden. Die eklektizistische Ästhetik der Postmoderne ist eine Ästhetik der luxuriösen Materialschlacht und der Übertreibung, der schlauen Attitüde und der Tarnung.

Der resignative Lebensentwurf der Postmoderne opfert die Kategorie des intellektuellen Erfolgs und konzentriert sich ängstlich auf den unmittelbaren materiellen Erfolg als einziges Kriterium der Weltanschauung. Der Habitus des coolen, karrierebewussten Businessman, des smarten, topfiten, urbanen Einzelkämpfers, der jeden Konflikt ohne zu zögern auf Kosten der anderen und skrupellos zu seinem eigenen Vorteil löst, wird zum sozialen Leitmodell. Da der Lebensinn sich nun nur durch den exzessiven Konsum immer exklusiver werdender Stimulanzien begründet, produziert und akzeptiert die postmoderne Gesellschaft Kunst und Kultur als professionelle Inszenierung, als mondänen Life-Style oder eben auch schlicht als Kommerz. Der Zweck des postmodernen Kunst-

werks ist nicht mehr das kritische Verständnis des sozialen Fortschritts, sondern einzig seine materielle Verwertung im Kunstbetrieb.

Unter den dramatisch verschärften Bedingungen der postmodernen Gesellschaft kann ein kritischer und prospektiver Begriff der Gestaltung nur als ein spezialisierter Beitrag zum allgemeinen Ringen um Strategien, Techniken und Formen des sozialen Überlebens entworfen werden. Der Begriff der Gestaltung als Survival des Individuums auf dem Schlachtfeld des Verdrängungswettbewerbs, als Instrument des Überlebens der Industriegesellschaft in ihrer natürlichen und politischen Umwelt, benutzt als zentrale Kategorien und Kriterien nicht mehr die Bedürfnisse eines konfus wuchernden Wirtschaftswachstums, sondern orientiert sich an den sozial produktivsten Erkenntnissen, Forderungen und Instrumentarien der Ökologie, der Soziologie, der Psychologie, der Entspannungs- und Abrüstungspolitik. Gestaltung, als Kritik der Gestaltung praktiziert, stellt kein System von normativen Gestaltungsmodellen auf, sondern macht die vorhandenen Gebärdenchauspiele verständlich – die Gewalt der Industrie, die Lächerlichkeit der Politiker, die Ein-dimensionalität der Wissenschaft, die Korrumperbarkeit der Individuen, den Beitrag der Massenindustrie, das Showgewerbe des Kulturbetriebs... Der aufgeklärte Gestaltungs begriff mobilisiert keine Massen für nichtslösende Normen, verspricht keine uneinlösbarren Idyllen und Harmonien, erobert kein ethnologisches Terrain und besiegt keine Natur mehr. Der aufgeklärte Gestaltungs begriff misstraut sich selbst, fragt nicht nach Formen, sondern nach Inhalten der Kultur. Den regressiven postmodernen Künstlerattitüden als Malerfürsten, Kunstmarkt-Yuppies, Formennachschöpfer, Expressionistendarsteller oder schlicht als kleindemokratische Provokateure und Skandalnudeln stellt der aufgeklärte Gestaltungs begriff die eingespannte Praxis eines interdisziplinär gebildeten, nachdenklich-verspielten Künstlerforschers und emanzipierten, autonomen Wirklichkeitskomponisten, eines Konstruktors von Lebensräumen und Schonungswinkeln, von Lebensgefühlen und Lebenschancen entgegen.

Der aufgeklärte Gestaltungs begriff verwandelt die Praxis der Gestaltung in eine Verweigerung der Komplizenchaft an einer Kultur, die sich als ein Aufbau prozess versteht, aber als ein Vernichtungsvorgang vollzieht. Dieser Anspruch definiert Gestaltung nun als die unbequemste Form künstlerischer Arbeit, bringt er doch den gestaltenden Künstler auf Distanz sowohl zum ideologischen wie auch zum ästhetischen Common Sense der Gesellschaft. Angesicht der Institutionalisierung der ästhetischen Avantgarde an Akademien und Hochschulen, angesichts der unersättlichen Bereitschaft der Kulturindustrie, jede künstlerische Provokation unverzüglich international als Markenartikel anzubieten, wird Gestaltung immer mehr zur hartnäckig subversiven Auflösung und Dekonstruktion der Thesen, Formen und Rituale des Projekts Moderne. An dieser Stelle schliesst sich der historische Kreis, den ich mit den Rückblicken in die Ge-



Adam Jankowski (geb. 1948) ist Professor für Malerei an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach. Da bildet er freie und angewandte Gestalter aus. Die HfG Offenbach ist eine der wichtigsten Designschulen in Deutschland.

Fotos: Auszug aus Hans Danusers Arbeit «IN VIVO». 93 Arbeiten in Schwarzweiss, abgeschlossen 1989.

schichte der Moderne zu schlagen bemüht war: Eine aktuelle Praxis der Gestaltung ist heute nicht durch naive Formexegese von De Stijl, der russischen Konstruktivisten oder des Bauhauses zu definieren, sondern in Analogie zum Denkmodell dieser Künstlerbe-

wegung, also als politische Analyse und gesellschaftlicher Gegenentwurf (siehe S. 74). Informatikgesellschaft, Automatisierung und Ressourcenkollaps werfen die Frage sozialer Utopien und gesellschaftlicher Überlebensstrategien wieder neu auf. ■