

Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter

Rede zum 25. Jubiläum des Deutschen Werkbundes 1932

Helmuth Plessner

"Form" heisst Bindung, heisst Mass, heisst Gleichgewicht. Wenn es der Zweck meines heutigen Vortrages sein soll, die Wiedergeburt eines solchen neuen Gleichgewichts in der raumgestaltenden Arbeit Ihnen hier zu begründen, so muss ich diesen Gedanken an den Anfang meiner Ausführungen stellen. Aber jedes neue Gleichgewicht kann nur wiedergeboren werden und neu errungen werden aus dem Verlust eines früheren Gleichgewichts, kann nur wiederkommen gegen eine andrängende anarchische Macht. Und diese anarchische Macht, gegen die zunächst das neue Verpflichtungsgefühl einer Form und eines Formbewusstseins wiedererrungen worden ist, das ist die Technik, das ist diejenige dämonische Macht, die wir erst heute - vielleicht aber auch heute noch nicht - ganz in ihrem unheimlichen und grossartigen Sinne zu verstehen vermögen.

Die Wiedergeburt der Form im Zeitalter dieser dämonischen Macht, die berufen ist, das Antlitz nicht nur der Länder, sondern das Antlitz dieses Planeten umzugestalten, die, über alle die Vorstellungen von einer sozialen Verantwortung, über alle die Vorstellungen, die wir aus der Geschichte und aus der Tradition überkommen haben, hinausgreifend, berufen ist, einen ganz ungeahnten Lebensraum des Menschen zu gestalten!

Die Technik ist eingebrochen in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts. Und da beobachten wir nun die erste grosse Reaktion der raumgestaltenden Arbeit und des künstlerischen Bewusstseins gegen diese eigenartige Macht, die man zunächst nicht versteht, indem man sich gegen sie dadurch wehrt, dass man sie eben in ihren deprivierenden, in ihren nivellierenden Formen zu bekämpfen versucht durch eine Wendung in die Geschichte.

Aber zunächst ist klar zu machen, als was Technik zunächst wirkt. Sie wirkt zunächst als eine werkzeugrevolutionierende Kraft und als eine sozial revolutionierende Kraft. Das ist ihre unmittelbare Front, ihr unmittelbares Angreifen in die überkommene Welt frühbürgerlicher traditionaler Gesittung und Form und Organisation.

Zunächst bedeutet die Technik die Verdrängung des Handwerks durch die Maschine, durch die fabrikationsmässige Herstellung und damit also durch die Ermöglichung einer Serienproduktion. Typisierung, Normalisierung, Standardisierung des Produktes ist die unweigerliche Folge. Die Individualität des Arbeitsproduktes wird zerstört; das eigentümliche Vertrauensverhältnis des Handwerkers zu seinem eignen Produkt und des Bestellers zu seinem Produkt wird irgendwie zerschnitten; das Intime und Private dieses Verhältnisses wird

aufgelöst und einer kalten und neutral-sachlichen Öffentlichkeit überantwortet. Die Fabrik arbeite für alle und keinen! So entsteht zunächst durch den Einbruch der Maschine etwas in der Geschichte noch nie Dagewesenes: eine ganz eigenartige neue Welt von unpersönlichen Massengütern.

Sodann die Technik als eine sozial revolutionierende Macht. Sie steht zunächst da als etwas, was eine vollkommene Zerstörung der bisherigen menschlichen Bindungen, des bisherigen sozialen Aufbaus herbeiführt. Erzeugt wird der Arbeiter. Erzeugt wird das Bedürfnis, das dem Arbeiter konform ist, - dem Arbeiter und dem Abnehmer. Die Erzeugung eines Proletariats und die Erzeugung eines Massenproduktes, gestützt auf Massenbedürfnisse von der Seite der Unternehmer wie von Seiten der Abnehmer, ist das Charakteristische.

Hier müssen wir sofort, meine Damen und Herren, noch einen Punkt unterstreichen, der für den ganzen Fortgang des Gedankenganges wichtig sein wird: die Auflösung der privaten Bindung durch die technische Welt, die Einnischung des privaten Existenzraumes des Menschen, die Entwurzelung des einzelnen Menschen und anstelle dieser entwurzelten privaten Beziehungen die allmähliche Heraufkunft einer Öffentlichkeit. Wir leben ja schon so sehr in diesen öffentlichen Bezügen, wir sind als Städter schon so wie Nomaden geworden, wir sind schon so in unseren ganzen Lebensfundamenten auf ein Provisorium eingestellt, in allen unseren Existenzbezügen, dass wir uns immer erst wieder gewaltsam durch die Versenkung in frühere Zeiten ein anderes Leben, einen anderen Lebenshorizont vorstellen können. Das aber ist ungeheuer wichtig. Denn das bedeutet eben letzten Endes die Entwurzelung der ganzen alten traditionellen Formenwelt. Nicht nur der Formenwelt des Biedermeier und des Spätbiedermeier, nicht nur der Formenwelt, die diesem Biedermeier vorhergeht, - sondern letzten Endes die Entwurzelung aller früheren Formen. Das hat man denn auch in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts - ich erinnere an Semper - sehr deutlich gespürt, als zum ersten Male der Ruf laut wurde, sich zu besinnen und gegenüber dieser andrängenden revolutionierenden Macht der Technik eine neue Bindung zu gewinnen, und zwar war diese erste Bindung gedacht als eine Orientierung an den jeder Diskussion entzogenen geschichtlichen Massstäben, wie sie eben in dem überlieferten Formenschatz der römisch-griechischen, der klassischen Formenwelt und in dem Formenschatz der Gotik zur Verfügung standen. Was daraus geworden ist, das brauche ich an dieser Stelle hier nicht zu erörtern: diese

Formen waren Vorbilder, ja Muster - Schnittmuster könnte man sagen -, und so wurde ihr ursprünglicher, vielleicht der ursprüngliche Sinn, der mit der Bindung der menschlichen Arbeit in der Mitte des 19. Jahrhunderts mit diesen formend verbunden war, sehr leicht unterhöhlt.

Der zweite Versuch, der anarchischen und unübersehbar chaotisch auflösenden Wirkung der modernen Technik von Seiten des künstlerischen Bewusstseins und von Seiten der werkgestaltenden Arbeit zu begegnen, lag in der bewussten Bindung an einen eigenen Stil. Das ist dasjenige, was für uns schlagwortartig verbunden ist mit dem Gedanken des "Jugendstiles". Man hat es heute sehr leicht, über diese Dinge zu spotten, was aber damit gemeint war, das ist dem Ziel dieses Bundes auf das innerste verwandt. Nur war die Verwirklichung dieses Zieles, man könnte sagen, noch nicht tief genug; sie war noch zu oberflächlich, und sie unterschied sich von der ersten Etappe der Gegenwehr gegen die Technik nur insofern, als sie die alten Stile, die traditionellen Stile überwinden wollte und an die Stelle alter Stile einen neuen Stil setzen wollte.

Dieser neue Stil aber wurde sofort, eben unter der Herrschaft der alten Denkweisen, der alten Haltung und Gesinnung doch wieder so verstanden, wie auch die alten Stile verstanden wurden: nämlich als Vorlage, als Schnittmuster für das passive Auge. So antizipierte man, genau wie man im historischen Bauen und Gestalten römische und Renaissance- und gotische Formen antizipierte und danach arbeitete, damals hier den neuen Stil, die neue Form, - und schon entstand ein neuer Stil, schon entstand ein ganzes Inventar neuer Stilformen, neuer Ornamente, jene teilweise etwas blassen, kränklichen ornamentalen Schlangenlinien, die wir heute belächeln, die aber für die damalige Zeit doch etwas bedeuteten: eine neue "Schönheit".

Warum ist nun dieser Versuch gescheitert? Warum konnte auf diesem Wege nicht weitergegangen werden? Warum verfärbten sich gewissermaßen die Produkte wieder unter der Hand und wurden kränklich, bleich und starben, ehe sie die Hand ihres Schöpfers verlassen hatten?

Ich glaube, das ist etwas sehr Wichtiges, meine Damen und Herren. Der Grund lag darin, dass man gegenüber der neuen Gewalt der technischen Produktion nicht die entsprechend tiefe Position schon gefunden hatte, um zu einer neuen Raumgestaltung zu kommen. Es war noch im wesentlichen eine passive, - wenn Sie mich recht verstehen wollen, eine "malerische" Blickhaltung, die an falscher Stelle eingesetzt war. Die

Bauten des 19. Jahrhunderts zeigen das sehr deutlich; es sind Bauten zum Anschauen primär, nicht zum Drinwohnen; es sind Bauten, die zunächst einmal "aussehen" wollen, - und das gilt nicht nur von den Bauten, sondern von allem dem Hausrat, der darin ist. Bis zu jenem Aschenbecher hin will das Ding irgendetwas darstellen und für sich irgendwie ausschauen. Und eben, weil man von diesem Gedanken des Aussehens, des Ausschauens und Ansehens ausging und nicht primär von der Benutzung, von dem Darinwohnen, von dem Darinzutunhaben, von dem sich darin irgendwie lebendig Betätigen, - darum war die Form kränklich und von diesem blassen Gehalt, ganz in der Art, wie es der soeben zitierte hohe Verwaltungsgerichtshof auch noch für heute empfiehlt: eine hinzugetane, eine passive, hinzugeschene Gestalt, die schön aussehen soll.

Sie wissen meine Damen und Herren, dass es im wesentlichen, wenn auch vielleicht nicht ausschliesslich das Verdienst dieses Bundes ist, dessen erstes Vierteljahrhundert wir heute feiern, dass an diesem Punkt eingesetzt worden ist und man gesehen hat, dass es sich um einen inneren Gesinnungs- und inneren Einstellungswandel handeln müsste, wenn man von diesen Dingen loskommen wollte. Darum ist eben auch der grosse Ansatz des Jugendstiles, in dessen Anfängen sich schon so viele wesentliche Gedanken finden, die dann später von der Werkbundbewegung und von dem ganzen neuen Bauen und Gestalten übernommen und erneuert worden sind, sehr rasch dahingegangen. Diese beiden Epochen liegen hinter uns oder sollten wenigstens hinter uns liegen.

Und nun fragt es sich: Wie ist man eigentlich weitergegangen und besteht in dem Weitergehen, in dem wir ja heute selbst mitten drin stehen, eine ernsthafte Chance, zu einer neuen Form zu kommen? Einer Form in dem Sinne, den ich an den Anfang meiner Ausführungen gestellt habe, im Sinne eines neuen Masses, einer neuen Bindung und zugleich eines neuen Gleichgewichtes, - eines Gleichgewichtes, das den dauernden Anstössen dieser anarchischen Macht der Technik nicht nur für den Tag und die Stunde, sondern für grössere Zeiten gewachsen ist.

Diese Frage kann ich am besten so durchführen, dass ich zunächst auf die treibende Diskrepanz hinweise, welche entstand in der Zeit nach dem Jugendstile, den das Verpflichtungsgefühl gegenüber einer neuen Schönheit, gegenüber einer neuen Form erweckte. Diese Diskrepanz besteht zwischen der ästhetischen Haltung, die sich in allem Stilwollen - ob es nun historische Stile sind oder ein neuer Stil, das macht keinen Unterschied - verkörpert, - in einem

Stilwollen also auf der einen Seite und der Realität, der sozialen, politischen und ökonomischen Realität, in der wir mitten innestehen, offenbart. Es geht nunmehr, wie Sie sehen, um eine Diskrepanz, die nicht mehr bestimmte Inhalte betrifft, oder wenn Sie wollen bestimmte Formen, etwa um das Reich der Renaissanceformen gegenüber der gotischen Form, der romanischen oder der Biedermeierform, bzw. des Barocks - denken wir an die unmittelbare Vorkriegszeit, wo doch grade sehr wesentliche grosse Leistungen noch immer in leichter aber fühlbarer Anlehnung an den barocken biedermeierlichen Formenschatz geschaffen worden sind, - nicht darum geht es mehr; sondern es geht einfach darum, dass die ästhetische Haltung nicht mehr wahr ist, sie ist in einem ganz bestimmten Sinne Privatbindung geworden. Sie ist die Angelegenheit von geniessenden Menschen, die Zeit, Geld und Bildung besitzen, um sich an den schönen Dingen zu erfreuen und mit ihnen umzugehen: es ist aber nicht mehr die Angelegenheit der Öffentlichkeit, nicht mehr die Angelegenheit jener anspruchslosen Subjektivität der Massen, an denen wir alle teilhaben, ob wir wollen oder nicht.

Diese Diskrepanz zwischen ästhetischer Haltung und ökonomischer, sozialer, politischer Realität war der Punkt, an dem die Bewegung einsetzt. Man empfindet jedes Stilwollen - das ist die eigentümliche Lage so um 1907 herum - als unwahr oder genauer gesagt, als "Ideologie", d.h. als nicht mehr entsprechend den inneren Bedürfnissen der Zeit, als einen schönen Überbau, den sich manche noch leisten können und in den man sich vielleicht, um in der rauhen Wirklichkeit eine Zuflucht zu haben, wieder zurückziehen kann, die aber doch eben allein jener privaten Sphäre angehört, die dauernd von den neuen Anstössen der Technik eingeeengt wird.

Da sind es besonders zwei Momente, welche der Zeit das Bewusstsein allmählich vermitteln, dass diese Diskrepanz wirklich bestet. Zwei Momente!

Einmal die falsche Haltung, die sich in allem Stilgefühl oder allem Stilwollen - historischem Stil oder eigenem Stil - offenbart, die falsche Haltung zunächst auf dem Gebiet der Raumgestaltung und zur Werkgestaltung. Das ist das eine. Zweitens die Orientierung überhaupt an einem überlebten Ideal, - einem Ideal, das allen Zeiten der Geistesgeschichte und der menschlichen Geschichte vielleicht gemeinsam war, das aber in dieser Zeit jedenfalls ohne Boden und ohne Leben ist. Von diesen beiden Dingen möchte ich kurz sprechen.

Die falsche Haltung zur Raumgestaltung und Werkgestaltung! Man sieht in dem Stilwollen irgendetwas Kränkliches,

etwas nicht mehr ganz Wahres, etwas, was ausweicht, was all den freiheitlichen Tendenzen der Zeit, die sich hinter allen technischen Notwendigkeiten manifestieren, irgendwie nicht mehr gerecht wird. Und das ist das, was ich hier schon kurz behandelt habe, ist die malerische Blickhaltung, die rezeptive Blickhaltung, die ja jedes Stilwollen von der geschilderten Art auszeichnet. Das Fragen zunächst: Wie soll das Ding wirken? Wie soll es auf mich oder auf den oder auf jenen wirken? Wie solle es ausschauen?

Es soll schön sein!

Diese malerische Blickhaltung wird irgendwie als überwunden empfunden. Man sagt, an die Stelle dieser Haltung muss eine ganz andere treten, eine aktive, nicht mehr eine passivhinnehmende, eine eingreifende, eine mitgehende, eine praktische Haltung treten! Ein Raum ist zum Wohnen da. Ein Stuhl ist zum Sitzen da. Also nicht mehr immer diese typische, gewissermassen objektivierende Einstellung, sondern eine mitgehende, nicht mehr primär objektivierende.

Und das Zweite: Die Orientierung an einem überlebten Ideal. Das ist vielleicht auf die Dauer des ganzen Vorganges gesehen, den ich hier nur kurz vor Ihnen skizzieren will, das noch Wesentlichere - das Ideal aller vorindustriellen Epochen, nämlich das Ideal der "geschlossenen Form", wie ich es nennen möchte. Man empfindet, kurz gesagt, die Orientierung der werkgestaltenden Arbeit an einem Stil als etwas, was ja dem eigentlichen Sinn der neuen Arbeitsnotwendigkeiten garnicht mehr gerecht wird, und aus einem ganz richtigen Instinkt heraus, wie wir gleich sehen werden.

Nehmen Sie eine antike Form, eine gotische Form, oder eine barocke Form, - ich spreche natürlich von den Stilen im wesentlichen unseres abendländischen Kulturkreises, obwohl es ein Leichtes wäre, diese Betrachtung zu stützen durch eine Erweiterung auch auf aussereuropäischen Stile -, bei allen Verschiedenheiten, die sich in den historisch überlieferten Stilen zeigten, haben Sie immer das Ideal einer geschlossenen Form. Das geht so weit, dass für uns "Form" mit "Geschlossenheit" geradezu identisch geworden ist. Das Wesentliche aber jeder technischen Arbeit besteht in der Unbekümmertheit um die formale Geschlossenheit ihres Produkts. Eine Maschine erweckt vielleicht noch den Eindruck einer Geschlossenheit, und man tut sich ja immer gern etwas darauf zugute, von dem "echt organischen Charakter" einer guten Maschine zu sprechen. Das ist nur sehr bedingt richtig, es ist sehr verführerisch und missverständlich. Denn das Eigentümliche aller technischen Produktion wie aller technischen Produkte

besteht, ich könnte es so nennen, in der beliebigen Erweiterungsfähigkeit und Umbildungsfähigkeit. Eine Maschine will ja nichts Dauerndes sein, sondern eine anständige Maschine ist gut dann, wenn sie einen bestimmten Arbeitsvorgang leistet, ein bestimmtes Produkt herstellt. Aber die Maschine ist - das gehört zu ihrem Wesen - an sich verbesserungsfähig, umbildungsfähig. Sie stellt im Sinne ihres Erfinders, im Sinne ihres Herstellers und ihrer Benutzung nur eine Etappe, den Übergang zu einer noch besseren und vielleicht ganz andersartigen Maschine dar. Da werden Verbesserungen angebracht, und plötzlich wird etwas ganz anderes daraus! Die technische Welt - und das ist jetzt der Punkt, auf den ich besonders aufmerksam machen möchte - unterscheidet sich ja dadurch von all den Welten, welche der Mensch in seiner Geschichte bisher durchmessen hat, grade durch den wesenhaft unabgeschlossen und offenen Charakter gegenüber den Produkten, mit denen er sich umgibt, und gegenüber der Zeit, in die er die Produkte wirksam werden sollen. Der Einbruch dieses ganz neuen Bewusstseins charakterisiert die Technik, der Einbruch eines Geöffnetseins charakterisiert die Technik, der Einbruch eines Geöffnetseins gegenüber dieser Endlosigkeit des Raumes und der Zeit.

Das ist keine schlechte Unendlichkeit in dem Sinne, wie es Hegel etwa empfand, wenn er diese schon in seiner Zeit beginnende Anarchie des endlosen Fortschreitens gegen die edle Geschlossenheit der griechischen Klassik setzte, sondern sie offenbart ideell ihren tiefen Sinn in einer völligen Revolutionierung des Denkens und Fühlens. Darum kann aber auch alle technische Arbeit, wenn sie als werkgestaltende Arbeit wirklich erfasst werden soll, nicht mehr an einem Ideal der geschlossenen Form orientiert werden.

Sie sehen, das ist das zweite Moment, das ich dem Moment der malerischen, der "inadäquaten" Blickhaltung hier koordine. Darum also der entschlossene Versuch, auf jedes Stilwollen zu verzichten, - nicht nur in dem Sinne, dass es abzulehnen sei, in irgendeiner verkrampften Art die Form zu erzwingen, sondern überhaupt in dem Sinne, dass eine bestimmte Form, ein bestimmtes Formideal vorweggenommen wird. So haben wir es erlebt, dass man in steigender Radikalität das Programm formuliert, - und nicht nur formuliert, sondern durchgeführt hat, - die neue Form zu gewinnen durch einen Abbau aller ästhetischen Rücksichten hinsichtlich des Produktes und seiner Gestaltung, durch einen Abbau aller ästhetischen Rücksichten auf die rein zweck-rationalen Rücksichten des herzustellenden Produktes. Ob es sich nun um ein Haus

oder eine Fabrik, um einen Becher oder eine Gabel handelt, ist völlig einerlei, - es ist der Gedanke der Zweckform, die ja schon in den Anfängen, welche dann schliesslich zum "Jugendstil" hinführte, eine ganz wesentliche Rolle gespielt hatte. Es ist die natürliche Form, die Form, die gewachsen ist, und zwar gewachsen ist aus den unmittelbaren Notwendigkeiten der technischen Herstellung. Damit verbindet sich dann auch der Ruf nach einer neuen Materialgesinnung, nach einer neuen Handwerklichkeit, nach einer neuen Ehrlichkeit in puncto des Stoffes und der Konstruktion, der Wunsch, nicht mehr zu verbergen, was zu den Konstruktions- und Materialnotwendigkeiten gehört, und die Sachen in ihrem eignen Wesen zu zeigen und zu lassen.

Wozu hat dies nun geführt? Es hat geführt, meine Damen und Herren, zu einer erstaunlichen Reduktion aller ästhetischen Rücksichten, wirklich auf die rational-technische Rücksicht. So erleben wir - wir stehen noch mitten in diesem Prozess - einen erstaunlichen Puritanismus der technischen Gesetze, hinter dem nun alles verschwinden soll, was bisherige Zeitalter als schön, als behaglich, als wohnlich angesprochen haben.

Ist dieser Vorgang der äussersten Reduktion nun der Punkt, an dem tatsächlich die Form schon wiedergeboren ist? Die neue Form? So hat es ausgesehen, und so hat man es uns auch gesagt; so hat es auch die Zeit vielfach empfunden mit all den Gegensätzen, die dazu gehören. Man hat gesagt, durch Weglassen, durch Verzicht auf jedes Ornament, durch äusserste Unterstellung aller raumgestaltenden Arbeit unter die zweckrationalen Gesetze dieser Konstruktions- und technischen Ziele kämen wir alleine zu einer eigentlichen neuen Form. Ja, das ist schon die neue Form!-

Eine Monumentalität, könnte man sagen, des Verzichtes; eine Monumentalität der Resignation; eine Monumentalität der rationalen Praxis.

Ich glaube, meine Damen und Herren, dass wir heute schon über diesen Punkt hinübergekommen sind und dass die Opposition gegen diese radikalen Tendenzen schon etwas offene Türen einrennt. Sie, meine Herren vom Bauen, sind ja natürlich in diesen Dingen schon weiter, aber das Publikum, die Öffentlichkeit geht langsamer nach. Es ist wichtig, das zu betonen, denn dies genau ist ja auch der Punkt, an dem bestimmte politische Ideologien eingesetzt haben, - der Gefahrenpunkt, welcher das neue Formwollen und Formschaffen identifiziert mit einer ganz bestimmten politischen Richtung, so dass das Formenschaffen oft von dort her bekämpft und verdächtigt wird. Man hat gesagt,

das ist eben der berühmte "Kulturbolschewismus", das ist das "Undeutsche", das ist das "Internationalistische", das ist das "rassisch Fremde" usw., was sich hier austobt; wir müssen zurück zu den alten Formen deutscher Baukunst; wir müssen zurück in die in irgendeinem Sinne überlieferte Schönheit, denn nur so können wir wieder zu einem eigenwüchsigen schönen Schaffen gelangen. - Also das ist der Punkt, an dem sich nun in der Tat auch im politischen Sinne die Revolution gegen die Reaktion stellt.

Warum ist dieses neue Formschaffen politisch verdächtigt worden? Es ist, glaube ich, sehr wichtig, dies einmal klarzustellen, denn das hängt nicht ohne weiteres damit zusammen, dass viele derjenigen, die an der neuen Form mitgearbeitet haben und für sie mitverantwortlich sind, ihre Sympathie für bestimmte Parteien haben oder einer Partei angehören, sondern das hat sachliche Tiefe und sachliches Gewicht. Man will die neue Form schaffen durch Abbau jedes ästhetischen Überbaus; ob das nun im eigentlichen Sinne Ornament oder nicht Ornament ist, das spielt hierbei nicht mit. Man will den Stil überwinden, man will alles Stilwollen, alle ästhetischen Rücksichten überwinden; es sollen rein die rationalen, die ökonomisch-sachlichen Rücksichten sprechen.

Diese Tendenz ist aber genau die Tendenz, welche in der "proletarischen Revolution" herrscht, und zwar jetzt gegen - über der ganzen gegenwärtigen Gesellschaft, ihrem geistigen Überbau und ihrer geistigen Verfassung. Es ist der Grundgedanke des Marxismus, dass durch die proletarische Revolution es gelingen kann, die sog. "geistigen Gehalte" in endliche und endgültige Übereinstimmung mit den technisch-materiellen und politischen Grundlagen dieser Gesellschaft zu bringen. Es ist die These des Marxismus, dass alles bisherige geschichtliche und geistige Leben beruhte auf dieser Diskrepanz zwischen dem Bewusstsein, das die Welt, das die Gesellschaft von sich hatte, und ihrer materiellen, realen, technisch-ökonomischen Basis, d.h. der wirklichen Verfassung, in der sich dieses Bewusstsein eigentlich befand. So glaubt der Marxismus dadurch, - auf das Einzelne brauche ich hier nicht einzugehen -, dass zum ersten Male in der Geschichte eine "klassenlose Gesellschaft" durch den Sozialismus verwirklicht werden kann, gewissermassen hinter das Bewusstsein greifen zu können, - zum ersten Male und endgültig greifen zu können hinter alle diese sog. "Ideologien" wie Religion, wie Kunst, wie Wissenschaft, wie politisches und Staatsleben, wie Gesittung und Recht, alle diese sog. "Ideologien", die ja nach dem Marxismus doch nichts anderes sind als eben

bestimmte Bewusstseinsszenarien, die vor der eigentlichen Wirklichkeit daher geschoben werden; und er glaubt nun diese Szenarien ein für allemal wegräumen zu können, so dass der Übergang möglich ist vom Parkett auf die Bühne, der Übergang zu einer neuen Form des Zusammengehens von Bewusstsein und sozialer Realität.

Sie sehen das Gemeinsame zwischen diesem marxistischen Zukunftsbild und diesem eigentümlichen Programm der neuen Formung, das in der neuen Form besteht, in der Hoffnung, ein für allemal einen Zustand erreichen zu können, der ohne jede Ideologie, und wie wir noch weiter sagen müssen, ohne jede Rücksicht auf ausserzweckmässige Werte ist, - in der Hoffnung, dass die Menschheit sozusagen einmal nur durch Zwecke und die den Zwecken entsprechenden rationalen Bedürfnisse organisiert werden kann. Dieser Gedanke herrscht bestimmt auch in den Hoffnungen derjenigen Richtung, die bis in die Gegenwart hinein das neue Formen, das neue Raumgestalten, das neue Werkgestalten beherrscht hat. Darum sollte man nicht ohne weiteres nun einfach sagen, dass diese beiden Bewegungen identisch sind. Aber es ist klar, aus dieser inneren Affinität der beiden Gedankengänge hat sich sehr leicht eine Identifizierung ergeben, und damit haben wir das Verständnis auch dafür gefunden, dass besonders in Deutschland, aber auch in anderen Ländern sich das neue Formwollen verbunden hat mit sozialistischen Hoffnungen. Man ist soweit gegangen, einfach zu sagen, dass die neue Form nur durchgesetzt werden kann, wenn die Gesellschaft revolutioniert wird; und man hat geglaubt, dass eigentlich alle neuen Ideale in der Gestaltung nur verwirklicht werden können, wenn eine neue Gesellschaft da ist; eine Gesellschaft, die nicht mehr auf der Familie aufgebaut ist, die nicht mehr eine klassenmässige oder herrschaftmässige Schichtung zeigt, also eine sozialistische Gesellschaft ist.

Aber die Dinge, um die es uns hier geht, meine Damen und Herren, sind grösser als die Dinge der Politik und der politischen Ideologie. Wir haben nicht nur den festen Glauben, sondern wir wissen bereits, dass das neue Formschaffen und die Suche nach einer neuen Form nicht an den sozialistischen Gedankengängen hängt. Die Hoffnung, dass nur durch eine proletarische Revolution tatsächlich diese neue Formenwelt vollkommen durchgesetzt werden kann, - diese Hoffnung, meine Damen und Herren, brauchen wir nicht mehr hegen. Schon zeigt sich, dass das neue Formwollen politisch indifferent ist wie alles echt Geistige, das wohl etwas, nämlich einen unersetzlichen Wert, einen Kampfwert für die Politik darstellen

kann, aber nicht selbst auf Gedeih und Verderb mit den Schicksalen politischer Programme und politischer Ideen verbunden ist.

Nun müsste ich Ihnen eigentlich zeigen, wie nun diejenige Epoche oder derjenige Zustand aussieht, der sich jetzt herauszubilden beginnt und in dem wir augenblicklich drinstehen. Ich habe von drei Etappen hier gesprochen, von drei Etappen der Auseinandersetzung des künstlerischen Bewusstseins, des gestaltenden Bewusstseins, der Werkgestaltung mit der Technik. Die erste Epoche eine Epoche der Flucht in vergangene Formenwerte; die zweite Epoche eine Epoche der Flucht in eine neue Formenwelt, in eine neue Stilwelt; die dritte Epoche die entschlossene Umkehr und Unterstellung aller raumgestaltenden Rücksichten unter die Zwecke der Technik.

Ist damit bereits die Stunde der Wiedergeburt der Form gekommen?

Mir scheint nicht! Mir scheint, dass das nur die wesentlich notwendige Vorbereitung war, aus der heraus tatsächlich diejenige Freiheit für den Menschen gekommen ist, die zu jeder echten, grossen Formproduktion gehört. Diese Freiheit ist eine doppelte.

Wir haben zunächst einmal gehandelt. Wir haben durch Dezennien hindurch es uns abgewöhnt, die Dinge nur malerisch zu sehen oder nur an überkommenen, traditionellen Formidealen zu messen. Wir haben uns allmählich gewöhnt, Materialien und Formen als gefühlsgeladen zu empfinden, die mit dem Gefühl an sich gar nichts zu tun haben. Wir haben durch eine harte Schule hindurch uns gewöhnt, Formen zu sehen, die wir bisher überhaupt nicht gesehen haben. Die Entdeckung der Schönheit der Industrie, - das ist nicht das Entscheidende. Die Entdeckung der Schönheit einer Maschine oder eines Flugzeuges oder eines Dampfers, - das ist nicht das Entscheidende dabei, aber es spielt mit. Wir haben uns jedenfalls zunächst einmal durch diese harte Kur daran gewöhnt, die alten Masstäbe loszuwerden, - und das ist von der ungeheuerlichsten Bedeutung.

Aber es gehört noch etwas anderes dazu, um zu einer neuen Form wirklich hinzufinden. Es gehört dazu auch eine gewisse Freiheit des "Mitspiels" mit dem Arbeitsprodukt. Es hat noch niemals auf der Welt eine echte Form gegeben, die nicht, ich möchte sagen, in dem heiteren Zwischenspiel zwischen dem Betrachter und dem Produkt tatsächlich sich entzündet hat.

Sie sehen vielleicht, meine Damen und Herren, worauf es mir ankommt: wir mussten die Bindung an ein malerisches Sehen gegenüber architektonischen Aufgaben, gegenüber gewerblichen raumschaffenden Aufgaben

aufgeben und überwinden; wir mussten infolgedessen zu der äussersten Gegenposition hinfinden, die eben damit bezeichnet ist, dass man in seinem Hause nur wohnen soll, dass ein Haus nur von innen nach aussen gebaut werden solle, dass ein Stuhl nur zum Sitzen da ist usw. Aber das ist nur die Gegenposition zu der alten Position, es ist nur der äusserste Gegenschlag und noch nicht der Punkt damit bezeichnet, wo wirklich die echte neue Freiheit, die die Form eigentlich dann prägt und schafft, gewonnen wird.

Man hat früher das technische Arbeitsprodukt zu binden versucht an einen überkommenen Stil oder an einen neuen Stil; man hat dann jede Bindung abgelehnt und das Produkt gewissermassen nur in sich selber binden wollen, nur an seine Zwecke; man hat geglaubt, dass wenn der Bleistift oder die Fruchtschale eben anständig gemacht worden ist, so dass der wirkliche Zweck erreicht wurde, er sowieso schön ist. Das ist nur bis zu einem gewissen Grade richtig, und noch fehlt etwas. Wir müssen wieder mit den Dingen in ein Spielverhältnis kommen können, und diese Souveränität hat sich der Mensch wohl vielleicht noch nicht ganz errungen oder wenigstens nur bei den grossen Meistern des "Neuen Stils", die eben teilweise schon sehr früh diese Freiheit selbst errungen haben. Man könnte so sagen, für uns waren die Dinge bisher teilweise unsichtbar. Man hat eigentlich gar nicht gesehen, dass so ein Ding, das man nur benutzt, das eigentlich nur zum Zwecke da ist und nur seinem Zwecke lebt, auch noch eine Membran, eine Physiognomie, ein Aussehen, ein Gesicht hat! Der ungewollte Anblickswert der technischen Dinge wird jetzt für uns auf einmal bedeutsam. Und das ist der eigentliche Punkt der beginnenden Umkehr, noch nicht zu einer ästhetischen Blickhaltung, noch nicht zu einer passiv-inneren Blickhaltung, - wohl aber der Punkt der Umkehr, bei dem wir hoffen können, dass hier das neue Formbewusstsein tatsächlich einsetzt.

Ich zeige Ihnen das ganz kurz, meine Damen und Herren, an einer Gefahr, die hier nachdrücklich auszusprechen der rechte Augenblick und der rechte Ort ist. Es ist ja schon von mehreren Rednern bereits darauf hingewiesen worden, dass es jetzt scheint, als ob wir im Grunde genommen von einem alten Kitsch in die Gefahr eines neuen Kitsches geraten, d.h. als ob wir anfangen, mit diesen neuen Formen eben wieder als Gebrauchsmuster, als Vorlagen zu schalten und zu walten, - und das, was für eine Fabrik vielleicht sinnvoll ist, auf das Einzelhaus übertragen oder, was viel schlimmer ist, nun irgendwie die unerhörten neuen konstruktiven Möglichkeiten, die uns durch das Eisenbau-

en und Eisenbetonbauen gegeben sind, in einem bestimmten romantischen Sinne einsetzen, indem man von einer sog. alpinen Architektur oder von einer Schreibtischarchitektur ausgeht und in ein vollkommen malerisches Verhältnis wieder zu den neuen konstruktiven Möglichkeiten zurückverfällt. Das geht so weit - es sind natürlich immer die kleinen Leute, die das machen -, dass man heute ein Haus baut im Sinne eines Dampfers oder im Sinne eines Flugzeuges und damit nun glaubt, "modern" zu sein, d.h. diese Formen, die in der Tat aufregend genug im lenkbaren Luftschiff, im Flugzeug, im Dampfer usw. usw., in vielen Werkzeugen und Kraftmaschinen tatsächlich irgendwie gewinnen, wirken und unsere Phantasie beflügeln, - diese Formen werden nun einfach übernommen, und genau so, wie man früher einen neuen Stil gemacht hat in Anlehnung an die Klassik oder Gotik, oder einen Stil gemacht hat durch Erfindung eines neuen Stils, so sucht man jetzt die neuen Formen dadurch zu erschaffen, dass man sie anlehnt an technische Formen und sie genau wie in älteren Zeiten frisch-fröhlich, als Vorbilder gewissermassen, übernimmt. Das ist die ungeheure Gefahr, die auf diesem neuen Wege besteht, dass die neue Form mit sich zu spielen beginnt und durch eine neue Verspieltheit wieder alles das verloren wird, was die letzten Generationen errungen haben.

Das, meine Damen und Herren, ist in der Tat die Gefahr. Aber weil alles echt Geistige in seinem Wesen Gefahr ist, darf man sich vor ihr nicht fürchten und darf sie nicht umgehen wollen. Es ist eine grosse Aufgabe, der sich die letzten Generationen nicht nur bei uns, aber im wesentlichen grade und führend in Deutschland unterzogen haben, die neue Aufgabe einer Wiedergewinnung eines neuen Formgefühls. Wenn diese Aufgabe wirklich verwirklicht werden soll, dann darf man diese Gefahr nicht fürchten. Man muss sie bestehen.

Um diese Gefahr zu bannen, gibt es aber keine irgendwelchen rationalen Kriterien und Garantien. Das ist die Angelegenheit weder einer sozialen Verantwortung, noch einer Wirtschaft, der Ästhetik oder wie man sie nennen will, oder irgendwelcher neuen pädagogischen Disziplinen, sondern das ist die Angelegenheit eben der Phantasie des Künstlers, der meisterlichen Könnerschaft, des Geschmacks in irgendeinem Sinne, den man niemals ersetzen kann. Die Gefahren also einer neuen romantischen Verspieltheit müssen mit aufgenommen werden, wenn man zu einer neuen Form aus den neuen konstruktiven Möglichkeiten kommen will.

Meine Damen und Herren, es scheint so zu sein, als ob damit nun gesagt wer-

den sollte, dass das, was bisher geleistet worden ist in der Architektur, im Gewerbe, im Kunstgewerbe, überhaupt in der Raumgestaltung, irgendwie noch nicht das Neue enthielte. Ich möchte nicht so missverstanden werden. Im Gegenteil, ich bin sogar überzeugt, dass in diesen Werken der letzten Dezennien unerhört viel Grossartiges und Unsterbliches geleistet worden ist, was massgebend bleiben wird für kommende Zeiten. Ich glaube noch mehr. Ich glaube, dass damit sogar etwas geleistet worden ist, was wirklich in dieser Art noch niemals eine Zeit geschaffen hat, etwas, was dadurch ein neuer Stil geworden ist, dass seine Schöpfer ihn nicht gewollt haben. "Nur im Sichverlieren kann man sich gewinnen, nur wenn man auf alles verzichtet, wird einem alles zufallen." Dieses Wort gilt im ausgesprochenen Sinne für die Meister des "Neuen Stiles", die eben die Entsagung gegenüber allen ästhetischen Rücksichten auf sich genommen haben, um in diesem Tiefpunkt des vollkommenen Verlustes jener ästhetischen Kategorien grade die Gewalt der ästhetischen Grösse wieder zu erfahren.

Aber das setzt, das möchte ich sagen, doch etwas Neues noch voraus: das, was die Meister eben schon gehabt haben, - das Spielen, die Auseinandersetzung mit den neuen Formen, also das eigentümlich spielend geniessende Verhältnis zu den neuen sachlichen Formen, die aus dem Konstruktiven, aus der konstruktiven Logik des Materials der neuen konstruktiven Möglichkeiten tatsächlich gewachsen sind.

Ich möchte, da ich noch nicht meine Redezeit überschritten habe, Sie bitten, mir noch einen Augenblick Gehör zu schenken, um darüber hinaus etwas über diese neue Form zu sagen, deren Wiedergeburt ich an dieser Stelle glaube bestimmen zu können.

Ich sagte, "Form" ist "Gleichgewicht", und der Sinn für dieses äquilibre neue In-Einklang-Sein, für das neue Mass hat es doppelt schwer. Denn, wie ich schon sagte, die Technik und die neuen technischen Möglichkeiten sind ihrem eigentlichen Sinn und Geist nach nicht darauf eingestellt, etwas Offenes, neue Möglichkeiten, die überbietbar sind, zu schaffen. So wird also die "Neue Form" aus dem Geiste der Technik in Einklang mit ihr, nicht in romantischer Opposition oder Resignation gegen sie, - sondern im Einklang mit ihren positiven Möglichkeiten niemals orientiert sein an einem Ideal der geschlossenen Form, sondern immer nur orientiert sein an einem neuen Ideal, einem Ideal, das, soweit ich glaube, noch niemals in der geistigen Geschichte Fuss und Boden gefasst hat: an dem Ideal einer offenen Form!

Wenn man im Schlagwort sagt "Die

wachsende Wohnung" oder man sich irgendwie daran stösst, dass diese Dinge nicht mehr symmetrisch sind; dass das "Kisten" sind, die scheinbar regellos aufeinandergesetzt werden; dass die Wände sich plötzlich öffnen bei der Überschreitung; dass das Ding keinen richtigen Abschluss hat; dass unendliche Weiten sich öffnen; wenn man sich an dem hohen Dache stösst, weil das flache Dach ja nicht, wie in [____?] einen eigentlichen Abschluss bildet, sondern grade einen Nichtabschluss, ein Offenhalten nach oben, - dann sagt man und hat es leicht, das zu sagen: "Das ist doch ein Gegenteil von jeder Form, ist keine Form, ist Formlosigkeit, Anarchie, Chaos, Auflösung, Bolschewismus!" -

Sie sehen, meine Damen und Herren, wie falsch das ist. Es ist eine neue Form, eine unsichtbare Form, die in ihrer Sichtbarkeit geöffnet sein will! Eine Form der unendlichen Möglichkeiten! Und um diese Formgewinnung geht es in der Tat. Wir haben sie schon zu einem grossen Teil gewonnen. Wir haben auch das neue Material dazu, und wir können infolgedessen jetzt im Einklang mit dem inneren Geist und Sinn dieses technischen Zeitalters arbeiten. Wer einmal mit unvoreingenommenem Blick durch neue Städte, durch neue Stadtviertel gegangen ist (ich denke etwa an Dessau, wo diese meisterlichen Siedlungen geschaffen sind, oder ich denke an Rotterdam oder Amsterdam), - wer einmal durch diese neue Welt geht, der wird - und ich glaube, es geht sehr vielen so wie mir persönlich - erinnert an gewisse utopische Romane von Marsmenschen, von einem Leben auf einem Planeten, das weiter ist als unser Leben auf dieser Erde. Es ist eine Welt, in der sich die Schwerkraft irgendwie zu überwinden beginnt, nicht indem man sich aus dieser schweren Welt herauslügt, nicht indem man irgendwie romantisch nach innen flüchtet, in ein Märchen, in irgendwelche arglose Welt; es ist eine Welt der innerweltlichen Bejahung der Welt, aber eine Welt, die unerhört heroisch, die unerhört aktiv, die unerhört neuen Möglichkeiten freudig zu ganz neuen Zielen geöffnet ist. Und diese utopisch-planetarische Stimmung, wenn ich so sagen darf, liegt schon wie eine ungewollte Weihe auf diesen neuen Formen, ob es sich um ein Haus handelt oder um ein neues Gerät. Diese Leichtigkeit, diese Überwindung der Schwerkraft, die irgendwie in der Logik der Technik selbst vorgezeichnet ist! Dann die Märchen dieses Lebens, die bisher nur von den Dichtern formuliert worden sind, - diese Märchen werden wir nicht nur in Büchern erleben, sondern wir werden sie selbst tun! Und dabei haben uns die neuen Meister den eigenartigen neuen Raum, die neue Haltung zum Leben

ungewollt vorgezeichnet.

Darin sehe ich die Garantie, dass wir wirklich in dem Augenblick einer Wiedergeburt der Form und des Formgefühls leben, - einer Wiedergeburt nicht im Sinne des Wiederheraufkommens einer alten Form (denn das ist keine "Wiedergeburt", es ist eine äusserliche Wiederholung), sondern im Sinne eines neuen Verantwortungsgefühls und einer neuen Möglichkeit, eines neuen Gleichgewichts mit unserer Umwelt, und zwar einer Umwelt, die wirklich vollkommen neuwertig ist, so dass kein Schicksal es uns verübeln kann, dass wir einfach noch ohne Masstäbe sind, - eines Gleichgewichts mit dem essentiell Gleichgewichtslosen, mit dem Dämon dieser ewig sich überbietenden technisch-industriellen Welt.

Dies, meine Damen und Herren, möchte ich gegen jede romantische Verengung der neuen Möglichkeiten sagen, gegen jede, letzten Endes aus unüberwundenen traditionellen Vorstellungen kommenden Vorurteile der neuen Gestaltungen und neuen Formen. Wenn bei dieser Vierteljahrhundertfeier des Deutschen Werkbundes dies Wort recht verstanden ist als ein Wort des Dankes für das Geleistete, des Dankes eines Aussenseiters für das Geleistete und zugleich als ein Wort der Hoffnung für das Kommende, für das was kommen soll und kommen muss, so würde ich glauben, darin am besten verstanden zu sein.

Für die Genehmigung zum Abdruck dieses Textes danken wir Monika Plessner und der Leitung der Handschriftenabteilung der Rijksuniversiteit Groningen.