

Haltung! Wie viel Ethos braucht Design?

Christian Demand

„Also was alle Welt für schön schätzt,
das wollen wir auch für schön achten.“
Albrecht Dürer

I

Mein Vater war ein großer Experte für und Liebhaber von Haushalts- und Möbeldesign. Zeit seines Lebens stand die mich noch heute beeindruckende Sicherheit seines Geschmacks – seine Vorstellungen von guter Formgebung waren vom Deutschen Werkbund, dem Bauhaus und der Ulmer Hochschule für Gestaltung geprägt – in einem betrüblichen Gegensatz zu den finanziellen Mitteln, die meine Eltern angesichts eines Hausbaus und dreier Kinder dafür aufzuwenden in der Lage waren. Da nur wenige Stücke tatsächlich angeschafft werden konnten – darunter einige von Dieter Rams für die Firma Braun gestaltete Elektrogeräte –, nahm die kompensatorische Beschäftigung mit einschlägigen Zeitschriften, Herstellerkatalogen und Fachbüchern bei uns zu Hause einen um so größeren Raum ein.

Dass man als Heranwachsender an die erotisierende Wirkung einer dauerhaften theoretischen Vertiefung in Fragen nach dem angemessenen Stuhlbeinquerschnitt oder der richtigen Mattierung von Lackoberflächen nur schwer heranzuführen ist, dürfte einleuchten. Kaum etwas hat meinen jugendlichen Langmut jedenfalls derart auf die Probe gestellt wie die Pilgerreisen der Familie in ausgesuchte Möbelhäuser (Favorit war natürlich ein Geschäft namens »Die gute Form«), die praktisch nie in einen Kauf mündeten. War schließlich doch einmal die Anschaffung etwa einer Hängeleuchte möglich, standen gleich mehrere solcher Besuche auf dem Programm – von der qualvollen Prüfung, die die millimetergenaue Anbringung später für mich als werkzeuganreichenden Assistenten bedeutete, will ich gar nicht erst reden. Auch wenn ich damals also nicht immer verstehen konnte, was einen erwachsenen Menschen ohne Not dazu bringen kann, sich derart unnachgiebig in Einrichtungsfragen einzuhausen, musste ich später doch feststellen, dass dieser obsessive Zugang zur Frage nach der guten Form mir ungewollt zur zweiten Natur geworden war. Ohne es zu bemerken und auch ohne es zu wollen, bin ich geworden, was mein Vater war: ein leidenschaftlicher Fan von Möbeldesign. Ich verbringe heute keine Minute weniger in Einrichtungshäusern und ich sammle sogar Möbel, vorzugsweise Stücke aus den 1950er- und 1960er-Jahren (einige davon stammen aus meinem Elternhaus).

Die ansteckende Begeisterung für überzeugende gestalterische Lösungen ging bei meinem Vater Hand in Hand mit einem ebenso ansteckenden, an Verachtung grenzenden Unwillen gegen banausische Naturen, die für eine intensive Auseinandersetzung mit ästhetischen Fragen keine Ader, keine Zeit oder keine Lust aufbrachten. Was Abweichungen vom rechten Weg der

gestalterischen Tugend betraf, war er unduldsam bis zum Dogmatismus und seinem geschulten Auge entging kein noch so kleines Detail. Dabei hatte ich den Eindruck, dass er sich mit reiner Gestaltlosigkeit besser abfinden konnte als mit grober Nachlässigkeit oder gar ambitioniertem, aber seiner Ansicht nach fehlgeleitetem Geschmack. Sein Widerwille angesichts von Verstößen gegen das Gebot der Materialgerechtigkeit, der gediegenen Fertigung, der Ökonomie gestalterischer Mittel und der Funktionsbindung der Form äußerte sich spontan durch reflexhafte Abscheugesten, in die eine Komponente glaubhaften körperlichen Schmerzes eingewoben war. Sehr überzeugend vermittelte er uns Kindern, dass es bei der Frage nach der Gestaltung der eigenen Wohnumgebung nicht etwa um etwas Sekundäres ging, sondern um eine grundlegende Haltung dem Dasein gegenüber, also eine Tugend, eine Form der Sorge, der Anstrengung vergleichbar, die man unternimmt, um in Kleidung, Körperpflege und Auftreten ein anständiges Erscheinungsbild zu bieten. Mein Vater hielt das Bemühen um die gute Form für eine Pflicht sich selbst und seinen Mitmenschen gegenüber und dementsprechend schwang in seinen Ausführungen zu diesem Thema stets ein latenter moralischer Unterton mit, der, wie ich glaube, letztlich von der idealistischen Überzeugung getragen war, dass gute Form auch gute Menschen macht.¹

II

Mit dieser Auffassung von Wert und Wesen gelungener Gestaltung und dem damit verbundenen ästhetischen Rigorismus knüpfte mein Vater an eine Tradition an, die man bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen kann. Ein typisches Beispiel: Von 1890 bis 1899 erschien in Darmstadt die *Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration*. Das stolze deutsche

¹ Ich selbst stand und stehe dieser Haltung ambivalent gegenüber. Einerseits spüre ich den körperlichen Schmerz angesichts einer zu tief liegenden Dachtraufe oder einer lieblosen Portallösung heute ebenso sehr wie seinerzeit mein Vater. Dass mit der kategorischen Haltung, die sich daraus ergab, dennoch etwas nicht stimmen kann, wurde mir bewusst, als ich als Jugendlicher anfing, mich für Popmusik zu interessieren. Mein Vater war ein eingefleischter Klassikfan. Dass jemand wie ich, der offenkundig musikalisch talentiert war, es vorzog, sein spärliches Taschengeld in eine Platte von Bob Dylan zu investieren, einem Menschen, der offenkundig weder singen konnte noch ein Instrument anständig spielen, wenn ich doch in der heimischen Diskothek ebenso gut und noch dazu gratis auf Beethovens gesammelte Streichquartette zurückgreifen hätte können, war ihm Rätsel und Ärgernis zugleich. Zur Verteidigung unserer ästhetischen Präferenzen beriefen wir uns beide auf dieselbe untrügliche Evidenz, jeder von uns hatte den Eindruck, der andere habe »tüchtige Schulung« nötig, jeder von uns war der Ansicht, dass die von ihm präferierte ästhetische Welt Anspruch auf allgemeine Anerkennung habe und ihr eine, im Schillerschen Sinne, humanisierende Potenz innewohne. Damals wurde mir klar, dass auf der Basis der autoritativen Theorie des Geschmacks – wie sie eigentlich heißen müsste, da sie ja nicht auf Design beschränkt ist – Dissens nicht verhandelbar ist.

Bürgertum stattete sein Heim seinerzeit bevorzugt im eklektischen Rückgriff auf Gestaltungsformen der Vergangenheit aus – heute würde man wohl Retro-Chic dazu sagen. Das Angebot der Möbelhersteller an strengen Kopien und freien Nachdichtungen durch zeitliche Distanz exotisch gewordener Formenwelten reichte vom frühen Mittelalter bis ins Rokoko. Auch wenn die Stile oft bunt durch die Wohnung durcheinandergewürfelt wurden, achtete man in der Regel auf stilistisch geschlossene Ensembles in jedem Einzelraum. Ein historistischer Salon oder auch ein Herrenzimmer war ein Gesamtkunstwerk – eine stimmungsvolle Inszenierung aus prunkvollen Möbelstücken, Teppichen, textilen Draperien, passender Wand-, Glas-, Tür- und Deckengestaltung sowie zahlreichen ausgesuchten Gemälden, Statuetten und Dekorstücken. Ein derartiger Aufwand machte Interieurgestaltung zu einer Angelegenheit, die wohlüberlegt sein wollte.

Im Geleitwort für das Jahr 1894 wandte sich Professor Hermann Götz, Direktor der Kunstgewerbeschule Karlsruhe, deshalb folgendermaßen an die Leser der jungen Publikation: »Welchen Stil halten Sie für geeignet, dass er für lange den Ansprüchen der Mode genügt? – So fragte mich vor Kurzem ein bekannter Herr, der die Absicht hatte, die Innenräume seiner neu erbauten Villa einzurichten. Der gute Mann ahnte wohl nicht, welch unklare Frage er an mich gerichtet hatte und nur mit Mühe konnte ich ihn überzeugen, wie schwer sein Wunsch zu erfüllen sein dürfte. Ist doch unsere Mode ein gar zu wandelbar Ding, denn was ihr heute als Evangelium gilt, wird morgen schon als überlebt und alt abgethan.«² Götz war offenbar der Ansicht, dass sein Gesprächspartner zwei Prinzipien durcheinandergebracht hatte: eine Formgebung nach künstlerischen Gesichtspunkten und eine, die sich nach vorübergehenden Trends richtet. Bleibenden Wert konnte natürlich nur die erste haben: »Das Schöne bleibt ewig schön – hielt er dem ahnungslosen Laien deshalb entgegen – gleich welcher Stilepoche es angehören mag, siegreich wird es jede Modewandlung bestehen! Jeder Stil hat seine Reize [...] wenn tüchtige Schulung gepaart mit künstlerischem Können zusammenwirken.«

Dass Götz hier nicht vom zweckfrei autonomen Schönen der freien Kunst sprach, sondern von angewandter Schönheit, also von guter Form, die aus einer gelungenen Verbindung von ästhetischen und funktionalen Qualitäten erwächst, musste er nicht eigens ausführen. Es wurde in jeder Ausgabe der Zeitschrift gebetsmühlenartig wiederholt, konnte also als selbstverständlich vorausgesetzt werden. Betonen zu müssen glaubte er hingegen, dass der Sieg der guten Form nicht etwa von selbst erfolgt, sondern eine mühevoll pädagogische Herausforderung darstellt. »Unsere derzeitige Sucht nach Neuem und Originellem hat dem

² Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration zur Ausschmückung u. Einrichtung der Wohnräume. Unter Mitwirkung von Professor Hermann Götz herausgegeben von Alexander Koch, Leipzig, Darmstadt, Wien, V. Jahrgang, Januarheft 1894, S. 1.

zielbewussten Schaffen nach Gutem und Geschmackvollem viel geschadet, wie es auch gar manche bedenkliche Früchte gezeitigt hat. Ist es in der Überfülle des Gebotenen schon für den Künstler und Fachmann schwer, das Gediegene herauszufinden, um wie viel rathloser steht das Publikum da, sich in diesem Chaos der Geschmacksrichtungen zurecht zu finden! Nach dieser Seite eine Richtschnur zu geben, den Künstler und Fachmann anzuregen, den Laien zu unterrichten und zu belehren, das ist das Ziel, das sich die »Zeitschrift für Innen-Dekoration« gesetzt hat. Sie will den vielfachen Ansprüchen der Jetzt-Zeit Rechnung tragen, nach den verschiedensten Seiten Gutes und Empfehlenswertes bieten und so fördernd auf den Geschmack des Publikums einwirken.«

Halten wir die zentralen Glaubenssätze fest, auf die dieses programmatische Geleitwort seine Leser verpflichten möchte:

1. Eine Wohnraumgestaltung, die Anspruch auf Schönheit erheben möchte, muss ästhetische und funktionale Ansprüche in ein harmonisches Verhältnis bringen.
2. Schönheit ist eine überzeitliche Qualität: Das geschmackvoll Gestaltete steht außerhalb des Wandels der Mode – gute Form ist und bleibt gute Form.
3. Um gute Form zu erkennen und sie von schlechter Form zu unterscheiden, bedarf es »tüchtiger Schulung«, sprich besonderer Expertise. Zwischen Fachmann und Laien besteht also ein eindeutiges Kompetenzgefälle.
4. Der ratlose Bauherr, der seinem Heim eine beliebige Form angedeihen ließe, sofern die Investition nur möglichst lange vorhält, wird von Götz als peinliche Figur geschildert. Ohne fundierte gestalterische Grundsätze, so der Subtext, wird ihn sein Weg genau dorthin führen, wo er gerade nicht hinwollte, nämlich direkt ins Chaos der Geschmäcker und der Moden.
5. Der nachdrücklich besorgte Grundton läßt zugleich darauf schließen, dass eine solche gestalterische Prinzipienlosigkeit kein Kavaliersdelikt darstellt. Selbst wenn sie nicht direkt auf analoge Orientierungsschwächen in anderen Bereichen der Lebensführung verweisen sollte – ein Verdacht, zu dem Götz sich nicht weiter äußert, den aber zahlreiche andere Texte der Zeitschrift nähren – wäre sie doch allein schon durch die Ansteckungsgefahr, die vom schlechten Beispiel ausgeht, ein Ärgernis. Die künstlerische Belehrung des Laien, die fachmännisch angeleitete Bildung seines Geschmacks, stellt deshalb eine wichtige volkspädagogische Aufgabe dar.

Das ist genau die Position, die auch mein Vater vertrat und die mir lange Zeit alternativlos selbstverständlich vorkam. Ich werde sie im Folgenden abkürzend die »Theorie der guten Form« nennen, auch wenn es sich streng genommen um eine autoritative Theorie des gebildeten Geschmacks handelt. Autoritativ deshalb, weil sie davon ausgeht, dass es eine allgemein verbindliche Hierarchie von Gestaltungslösungen gibt, eine eindeutige Stufung vom

Schlechten über das Bessere zum meisterlich Gelungenen, die man mit der entsprechenden Schulung erkennen und über die man deshalb auch grundsätzlich Einigkeit erzielen kann. Sofern Urteile über Design auf diese Rangordnung Bezug nehmen, können sie wahr oder falsch sein. Ästhetische Urteilsdifferenzen werden dementsprechend, analog zu empirischen Urteilsdifferenzen, als epistemische Fehlleistungen interpretiert: Sie ergeben sich, wenn eine der beteiligten Parteien eine bestimmte Gestaltqualität nicht erkannt hat. Somit sollten sie sich eigentlich recht unkompliziert dadurch beilegen lassen, dass man seinen jeweiligen Kontrahenten die von ihnen übersehene(n) Eigenschaft(en) an dem betreffenden Objekt aufzeigt. Sobald die Güte des Guten erst einmal erkannt wurde, ist jeder Dissens restlos aufgelöst.

III

Die »Theorie der guten Form« ist wohlgerne keine Erfindung von Professor Götz. Schon fast 50 Jahre zuvor hatte Sir Henry Cole im *Journal of Design and Manufactures*, der von ihm begründeten, ersten spezialisierten Zeitschrift für industrielle Gestaltung, ganz ähnlich über die Beurteilung gelungener Formgebung geschrieben. Vergrübe man sich tiefer in die Literatur über Möbelhandwerk und Kunstgewerbe, würde man schnell feststellen, dass auch Cole wiederum geistige Vorgänger hatte. Die Prioritätsfrage ist für den Zusammenhang, um den es mir hier geht, allerdings nicht von Bedeutung. Wichtig ist mir vielmehr die Feststellung, dass die fünf von mir destillierten Thesen nun schon seit einigen Generationen in Zeitschriften, Büchern, Katalogen, Aufsätzen und Vorträgen zum Thema Design unverändert hergebetet werden und man sie deshalb mittlerweile wohl zu Recht als kanonisch bezeichnen kann. Ich muss mich aus Platzgründen auf einen exemplarischen Beleg beschränken. Die Autoren eines der erfolgreichsten Designbücher der 1980er- und 1990er-Jahre stellten ihren Lesern zur Einstimmung die Frage: »Was macht einen Möbelklassiker aus?« Die Antwort, die sie selbst vorschlugen, lautete: »Ganz gewiss das gleiche, was auch für die klassischen Werke der Musik und der Literatur gilt: Harmonie von Form und Inhalt, eine universale, zeitlose Formensprache. Diese Reife der Gestaltung hebt die Klassiker der Moderne über das Mittelmaß der zeitgenössischen Produkte turmhoch hinaus. Denn das klassische Design [...] ist »eine persönliche geistige Schöpfung«, eine Innovation im Funktionellen und im Formalen, die mehr ist als modische Originalität.«³

Dieses emphatische Lob verbindlicher Formgebung stammt aus einem populären Übersichtswerk, das die Zeitschrift *Schöner Wohnen* zwischen 1982 und 1998 in sage und

³ Angelika Jahr (Hrsg.), *Moderne Klassiker; Möbel, die Geschichte machen*, 19. Auflage, Hamburg 1998, S. 5.

schreibe 19 Auflagen herausbrachte. Wo Professor Götz an der Wende zum 20. Jahrhundert von guter und geschmackvoller Gestaltung, künstlerischer Schulung und Gediegenheit gesprochen hatte, war an der Wende zum einundzwanzigsten von Reife der Gestaltung, universaler Form und zeitlos gültiger Innovation die Rede. Die Terminologie hatte sich also ein wenig geändert, die Substanz aber war die gleiche geblieben: Die gute Form ragte weiterhin leuchtturmhaft aus dem sie umgebenden Chaos gestalterischer Beliebigkeit heraus (und jeder kurze Blick in die einschlägigen Periodika unserer Tage belegt, dass sich daran bis heute nichts geändert hat). Der Titel des Bands lautete *Moderne Klassiker: Möbel die Geschichte machen*. Die Kombination der beiden eigentlich antipodischen Begriffe »klassisch« und »modern«, die sich in der bildenden Kunst schon etwas früher etabliert hatte,⁴ war Zeichen einer im Vergleich zum 19. Jahrhundert veränderten Bewertung angewandter Kunst. Sie erwuchs aus der Überzeugung, dass man es bei Möbeln, die von renommierten Gestaltern, am besten von Künstlern oder Architekten, entworfen wurden, nicht mit bloßem Kunsthandwerk, sondern mit einer »persönlichen geistigen Schöpfung« und ergo mit echter Kunst zu tun habe.⁵ Konsequenterweise war das Buch wie ein kunsthistorisches Übersichtswerk aufgemacht: Neben chronologisch geordneten interpretierenden Werkbeschreibungen waren Designerporträts von zentraler Bedeutung, und die Autoren beanspruchten, einen gültigen Kanon guter Formgebung für alle Wohnbereiche vorzulegen. Dass sie dabei die Möbel treuherzig zu historischen Akteuren erklärten, über die man keine Geschichten erzählt, sondern die ihrerseits Geschichte »machen«, ist eine interessante Parallele zur akademischen Kunstgeschichte. Auch viele Kunsthistoriker halten ihre Disziplin ja noch immer guten Gewissens für das ästhetische Weltgericht und servieren das Ergebnis der zahllosen, durch so unterschiedliche wie unüberschaubare Mechanismen und Interessen bedingten Auswahlprozesse, auf denen Geschichtsschreibung nun einmal beruht, als selbstverständliche Abbildung künstlerischer Qualität.

IV

⁴ Der früheste Eintrag im OPAC des Zentralinstituts für Kunstgeschichte zu dieser heute allgegenwärtigen Begriffsverbindung stammt aus dem Jahr 1964. Die Zahl der Publikationen, die den Begriff als Eigenname im Titel führen, steigt mit Beginn der 1980er-Jahre signifikant an.

⁵ So unter anderem: Dorothee Müller, *Klassiker des modernen Möbeldesign*. Otto Wagner, Adolf Loos, Josef Hoffmann, Koloman Moser, München 1980; Albrecht Bangert, *Italienisches Möbeldesign. Klassiker von 1945 bis 1965*, München 1985; Charlotte und Peter Fiell, *Die modernen Klassiker: das Möbeldesign seit 1945*, Schaffhausen u.a. 1991.

Die »Theorie der guten Form« hat viele plausible Seiten, ja sie muss sie haben, sonst wäre sie ganz sicher nicht so erfolgreich gewesen. Sie verträgt sich beispielsweise vorzüglich mit dem Erlebnis unmittelbarer und unhintergebar Evidenz, das einem bei der befriedigenden Lösung gestalterischer Probleme zuteil werden kann, selbst wenn es sich nur um die Auswahl der passenden Garderobe oder auch der Tischdekoration zu einer Abendeinladung drehen mag. Es gibt da diesen jedermann vertrauten Moment, in dem alle Zweifel verstummen und man sich plötzlich ganz sicher ist: »Das hier« – eine bestimmte Farbe, eine Form, ein Material – gehört genau hierher, es muss so-und-nicht-anders aussehen, wirken, sich anfühlen. Da die »Theorie der guten Form« ästhetische Urteilskompetenz an den objektiven Blick des geschulten Auges bindet, harmoniert sie zugleich aufs Beste mit der Beobachtung, dass Liebhaber bestimmter Epochen, Stilperioden oder Entwurfsschulen, in aller Regel zu ähnlichen Bewertungen kommen, was sich direkt auf die Preisbildung auf dem Sammlermarkt niederschlägt, die zwar Konjunkturen kennt, aber doch überwiegend stabil ist. Aus demselben Grund eignet sie sich auch vorzüglich, Kanonbildung zu erklären und vor allem zu legitimieren, wie das etwa in dem erwähnten Buch über die modernen Klassiker geschah, das mittlerweile von Dutzenden ähnlicher Nachfolgepublikationen abgelöst worden ist. Eine bestimmte historische Reihe, die als vorbildlich präsentiert wird, erscheint vor dem Hintergrund der fünf genannten Prämissen nicht so sehr als Ergebnis einer Wahl, die durch zahllose, womöglich zum Teil unaufklärbare Faktoren motiviert sein könnte, sondern als zwangsläufiges und damit autoritativ verbindliches Resultat eines soliden Erkenntnisprozesses. Daraus kann man dann im nächsten Schritt zwanglos ein öffentliches Interesse an der Existenz von Designmuseen und gestalterischem Unterricht ableiten – die Erklärungskraft der »Theorie der guten Form« ist offenbar derart umfassend, dass sie sogar die Existenz derer als notwendig erweisen kann, die sie vertreten.

Trotz dieses beeindruckenden Leistungsspektrums wirft sie aber auch ein gravierendes Problem auf, für das mir – zumindest bisher – noch niemand eine überzeugende Lösung anbieten konnte. Sie behauptet, dass es spezifische formale Qualitäten wären, die ein bestimmtes Artefakt zu einem Beispiel für gutes Design machen, genauer: ein optimal auf seinen Gebrauchswert abgestimmtes Äußeres. Wenn aber ein Objekt, das diese Qualitäten in hohem Grade besitzt, wirklich so turmhoch über das Mittelmaß der zeitgenössischen Produkte hinausragt, wie die Autoren von *Schöner Wohnen* behaupten, wenn gediegene Formgebung tatsächlich siegreich jede Modewandlung übersteht, wie Professor Götz es formuliert hat: Warum muss dieser Sieg dann eigentlich so ungeheuer schwer erkämpft werden? Warum nur entscheiden sich die meisten Menschen nicht ganz von selbst für die gute

Form? Warum übersehen sie gestalterische Qualität einfach, wenn sie sich doch angeblich unübersehbar vor ihren Augen auftürmt?

Seit mehr als anderthalb Jahrhunderten lautet die gängige Antwort darauf: Weil Laien nun einmal leider in der Regel für das wahre Schöne blind sind – man müsse sich nur einmal die mit Scheußlichkeiten vollgestopften Wohnungen, die häßlichen Häuser, die geschmacklose Kleidung seiner Mitmenschen ansehen, um zu bemerken, dass den meisten fehlt, was Professor Götz eine »tüchtige Schulung« nannte.⁶ Diese Auskunft mag zunächst einleuchtend klingen, sie gibt allerdings in mindestens zwei Punkten erheblichen Grund zu Misstrauen. Punkt eins: Generationen von Zeitschriftenmachern haben seit Mitte des 19. Jahrhunderts auf das Publikum eingewirkt, Dutzende von Gestaltungslehrstühlen sind geschaffen, Hunderte von Designmuseen gegründet, Tausende von Büchern geschrieben, Zehntausende von Vorträgen gehalten worden. Zugleich haben Myriaden von Kunst- und Werkerziehern landauf landab die reine Lehre von der guten Form unter die Menschen getragen – und doch hat sich offenbar nichts zum Besseren gewendet. Noch immer wird dasselbe alte Klagegedicht vom Fehlen des gestalterischen Niveaus im selben resignativen Tonfall vorgetragen und zwar interessanterweise in aller Regel von Menschen, die ihren eigenen Bedarf an ästhetischer Belehrung als eher gering einschätzen würden. Das sollte eigentlich zu denken geben, denn es lässt nur zwei Schlüsse zu: Entweder liegt es doch nicht – oder zumindest nicht nur – am Mangel an tüchtiger Schulung, oder es mangelt den Schulern an Tüchtigkeit. Beides wäre keine gute Nachricht für

⁶ Die These von der ästhetischen Blindheit der Masse ist in der Regel mit einer zivilisationskritischen Degenerationstheorie verbunden. Die Menschen mögen zwar grundsätzlich die natürlichen Anlagen besitzen, Schönheit zu empfinden, aber solche Anlagen müssen unter den alle kulturellen Rangunterschiede nivellierenden Lebensverhältnissen unserer von Bildern und Waren rettungslos überfluteten, von zweckhaft abstraktem Denken dominierten Gesellschaft zwangsläufig verkümmern. Ohne einschlägige Schulung wird die Masse der Menschen deshalb auch niemals in der Lage sein, das formal Gelungene vom Missratenen selbständig unterscheiden zu können. Genau dies ist die Aufgabe, die Museumspädagogik und Kunstunterricht zu erfüllen haben. Nicht von ungefähr gehörten ästhetische Defizienztheorien von der ersten Stunde an zum ideologischen Kernbestand professioneller Kunstpädagogik. Schon auf dem ersten Deutschen Kunsterziehungstag 1901 in Dresden meldete sich einer der Teilnehmer, Lehrer Goetze aus Hamburg, mit folgender These zu Wort: »Ein zu großer Teil der jugendlichen Kraft wird für das Studium des gedruckten und geschriebenen Worts verbraucht. [...] Unsere hauptsächlich nach Rücksichten des Verstandes geordnete Bildung erzeugt [...] unfehlbar die Gewohnheit eines anschauungsarmen, abstrakten Denkens – und das ist mit seinen von dem Leben der wirklichen Erscheinungen abgezogenen Begriffen und Allgemeinheiten das unbrauchbarste Werkzeug für die Entwicklung derjenigen Lebensäußerungen, durch die wir vermöge der Kunst unser Verhältnis zu Welt und Leben bestimmen.« Kunsterziehung, Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. September 1901, hrsg. vom Deutschen Kunsterziehungstag, Leipzig 1902, S. 124.

Freunde der guten Form. Punkt zwei: Eine derart weitreichende Defizienzthese, die die Mehrheit der Bevölkerung leichthin zu ästhetischen Krüppeln erklärt, sollte bessere Gründe aufbieten können, als die Enttäuschung darüber, dass die Standards, die man selbst intuitiv in Bezug auf die formale Gestaltung der eigenen Lebenswelt anlegt, von anderen Menschen nicht geteilt werden.

Die Frage ist aber doch: Bedarf die Fähigkeit, das Schöne als schön zu erkennen, wirklich besonderer Expertise? Nur zur Erinnerung: Wir sprechen nicht von Kosmologie und Quantenmechanik, sondern über die Gestaltung von Tischen, Schränken, Stühlen, also von Alltagsgerät überschaubarer Komplexität, dessen So-und-nicht-anders-Sein, im Gegensatz zu manch ambitioniert konzeptueller Position in der bildenden Kunst, eigentlich niemanden vor unlösbare Rätsel stellen sollte. Dabei ist es ohnehin höchst zweifelhaft, ob wir es beim Sinn für das Schöne überhaupt mit einer Fähigkeit zu tun haben. Immanuel Kant, der diese Frage Ende des 18. Jahrhunderts in seither nicht mehr überbotener Klarheit diskutiert hat, hat sie ausdrücklich verneint. Er bestand darauf, dass Schönheit nicht erkannt, sondern empfunden wird – und wir folglich mit epistemischen Kategorien wie Kompetenz, Wissen oder auch Expertise ziemlich daneben liegen. »Schön ist das«, heißt es in § 9 der *Kritik der Urteilskraft*, »was ohne Begriff allgemein gefällt.«⁷ Diese Voraussetzung erfüllen nach Kant vor allem Gebilde, die eine formale Ordnung aufweisen, die man als »gestalthaft organisiert« beschreiben kann, als »organisch gegliedert« oder auch »in sich stimmig«.⁸ Die Ansprechbarkeit für die ästhetischen Qualitäten solcher Gebilde ist weder ein angeborenes Privileg noch eine erworbene Fähigkeit, sondern ein selbstverständlicher Bestandteil unserer Grundausstattung als sinnlich wahrnehmende (genauer: als zur Erkenntnis bestimmte und die Erfüllung dieser Bestimmung als lustvoll empfindende⁹) Wesen.

⁷ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*. Herausgegeben von Karl Vorländer, 7. Auflage, Hamburg 1990, S. 58.

⁸ Das ist gemeint, auch wenn Kant von »Zweckmäßigkeit« spricht. Vgl. dazu Ernst Cassirer, *Kants Leben und Lehre* [1918], Darmstadt 1977, S.306 f: »Der Sprachgebrauch des achtzehnten Jahrhunderts nimmt die ›Zweckmäßigkeit‹ in einem weiteren Sinne: Er sieht in ihr den allgemeinen Ausdruck für jede Zusammenstimmung der Teile eines Mannigfaltigen zu einer Einheit, gleichviel auf welchen Gründen diese Zusammenstimmung beruhen und aus welchen Quellen sie sich herschreiben mag. (In diesem Sinne stellt das Wort nur die Umschreibung und die deutsche Wiedergabe desjenigen Begriffs dar, den Leibnitz innerhalb seines Systems mit dem Ausdruck der ›Harmonie‹ bezeichnet hatte.) Ein Ganzes heißt ›zweckmäßig‹ wenn in ihm eine solche Gliederung der Teile statthat, dass jeder Teil nicht nur neben dem anderen steht, sondern dass er in seiner eigentümlichen Bedeutung auf ihn abgestimmt ist. Erst in einem derartigen Verhältnis wandelt sich das Ganze aus einem bloßen Aggregat in ein geschlossenes System [...]«

⁹ Vgl. Reinhard Brandt, *Die Bestimmung des Menschen bei Kant*, Hamburg 2007, bes. S. 422ff.

Über das Schöne in diesem Verständnis des Wortes kann es deshalb nach Kant auch keinen Dissens geben: Alle Menschen empfinden das freie Spiel von Einbildungskraft und Verstand gleichermaßen als lustvoll belebend, sie reagieren also unter gleichen Bedingungen auf die gleichen Formen in gleicher Weise. Tun sie es nicht, stehen sie sich entweder selbst im Wege, weil persönliche, nicht verallgemeinerbare Erwartungen und Präferenzen – also Privatbedingungen ihres Innenlebens – ihr Urteil trüben. Oder aber wir haben es nicht mehr allein mit Schönheit zu tun, sondern befinden uns bereits auf einem Terrain, in dem sich die Reflexion über das Ästhetische mit Ansprüchen aus anderen Wertsphären auf komplexe Weise überlagert. Die Beispiele für freie und damit für jedermann verbindliche Schönheit, die Kant anführt, stammen deshalb auch nicht aus dem Designatelier, sondern allesamt aus dem Gestaltungsbüro der Natur: Es sind Blumen, Muscheln, Blätter, Vogelfedern, Linien im Sand et cetera. Das einzige Designprodukt, das für ihn in dieselbe Kategorie fällt, sind Tapeten mit Rapportmuster, also eine Gestaltung, die keine künstlerischen Ambitionen hegt, sondern auf dieselben regelmäßig unregelmäßigen Wahrnehmungsmuster setzt, die uns auch an Naturformen faszinieren.¹⁰

V

Ich glaube, dass Kant mit dieser Beobachtung grundsätzlich richtig liegt. Es scheint in der Tat so etwas wie ein kleinstes gemeinsames Vielfaches der ästhetischen Ansprechbarkeit zu geben, das man vielleicht nicht unbedingt, wie in der *Kritik der Urteilskraft*, transzendentalphilosophisch begründen muss. Man kann es auch, bescheidener, als anthropologische Hypothese formulieren, die dann lauten würde: Die allermeisten – wenn nicht alle – Menschen sind, sofern keine existenzielleren Sorgen ihre Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, gleichermaßen von der Schönheit natürlich entstandener Formen fasziniert, und das unabhängig von Alter, Geschlecht, sozialer Schicht, Vorbildung et cetera. Aus diesem Grund kann es auch keine Experten für Naturschönheit geben, jedenfalls nicht in

¹⁰ Hier sind Kants Ausführungen zur »Malerkunst« in der *Kritik der Urteilskraft* (§ 51) instruktiv, zu der er »die eigentliche Malerei« zusammen mit der »Lustgärtnerei« zählt (die »ihre Formen wirklich aus der Natur nimmt«, statt sie nur darzustellen), sowie »im weiten Sinne« auch noch »die Verzierung der Zimmer durch Tapeten, Aufsätze und alles schöne Ameublement, welches bloß zur Ansicht dient [...], imgleichen die Kunst der Kleidung nach Geschmack (Ringe, Dosen usw.). Denn ein Parterre von allerlei Blumen, ein Zimmer mit allerlei Zierraten (selbst den Putz der Damen darunter begriffen) machen an einem Prachtfeste eine Art von Gemälde aus, welches, sowie die eigentlich sogenannten [...] bloß zum Ansehen da ist, um die Einbildungskraft im Freien Spiel mit den Ideen zu unterhalten und ohne bestimmten Zweck die ästhetische Urteilskraft zu beschäftigen.« (Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*. Herausgegeben von Karl Vorländer, 7. Auflage, Hamburg 1990, S. 179f.)

dem Sinne, wie Designexperten ihre Expertise verstehen. Ein Biologe mag mir eine faszinierende Struktur zeigen, die ich noch nicht kannte, ein Botaniker mich auf ein attraktives Detail einer Blütenform hinweisen, das ich ohne ihn übersehen hätte, aber beide müssen mir nicht erklären, was daran schön ist, das sehe beziehungsweise empfinde ich auch ohne sie. Und wäre das nicht der Fall, könnten sie es mir auch nicht durch noch so viele Erklärungen nahebringen: Schönheit im kantischen Sinne lässt sich nicht beweisen, sie bedarf aber auch keines Beweises.

Dass eine solche Einstimmigkeit auf dem Feld des Designs, ähnlich wie in der bildenden Kunst, auch nicht annähernd gegeben ist, dürfte unstrittig sein. Wer einmal eine zeitgenössische Möbelmesse besucht hat, weiß, dass die Bandbreite dessen, was von Designern und Herstellern als praktisch und formschön angepriesen und von den Konsumenten offenbar auch so empfunden wird, genau das Chaos der Moden und Geschmacksrichtungen darstellt, vor dem Professor Götz seine Leser vor 115 Jahren bewahren wollte. Im ästhetiktheologischen Furor meiner Jugendjahre hätte ich das ebenso gesehen – heute muss ich gestehen, dass ich es tausendmal aufregender finde, dieses tumultöse Nebeneinander widerstreitender Formen zu beobachten, als zum tausendsten Mal die monotonen Thonet-, Freischwinger- und Eames-Chair-Paraden abzuschreiten, auf die man in praktisch jedem Designmuseum trifft.

Aber besteht denn hier nicht doch ein Konsens? Ist der Umstand, dass Designsammlungen weltweit fast identisch aussehen, nicht der eindeutige Beweis dafür, dass es die »gute Form« durchaus gibt, aber eben leider nur im musealen Konsens ausgesuchter Kenner? Auf die Gefahr hin, mich zu wiederholen, halte ich meine Gegenfrage aufrecht: Was ist das für eine Schönheit, die nur geschulten Kennern gefällt? Weshalb empfindet sie nicht jeder? Bekanntlich verbringen jahraus jahrein Millionen von Touristen ihren Urlaub in Venedig, meiden aber das benachbarte Mestre. Sind das alles Menschen, die dank »tüchtiger Schulung« die Schönheit dieses Ortes und seiner Architektur wertzuschätzen wissen? Oder folgen sie nur, wie gerne behauptet wird, dem ausgetretenen Pfad der blöden Herde, die das kulturelle Erbe rücksichtslos niedertrampelt und man könnte ihnen mit Las Vegas eine ebenso große Freude machen? (Und selbst wenn: Wieso sind wir uns so sicher, dass es kultivierter ist, Venedig zu besichtigen?) Ich glaube ehrlich gesagt nicht, dass sich eine derart universale ästhetische Defizienzthese sinnvoll aufrecht erhalten lässt. Als der Renaissancearchitekt Sebastiano Serlio im 16. Jahrhundert die Vollkommenheit der Proportionen des römischen Pantheons rühmte, schrieb er, ihre Wirkung sei so eindrucksvoll, dass die Besucher des Bauwerks »selbst wenn sie sonst nur von mittelmäßigem

Ansehen sind, eine unerklärliche Haltung und Schönheit gewinnen.«¹¹ Das ist dem Automatismus, von dem bei Kant die Rede ist, so nahe wie irgend möglich und fasst zugleich alle Versprechen in sich, die jemals im Namen der »guten Form« abgegeben wurden. Warum ist der Grundton der Literatur zum Thema Wohndesign demgegenüber so resignativ? Warum ist die gute Form, von der dort die Rede ist, nicht ebenso allgemein ansteckend?

VI

Vielleicht hat es damit zu tun, dass die Form in dieser Diskurstradition, um als gut gelten zu dürfen, nicht allein schön und funktional, sondern zugleich auch moralisch vortrefflich zu sein hat. Es genügt also nicht, dass sie gefällt, sie soll aus den richtigen Gründen gefallen. Ich will das an drei historischen Beispielen verdeutlichen. Mein erstes Beispiel stammt noch einmal aus der *Innendekoration*, deren Februarheft 1894 der »modernen Zimmer-Gothik« gewidmet ist, die bei den Kunden offenbar weniger beliebt war, als andere Restrostile. Im Zuge dessen kam in einer kurzen Stellungnahme auch ein volkspädagogisch gestimmter Stilmöbelfabrikant aus Breslau zu Wort, der eine Lanze für die gute neogotische Form brach. Das Mittelalter, das er in seiner Fabrik herstelle, so versicherte er, habe nichts mit den frevelhaften Modeerzeugnissen zu tun, die seine Konkurrenten auf den Markt würfen: »Die von mir eingeführte Art Gothik kann nämlich nur in der absichtlich elementarsten Konstruktion ihre berechnete Existenz finden, und ich habe mit den vielen anderen, in der Geschäftswelt jetzt kursierenden sogenannten gothischen Objekten, die aus dem Wust von Stil-Konglomeraten der letzten Jahre hervorgegangen sind und mit unserem deutschen Wesen, soweit es sich nach der praktischen Seite hinneigt, gar nicht in Harmonie stehen, nur das gemein, dass ich mich diesen Erzeugnissen gegenüber stets gerne ablehnend verhielt, um dagegen das Einfache, Echte an seine Stelle zu setzen.«¹²

Zehn Jahre später erhielt die Zeitschrift einen grafischen und verlegerischen Facelift. Sie nannte sich jetzt nur noch *Innendekoration*, hatte das Kunstgewerbe also aus dem Obertitel gestrichen, und statt für Neogotik oder Neorenaissance, die nunmehr als kurzlebige Modeerscheinungen galten, optierte sie jetzt resolut für Jugendstil. Das Märzheft 1900 zeigte Entwürfe des Darmstädter Architekten Patriz Huber, an deren schwungvollem Duktus man ermessen kann, was für ein ästhetischer Erdrutsch innerhalb weniger Jahre stattgefunden

¹¹ Die Stelle findet sich im dritten Buch seines Architekturtraktats; zit. nach: Erik Forssmann, »Palladio. Eine neue Architektur aus dem Geiste der Antike«, in: ders. (Hrsg.), *Palladio. Werk und Wirkung*, Freiburg 1997, S. 41.

¹² *Über Möbel in gothischem Stil. Eine sachliche Betrachtung von Martin Kimbel, Möbelfabrikant, Breslau*, in: *Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration zur Ausschmückung u. Einrichtung der Wohnräume*. Unter Mitwirkung von Professor Hermann Götz herausgegeben von Alexander Koch, Leipzig, Darmstadt, Wien, V. Jahrgang, Februarheft 1894, S. 31.

hatte. Der umfangreichste Artikel aber beschäftigte sich kritisch mit fehlgeleiteten Dekorationskünstlern, die unverständlicherweise nicht etwa auf florale Beschwingtheit setzten, sondern rigoros auf jegliche Schmuckform verzichteten. Das Urteil des Rezensenten war vernichtend: »In ihren Schöpfungen tragen sie eine übermäßige, absichtliche Einfachheit zur Schau, eine Einfachheit, die lebhaft an die bekannten Bauern-Tische und Stühle im Anfange der 70er Jahre erinnert. Diese [...] Manier [...] ist eine Verirrung. Die Kunst soll nicht nur einfach, sie soll auch wahr sein. Eine solch quäkerhafte Einfachheit in einem wohlhabenden Hause entspricht aber nicht den Thatsachen, sondern steht mit ihnen in Widerspruch, und darum stösst sie uns ab: das ist nicht mehr Kunst, sondern Künstelei, berechnete und darum beleidigende Einfachheit.«¹³

Ein letztes Beispiel zum Abschluss, der Zeitsprung geht diesmal über 50 Jahre. Das Blatt heißt mittlerweile *Architektur und Wohnform*, trägt die Innendekoration also nur noch im Nebentitel, hält nun den Jugendstil für eine vorübergehende Modeerscheinung und präsentiert sich betont schlicht, nicht nur in der grafischen Aufmachung. In der Februarausgabe des Jahres 1949 beklagt sich der Architekturprofessor Richard Döcker aus Stuttgart mit folgenden Worten über das wieder einmal verlorene Niveau in der Möbelgestaltung: »Die Klarheit und Einfachheit von Möbeln, die Sauberkeit funktionell entwickelter Gestaltung der Dinge [...] sind bei uns nicht gebilligte Erkenntnisse. Man ersetzt dies lieber durch verkümmertes Barock, durch Überladungen, teuren Kitsch und Geschmacklosigkeiten, man flüchtet in die Bauernstubenromantik, das Biedermeier usw., anstatt dass man sich auf das Thema der Aufgabe besinnen und das Geschaffene als Dokument für die heutige Lebensform, für die eigene Stufe und Kunde von Menschen in unserem Zeitalter nehmen würde. [...] Es fehlt an Maßstäben, Zielen, Haltung. [...] Echtheit, Niveau – das wäre zunächst Einfachheit, Ehrlichkeit in Material, Form und Herstellung, sowie sinnvolle Erfüllung des Gebrauches Voraussetzung.«¹⁴

VII

Ich hätte diese Auflistung ähnlicher Textstellen in beliebiger Dichte bis in die Gegenwart fortführen können, aber ich denke die Auswahl genügt, um meinen Schlussgedanken hinreichend zu orchestrieren. Die Zitate legen nämlich allesamt nahe, dass bei Urteilen über

¹³ A. Gräväll, *Unsere Möbel*, in: Innendekoration. Mein Heim : Mein Stolz. Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für den gesamten inneren Ausbau, herausgegeben von Alexander Koch, Darmstadt, XI. Jahrgang, Märzheft 1900, S. 47.

¹⁴ Richard Döcker, *Das verlorene Niveau*, in: Architektur und Wohnform (Inneneinrichtung), 58. Jahrgang, Heft 2, Stuttgart 1949, S. 33.

die Gestaltung von Gebrauchsgegenständen, anders, als dies in der Regel behauptet wird, nicht allein ästhetische und funktionale Eigenschaften in Frage stehen. In allen von mir angeführten Beispieltexten geht es ausdrücklich um die Frage, was gestaltete Form zu guter Form macht. Und in allen wird sie beantwortet, indem die jeweilige Form diskursiv auf ethische Qualitäten bezogen, also mit Tugenden in Verbindung gesetzt und auf diesem Wege als Ergebnis einer als vorbildhaft empfundenen »Haltung« ausgezeichnet wird. Dass ich mich dabei für Ehrlichkeit und Schlichtheit entschieden habe, ist kein Zufall, sondern bildet die Häufigkeit ab, mit der man in der Literatur auf diese Begriffe trifft. Die längste Zeit der Designgeschichte über galt eine askeseaffine Haltung programmatisch unsentimentaler Rationalität als maßgeblich für die Gestaltung des privaten Lebensraums (und das interessanterweise nicht nur bei bedingungslosen Moderneemphatikern, sondern auch bei eingeschworenen Moderneskeptikern). Sie wird in der einschlägigen Literatur weiterhin hochgehalten, doch ist das Spektrum möglicher Haltungen, an die man als Autor appellieren kann, im Lauf der vergangenen gut drei Jahrzehnte kontinuierlich breiter geworden, sodass es mittlerweile manche Tönungen enthält, die in der heroisch rigoristischen Phase des deutschen Möbeldesigns, die bis in die späten 1960er reichte, noch unvorstellbar gewesen wären, etwa Ironie, Beiläufigkeit oder sogar programmatischen Unernst. Wer bei der Frage nach dem Gelingen von Design also zuerst an die zeitlos universale Schönheit des Klassischen denkt, die man, im Sinne Kants, für sich allein und ohne weiteren Verbalisierungsbedarf »als Form« reflektiert und genießt, der läuft Gefahr, eine, wenn nicht *die* zentrale Qualität, von der in Diskursen über gelungenes Design ständig gesprochen wird, gar nicht erst in den Blick zu bekommen. »Gute Form« meint dort nämlich nicht nur wie auch immer gestalterisch »gelungene«, sondern stets zugleich bedeutungsvolle, und zwar vor allen Dingen ethisch bedeutungsvolle Form.

Damit will ich nicht etwa behaupten, dass rein formale Überlegungen – Blau oder rot? Glänzend oder matt? Kante oder Kurve? – im Gespräch und im Urteil über Design keine Rolle spielen würden. Andernfalls könnte der Unterricht für Produktdesign künftig ebenso gut von Moralphilosophen übernommen werden und das wäre, bei allem Zutrauen in diese Disziplin, vermutlich keine gute Idee. Ich will lediglich darauf hinweisen, dass ästhetische Bewertungen in Diskursen über Design in aller Regel nicht ohne eine starke ethische Komponente auskommen. Denn im Gegensatz zu der kontextfreien, unproblematisch konsensuellen Begegnung mit dem Naturschönen, genügt es hier nicht, dass mir etwas einfach gefällt, das ist allenfalls der Ausgangspunkt einer Diskussion. Die Frage nach der guten Form fragt vielmehr, ob mir etwas gefallen *sollte*. Das ist nur möglich, weil gestaltete Form, im Gegensatz zum unproblematisch konsensuellen Naturschönen, als zeichenhaft wahrgenommen wird, also als

etwas, das auf anderes verweist, und zwar, in letzter Instanz, auf eine bestimmte Haltung dem Leben gegenüber. Ebenso wie die Form der Kunst aber auch die der Mode, die beide ähnliche Verweisungszusammenhänge konstituieren, kann, ja muss man die Form eines Möbelstücks lesen. Das fällt uns häufig so leicht, dass wir die hermeneutische Arbeit gar nicht bemerken, die wir verrichten, wenn wir beispielsweise einen Stahlrohrsessel der Bauhaus-Ära als »funktional«, »ehrlich« und »schlicht« charakterisieren. Erst wenn wir auf Menschen treffen, die dieselbe Form als »abweisend«, »angestrengt« und »ungemütlich« empfinden, wird deutlich, dass wir es hier nicht mit den autonomen, eindeutig identifizierbaren Gestaltqualitäten zu tun haben, von denen in der »Theorie der guten Form« die Rede ist.

Wenn diese Analyse korrekt ist, dann sollten wir uns von dieser Theorie am besten verabschieden und auch den gesellschaftlichen Dissens in Gestaltungsfragen nicht länger als unerklärliches Skandalon empfinden, über das Kulturmenschen ständig Klage zu führen haben, sondern schlicht als Nulllinie der Normalität: Ein gutes Möbelstück, so forderte Richard Döcker 1949, habe ein »Dokument für die heutige Lebensform« zu sein, »für die eigene Stufe und Kunde von Menschen in unserem Zeitalter«. ¹⁵ In dieser hehren Formulierung ist das ganze Problem enthalten: Anders als Döcker meinte, fehlt es nämlich nicht etwa an Maßstäben, Zielen, Haltung. Im Gegenteil, es gibt sogar mehr als genug davon, sie lassen sich nur leider selten miteinander in Einklang bringen. Es gibt nun einmal keine »Lebensform unseres Zeitalters« im Singular – ich bezweifle ehrlich gesagt sogar, dass es so etwas wie ein »Zeitalter« im Singular gibt. Ganz sicher jedenfalls gibt es zahllose mögliche Lebensformen und dementsprechend zahllose mögliche ethische Haltungen, für die man sich gleichermaßen aussprechen kann, ohne dass wir ein Kriterium besäßen, das uns Klarheit darüber verschaffen würde, welche man denn nun konkret einzunehmen habe. Es ist insofern kein Zufall, dass die »Theorie der guten Form« aus dem 19. Jahrhundert stammt: Erst die Pluralisierung des Geschmacks machte derartige Debatten notwendig.

Wenn Design ist, was sich in einem Diskurs als Amalgam aus ästhetischem Reiz und ethischer Haltung darstellen lässt, wenn mir in einem Qualitätsurteil über ein Designobjekt dieses also als ästhetische Verkörperung ethischer Werte angesonnen wird, dann sollten wir das zweifelhafte Expertisepostulat gleich mit verabschieden, aus dem die Legionen ästhetischer Wanderprediger in Sachen guter Einrichtungsgeschmack bis heute ihren Marschbefehl ableiten. Das hätte, wie ich glaube, nicht zuletzt segensreiche Auswirkungen auf das Selbstverständnis von Designmuseen. Ihr Auftrag bestünde dann nämlich nicht länger darin, als Hüter des *einen* Kanons die Missionierung der ästhetisch Ungläubigen zu betreiben, sie

¹⁵ Ibid.

hätten vielmehr zunächst einmal die Aufgabe, die Gestaltungswelten der Gegenwart in ihrer ganzen, verwirrenden Vielfalt abzubilden. Für eine Institution, die bisher stets auf rigorose Selektion und Verknappung im Zeichen des vermeintlich Bleibenden gesetzt hat, wäre das eine interessante Herausforderung. Wenn man aus dieser Forderung – die ihrerseits natürlich ebenfalls Ausdruck einer ethischen Haltung ist – dann überhaupt noch einen pädagogischen Auftrag ableiten möchte, dann allenfalls den, zu zeigen, wie man diese Vielfalt aushält. Denn das ist, wie ich selbst beinahe täglich schmerzvoll erlebe, nach wie vor alles andere als eine leichte Übung.