

Zweckfreiheit als Form

Das Universum des Designs entsteht, wenn die Funktion eines Gegenstands von seiner Form unterschieden wird. Diese Unterscheidung liegt vielen designtheoretischen Überlegungen seit Mitte des 19. Jahrhunderts zugrunde. Die Konzeption der Form war allerdings noch viele Jahrzehnte dogmatischen Zwängen ausgesetzt und ist dies möglicherweise vielfach bis heute. Die Befreiung der Form aus dem Dienst externer Zwecke ist ein wesentliches Anliegen von Henry Cole, dem Begründer einer wissenschaftlichen Design-Auffassung.

Der Beginn einer wissenschaftlichen Design-Theorie, deren Leitlinien noch heute anregend sind und eine Reflexion verdienen, lässt sich spielerisch genau datieren und sogar lokalisieren. Im September 1852 wird das bereits im Mai als *Museum of Manufactures* gegründete erste Design-Museum der Welt in London wiedereröffnet.¹ Seine Sammlung stammt aus Aufkäufen der *Great Exhibition* von 1851 im Crystal Palace. Der Kurator der Weltausstellung und nun Direktor des neuen Museums ist Henry Cole, ein umtriebiger und durchsetzungsfähiger Kulturmanager, Autor und gelegentlich auch Designer. Die umstrittenste Abteilung des Museums ist nun ein mit 87 Ausstellungsstücken versehenen Gang, überschrieben ›Decorations on False Principles‹. Ein zeitgenössischer Kritiker nennt ihn in der *Times* die ›Kammer des Schreckens‹.

Das Museum soll gleichzeitig Studierende, Hersteller und das allgemeine Publikum ansprechen und zur umfassenden Geschmacksbildung anregen. Der Geschmacksbegriff hat für Cole und viele seiner Zeitgenossen eine feste kulturelle und soziale Verankerung. Ein persönlicher Geschmack kann ebenso wenig akzeptiert werden wie eine individuelle Moral. Cole liefert nun den Geschmack keineswegs dem Zugriff beliebiger Ideologien aus, sondern verlangt eine ständige Auseinandersetzung mit Orientierungsmarken der Gegenwart, und das unter sozialen wie auch unter technologischen Aspekten.

Cole ist bei der Einrichtung des Museums gezwungen, mit einem einflussreichen Vordenker der frühen viktorianischen Jahre zusammenzuarbeiten, dem Architekten Augustus Pugin, der 1852 im Alter von nur vierzig Jahren stirbt. Er hat den Westminster Palace mitentworfen und ist der erste Verfechter einer religiös-ro-

1 Dieses Museum wurde für 17 Öffnungstage im Marlborough House eingerichtet, zog im Sommer 1852 ins Somerset House um, hieß ab 1853 *Museum of Ornamental Art*, erhielt 1857 als *South Kensington Museum* im Neubau in der Cromwell Road seinen endgültigen Ort und wurde 1899 nach dem Tod von Queen Victoria in *Victoria & Albert Museum* umbenannt.

mantischen Rückorientierung auf eine ›Gotik‹, wie sie England nie gesehen hat. In einem Werk namens *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* erklärt er die spitz zulaufenden Formen des gotischen Stils als allgemeinverbindlich für Britannien. Der erwachenden Industriegesellschaft und ihrer sozialen und moralischen Zerrissenheit setzt er die religiöse Reaffirmation entgegen, wobei die gotischen Stilprinzipien eine moralische und ästhetische Harmonie erzeugen sollen.

Bei der Auswahl der Ausstellungsstücke einigen sich Cole und Pugin in bemerkenswerter Liberalität schließlich darauf, Widersprüche bestehen zu lassen und teilen im Katalog mit, dass die meisten gezeigten Beispiele ›gemischten Charakters‹ seien.

Acht große Plakate in der Ausstellung der ›falschen Prinzipien‹ erläutern dennoch eindeutige Prinzipien, nach denen ein zeitgemäßes Design sich richten solle. Die wichtigsten Regeln besagen,

- dass die Gestaltung (das Ornament) der Funktion gemäß sei,
- dass Ornamente aus den Materialeigenschaften der Dinge abzuleiten seien,
- dass Ornamente die konstruktiven Eigenschaften der Gegenstände berücksichtigen und nicht im nachhinein hinzugefügt werden sollen,
- dass die schönen Formen in gewisser Weise einen Bezug zum Nutzen und zur Nutzung der Dinge herstellen sollen.

Diese Festlegungen schließen aus, dass ein Teppichmuster Blumen darstellt – weil kultivierte Menschen wirkliche Blumen nicht mit ihren Füßen zertreten. Dreidimensionale Tier- und Pflanzendarstellungen und auch Nachahmungen textiler Muster auf Papiertapeten sind ebenfalls kritikwürdig. Tablett, auf deren Flächen Gemäldekopien menschliche Figuren darstellen, sind von der Idee her verfehlt, weil ja Gegenstände auf diese Figuren gestellt werden sollen. Kerzenständer oder Gasbrenner in Blumenform entsprechen ebenso wenig guten Design-Prinzipien wie eine Tapete mit einer perspektivischen Zeichnung eines großen Bahnhofs vor einer Gebirgskette.

Aus solchen Beispielen fügen sich die Stücke in der ›Kammer des Schreckens‹ zusammen. Bei jedem von ihnen wird in der beigegebenen Beschreibung in knappen Worten das verletzte Prinzip formuliert. Die vorgespiegelte Dreidimensionalität auf Flächen (Wände, Möbel), die unpassende Kombination von Muster und Material, von Muster und Gegenstand – Zerstörung der Funktion durch das Dekor –, sowie von Muster und Nutzungsumgebung: Die Ablehnung dieser Design-Praktiken ist scharf und direkt, wenn auch Begründungen fehlen, die eine argumentative Auseinandersetzung mit den Prinzipien erleichtert könnten.

Die Wirkung der Ausstellung ist immens. Neben dem sichtbaren publizistischen Echo und den erst später sichtbaren Erfolgen in der Design-Ausbildung gibt es einen literarischen Nachklang. Charles Dickens, der mit Henry Cole gut bekannt ist, widmet der unangemessenen Kombination von Muster und Gegenstand eine Schulzene im zweiten Kapitel des Romans *Hard Times*, der 1854 erscheint. Dort hat der Schulmeister Gradgrind – ein Liebhaber der Fakten und Klassifikationen – Besuch von zwei Herren, und gemeinsam examinieren sie Gradgrinds Schulklasse. Der namenlose dritte Herr stellt dabei den Schülern die Frage, ob sie wohl ein Zimmer mit Darstellungen von Pferden tapezieren würden. Die Schüler sind unentschieden, der Herr belehrt sie jedoch eindeutig: Da in ihren Zimmern niemals reale Pferde an der Wand entlang liefen, sei eine solche Abbildung unsinnig. ›Ihr sollt nirgendwo sehen, was ihr nicht tatsächlich seht; ihr sollt nirgendwo haben, was ihr nicht tatsächlich habt. Was Geschmack genannt wird, ist nur eine andere Bezeichnung für die Tatsachen.‹ Worauf sich Dickens in karikaturhafter Weise bezieht, ist das ›falsche Prinzip‹ Nr. 35. Das dazugehörige Ausstellungsstück ist eine Tapete und zeigt Pferde an einem Bachlauf, der quasi in der Luft schwebt, und darunter ein Pferderennen.

Vor allem die erste der Design-Regeln verdient Beachtung. Eine Gestaltung, die der Funktion gemäß (appropriate) ist, stellt sich keineswegs unter das Kommando einer Funktion. Das scheint aber der vielstrapazierte Slogan ›form follows function‹ nahezu legen. Dieser wurde von Bazon Brock mit gewissem Recht als lamarckistisch denunziert, da er dem Design einen absurden Weg, nämlich die Selbstaufgabe vorzuschlagen scheint. Für den amerikanischen Architekten Louis Sullivan, der den Slogan 1896 mit großer Emphase prägt, ist er allerdings vor allem ein Mittel zur Verteidigung von funktionsgerechten Entwürfen gegen überkommene blinde Festlegungen. So war die Ansicht verbreitet, die Form eines repräsentativen Bürogebäudes sei aus der klassischen Säulenform mit drei erkennbaren Bereichsdifferenzen abzuleiten. Auch symbolistische und organistische Prinzipien wurden vertreten.

Gegen ideologische Festlegungen dieser Art mobilisiert Sullivan die Einbindung der Formkonzeption in die soziale Kommunikation. Die Architektur folge einem aktuellen sozialen Bedarf, berücksichtige Nutzungserwartungen sowie die Empfindungen des Publikums – das alles deutet Sullivan an, bevor ihn das Pathos des Gelegenheitsphilosophen überrennt und er diesen Kontext seinem zentralen Begriff internalisiert, der Funktion. Die Form aller physischen und metaphysischen Dinge folge immer ihrer inneren Qualität, und eben das sei die Funktion. Wenn die Funktion sich ändere, müsse sich die Form ändern – sonst nicht. Die Internalisierung der sozialen Kommunikation sieht man dem Funktionsbegriff Sullivans vor allem

dann nicht mehr an, wenn man nur seinen Slogan betrachtet, losgelöst von der Auseinandersetzung, in der er entstanden ist.

Sullivans ›Form‹ gehorcht demnach nicht einfach einer gegebenen technischen Funktion – so liest sich die Formel heute häufig –, sondern ist ein Prozess der Anpassung an das durch die soziale und kulturelle Kommunikation, durch Reflexion von Materialeigenschaften und Herstellungsverfahren und letztlich auch durch den Eigensinn des Designers konstruierte innere Leben eines Gegenstandes. Wird Sullivan in diesem Sinne interpretiert, so lässt sich seine Form-Funktions-Definition nahtlos an die Forderung Coles nach der funktionsgemäßen Gestaltung anschließen. Die anderen Forderungen von 1852 – Rücksichten auf Materialeigenschaften, auf konstruktive Merkmale und Bezug zum Nutzen – sind implizit erfüllt.

Die Bindung von Formüberlegungen an überzeitliche Setzungen, also die Ablehnung von Kommunikation und zeitgemäßem Fingerspitzengefühl (sentiment), auf die Sullivan gestoßen war, hatte auch schon Cole zu schaffen gemacht.

Henry Cole gründet im Vorfeld der Great Exhibition im Jahre 1849 die erste Zeitschrift für Industrie-Design, das *Journal of Design and Manufactures*. Sie wird nach vier Jahrgängen 1852 eingestellt, als das Museum seine Wirkung in der Öffentlichkeit entfaltet. In Heft 8 (Oktober 1849) rezensiert Cole das Buch *Seven Lamps of Architecture* von John Ruskin. Ihm gelingt dabei in wenigen Zeilen eine komplette Bloßlegung der rückwärtsgewandten Dogmen, die Ruskin und seine Anhänger noch viele Jahrzehnte lang traktieren sollten. Ruskin schlug mit vollem Ernst vor, die zeitgenössische Architektur solle zwischen vier Stilen wählen: der Pisanischen Romanik, der westitalienischen Frühgotik, der venezianischen Gotik und der englischen Decorated Gothic. Die entschlossene ›Annahme‹ dieser Stile würde die Menschen von unnötigen Auseinandersetzungen mit der Kunst- und Stilgeschichte und vor allem mit der Gegenwart regelrecht befreien. Cole wirft Ruskin allgemein vor, dass er die unvermeidliche Auseinandersetzung mit der Gegenwart einfach verweigere und fügt speziell hinzu, dass er keine ›konsistente Theorie der mechanischen Repetition, angewandt auf die Kunst‹, besitze.

Zu Ruskins Stil-Katalog fragt Cole: ›Sieht er nicht, dass die Kreation oder Etablierung eines Stils auf Gründen beruht, die viel tiefer sind als die schlichte Wahl von Menschen? [...] Menschen haben in der Tat keine Wahl, sondern sind Einflüssen unterworfen, die sie nur sehr wenig oder gar nicht kontrollieren können.‹ Nur die Akzeptanz der kulturellen Zeitströmungen und die positive Auseinandersetzung mit ihnen könne gute Ergebnisse liefern und die Entwicklung voranbringen. Design, so lässt sich Coles Einwurf verstehen, kann ein Stimulus für die gesellschaftliche Entwicklung sein.

Eine gute Quelle für die von Cole vermisste Theorie der mechanischen Repetition wäre das Werk *On the Economy of Machinery and Manufactures* (1832) von

Charles Babbage, der in 467 nummerierten Abschnitten sehr genau die Unterschiede zwischen einem handwerklichen und einem industriellen Produktionsprozess erläutert. Dabei beobachtet er eine Verlagerung von Kreativität und Erfindergeist von der Sphäre einzelner und konkreter ästhetischer Gegenstände auf die Entdeckung abstrakter Prinzipien und die Entwicklung von Methoden. Babbage entwirft in diesem Werk eine Art erster Semantik der Industriekultur – mit Bewertungen, die denen Ruskins diametral entgegengesetzt sind.

Henry Cole hingegen will die industrielle Entwicklung nicht nur verstehen, er will die Verstehens- und Bewertungsanstrengungen im Feld der Produktgestaltung lenken und sie erzieherisch begleiten. Ein wichtiger Schritt dazu ist für ihn die Befreiung der Formkonzeptionen von außengeleiteten Zwecken.

Alle Bemühungen Coles und seiner Mitstreiter sind indes vergeblich. Ruskins Design-Vorstellungen, verstärkt noch durch William Morris, bestimmen die zweite Jahrhunderthälfte. Am Ende des Gründungs-Jahrzehnts, das mit dem *Journal of Design*, der Weltausstellung und der Gründung von Museen und Institutionen beginnt, steht kein theoretisches *Coleville*.

Die Befreiung der Formkonzeption von vorgegebenen Zwecken zwingt zu einer Auseinandersetzung mit der sozialen und kulturellen Gegenwart. Die Verantwortung dafür wollte Cole praktischen Designern und Theoretikern schon Mitte des neunzehnten Jahrhunderts übertragen. ›If you want steam, you must get Cole‹, soll Victorias Prinzgemahl Albert über seinen Protégé gesagt haben. Aber der Dampf, den Henry Cole erzeugen konnte, reichte nicht aus. – In Deutschland hat das kunsthandwerkliche Gildenwesen Auswirkungen bis in die Bauhaus-Schule hinein. Eine Design-Wissenschaft mit klarem Gegenstandsbereich und akzeptierten Grundbegriffen ist bis heute höchstens ansatzweise in Sicht.

Literatur

Ch. Babbage: *On the Economy of Machinery and Manufactures*. London 1832.

J. Bizup: *Manufacturing Culture. Vindications of Early Victorian Industry*. Charlottesville, VA: University of Virginia Press 2003.

G. Spencer-Brown: *Laws of Form – Gesetze der Form*. Lübeck 1997.

Ch. Dickens: ›Hard Times‹, in: *Household Words. A Weekly Journal*. No. 210-229 (1854), pp. 141-606.

Chr. Frayling: *Henry Cole & The Chamber of Horrors*. London 2008.

S. Giedion: *Die Herrschaft der Mechanisierung*. Frankfurt am Main 1982.

O. Jones: *The Grammar of Ornament*. London 1868.

N. Pevsner: *Pioneers of Modern Design*. London 1975.

R. Redgrave: *Manual of Design*. London 1890.

J. Ruskin: *The Seven Lamps of Architecture*. London 1849.

L. H. Sullivan: ›The Tall Office Building Artistically Considered‹, in: *Lippincott's Magazine* (March 1896), pp. 403-409.

The Journal of Design and Manufactures (Vier Jahrgänge in 6 Bänden). London 1849-1852.