

Bauhaus kommt von Bauhütte und steht für die Sehnsucht der Bauhausgründer vor hundert Jahren: die Vereinigung der Künste nach dem Vorbild der mittelalterlichen Bauhütte, das Gesamtkunstwerk als Sozialutopie. Es ist bis heute Utopie geblieben. Denn die Spaltung der Künste, mithin die Trennung der angewandten Kunst von der freien Kunst, führte gleichzeitig auch zur Hierarchisierung der Künste, die das Design in einen konstruierten Gegensatz zur Kunst brachte. Diese Design-Kunst-Dichotomie ist die Grundlage einer oft beißenden Designpolemik, die die Symbiose von Design und Industrie geißelt und die freie Kunst lobt, als sei sie der Kommerzialisierung enthoben, obwohl doch jeder weiß, dass der Kunstmarkt und seine Akteure «the dark side of the boom» bespielen.¹ Trotzdem bleibt die Polarisierung von Design und Kunst im Bild des Gegensatzes von böse und gut. Spätestens seit der *Kritischen Theorie* der Frankfurter Schule ist Design als angewandte Kunst Teil einer negativ konnotierten Kulturindustrie, wird Design mit Styling, «oberflächliche[r] Behübschung», geistloser und kommerzieller Überflüssigkeit assoziiert, die auf der Müllhalde ende; Design gilt als «Sphäre der seichten Sinnlichkeit» oder als ästhetische Zutat des Kapitalismus, die manipuliere, verführe, betrüge, betäube und entmündige, um die Design-Zivilisation zu disziplinieren und aus der Aufmerksamkeitsökonomie Profit zu schlagen.²

Die Polemik ist Ergebnis einer über Jahrhunderte gewachsenen Design-Kunst-Dichotomie, die viele Ursachen hat.³ Eine ihrer wichtigsten und unbekanntesten ist der Wandel der Sinneshierarchie um 1800. Denn in dieser Schwellenzeit – das gilt es im Folgenden nachzuweisen – fiel der Tastsinn im Gegensatz zum Sehsinn einer umfassenden Geringschätzung zum Opfer. Seitdem leben westliche Gesellschaften in der Kultur des reinen Sehens und Hörens, in der die Berührung, der Tastsinn, kein Gastrecht mehr hat. Das mag von unzählig möglichen Zitaten nur eines aus Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (1943) beleuchten, dessen Protagonist die Hand der schönen Diotima hält: «Die Überspanntheit der Frauenhand hatte ihn überwältigt, eines im Grunde ziemlich schamlos menschlichen Organs, das wie eine Hundeschnauze alles betastet, [...]»⁴ Die Folge ist, dass Artefakte der angewandten Kunst, die dazu bestimmt sind, betastet zu werden, in der westlichen Aufklärungskultur der reinen Blickästhetik einen schweren Stand haben. Diese Wertehierarchie hat sich in Deutschland bis in die Rechtsprechung durchgesetzt und konditioniert den Maßstab gesellschaftlicher Valorisierungsregime: Während in der Kunst das geistige Eigentum siebzig Jahre geschützt bleibt (Urheberrecht), sind es im Fall des Designartefakts maximal 25 Jahre (Geschmacksmusterschutz, seit 2014 Designgesetz). Die «eigenschöpferische Leistung» im Designgesetz ist der «besonders künstlerischen Gestaltungshöhe» im Urheberrecht nachgeordnet.⁵ Zum Vergleich: Das erste Urheberrecht für Künstler, das sogenannte «Neue Kunstschutz-

gesetz» von 1907, schützte Kunst und angewandte Kunst (Design) ausdrücklich ohne Unterschied.⁶ Von 1907 bis heute hat sich die Valorisierung von Design und Kunst folglich dramatisch geändert, und zwar sehr zum Nachteil der Designdisziplin. Das Verhältnis von Design und Kunst ist dementsprechend nicht «nur» ein philosophisches Gedankenspiel, sondern kann spürbare soziale und wirtschaftliche Auswirkungen auf die gesamte Zunft haben.

Eigentlich scheint die Design-Kunst-Dichotomie hinfällig zu sein, denn die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst befinden sich in einem fortgeschrittenen Auflösungsprozess. Unlängst wurde sogar schon prognostiziert, dass alles Gestalterische – auch die Kunst – demnächst im Designbegriff aufgehen werde.⁷ Vereinzelt werden Designer_innen wie Künstler_innen gehandelt, Designausstellungen gastieren in Kunstmuseen und abermals entscheiden Gerichte darüber, dass Le Corbusiers und Marcel Breuers Sitzmöbel vom Designartefakt zum Kunstwerk promoviert werden.⁸ Während in solchen Beispielen die Grenzen zwischen Design und Kunst durchlässig, aber nicht abgeschafft sind, ist ihre Auflösung in den Geisteswissenschaften fortgeschritten. Die Unterschiede von «*high art*» und «*low art*» sind seit Aby Warburgs (1866–1929) Forschungen zum Nachleben der Bilder, George Kublers (1912–1996) Essay *The Shape of Time* (1962) oder den Bildwissenschaften, dem «*pictorial turn*», «*material turn*» und «*sensual turn*» der Postmoderne überwunden. Bereits Richard Wagners (1813–1883) barockes Ideal des Gesamtkunstwerks bereitete den Weg in die Rehabilitierung der hierarchiefreien Künste und die klassische Moderne propagierte die Durchdringung von Kunst und Alltag – das Bauhausbeispiel ist bereits genannt worden.

Der Widerspruch könnte also größer nicht sein: Einerseits strahlt die Dichotomie von Design und Kunst deutlich auf die gesellschaftliche Wahrnehmung aus – Design als kommerzielle Behübschung zwischen Harmlosigkeit und Massenverführung. Andererseits ist zu beobachten, dass Design und Kunst nahezu gleich bewertet werden. Die Enthierarchisierung belebt vor allem die werbewirksamen Singularisierungsstrategien, die Design zu etwas Besonderem machen. In einer «Gesellschaft der Singularitäten» westlicher Wohlfahrtsstaaten gedeiht die Verbesonderung des Designs, an der die Vermarktungsstrategen der *creative industries* mit Hochdruck arbeiten.⁹ Doch indem sie Designartefakte zu etwas Künstlerischem und Singulärem erklären, auch wenn sie vom Fließband kommen, bestätigen sie die Design-Kunst-Dichotomie. Die Verbesonderung des Designs ist auf das Dispositiv der relativen Geringschätzung des Designs und der hohen Wertschätzung der Kunst angewiesen. So werden Stardesigner als Künstler gefeiert, während das Kreativprekariat von seinem Lohn nicht leben kann.¹⁰ Seine designten Artefakte sind anfangs relativ wertlos, aber erfahren, sobald sie zur Ware werden, durch Marketingstrategien die Verbesonderung durch Verkunstung.

Eine (unbewusste) Grundlage etablierter Bewertungsmaßstäbe von Design und Kunst ist der Unterschied von Berührbarkeit und Unberührbarkeit. In der Vormoderne, als es die Unterteilung in angewandte und freie Kunst noch nicht gab, war die Dichotomie von Betasten und Betrachten unbekannt. Selbst die Berührung von Kunstwerken zählte in der vormodernen Bildpraxis zur rituellen Normalität.¹¹ Verschiedentlich lassen sich taktile Kunstwerke heute noch bewundern, etwa in Santiago de Compostela, wo sich am Pórtico de la Gloria der Kathedrale die zentrale Marmorsäule befindet, die zu berühren für jeden Pilger obligat ist und deren Reliefs deshalb bereits sichtlich abgegriffen und beschädigt sind.¹² Kunst beanspruchte im

Ritual und für die Welterfahrung einen Anwendungshorizont, der Berührung und Verbrauch miteinschloss. Ihr Sinn war ursprünglich nicht ihre materielle Dauerhaftigkeit. Darüber hinaus schien die Aura des Kunstwerks, wie jene der Berührungsreliquien, von den tastenden Händen der Besucher unbeeinträchtigt zu bleiben. In Parenthese: Dagegen ist mit Walter Benjamins (1892–1940) einflussreichem Aura-begriff (1936) Distanz zum Kunstwerk geboten: «Ferne, so nah sie sein mag».¹³

Die vormoderne Berührbarkeit der Kunst führte so weit, dass in zahlreichen Quellen von sexuellen Vergehen übermütiger Männer an marmornen Frauen berichtet wird.¹⁴ Auch jenseits der Legenden sind viele Zeugnisse aus der Frühneuzeit erhalten, die die Einheit von Sehen und Tasten für die Erkundung von Skulpturen bestätigen. Der Florentiner Bildhauer Lorenzo Ghiberti (1378–1455) berichtet von einer aufgefundenen antiken Skulptur eines Hermaphroditen, die er nach eigenen Angaben vollständig abtastete, um sie zu begreifen. Im Jahr 1512 wurde in Rom eine monumentale antike Tiberskulptur ausgegraben (heute im Louvre) und auch der Gesandte Federico Gonzagas betonte, dass er sie mit seinen Händen vollständig abgetastet habe.¹⁵ Für die empirische Erkenntnis waren Sehen und Tasten bewährte Methoden der Kunstbetrachtung.

Während die heutige Design-Kunst-Dichotomie von dem Gegensatz der Berührbarkeit und Unberührbarkeit lebt, während also das Design im Wesentlichen all das umfasst, was man in die Hand nehmen muss, um es anwenden zu können, und Kunst all das, was im Museum vor Berührung geschützt wird, kannte die Vormoderne diesen Unterschied nicht. Gleichgültig, ob es sich um angewandtes Tischgedeck oder antike Skulpturen handelte, wurden sie allesamt betrachtet und berührt. Die Unberührbarkeit der Kunst war obsolet, denn zu hoch war die Wertschätzung des Tastsinns, dem auch die Kunsttheorie ihre erhöhte Aufmerksamkeit schenkte. Insbesondere der Paragone, der Wettstreit der Künste, rekurierte häufig auf das Gefühl (Tasten) bei der Kunstwahrnehmung.¹⁶ Denn wenn es darum ging, der Skulptur gegenüber der Malerei einen höheren Rang einzuräumen, wurde darauf hingewiesen, dass die Hand die Wahrheit ertaste – ein Argument, das bis in die Aufklärungszeit fortlebte. Der Paragone räumte dem Tastsinn höchsten Stellenwert ein, weshalb sich auch die Maler von der Sinnenwahrheit herausgefordert sahen. Sie hatten das *rilievo* ins Gemälde einzubringen, eine Plastizität, die allein durch die visuelle Betrachtung den Tastsinn anzuregen vermag. Die Mission der Malerei also sollte die Stimulation des Tastsinns ohne Berührung sein. Besonders deutlich kommt der Sachverhalt in Angelo Bronzinos (1503–1572) Gemälde *Allegorie der Liebe* zum Tragen (vor 1545, Abb. 1), auf dem haptische Qualitäten der dargestellten Körper durch die betonte Licht- und Schattenführung evoziert werden und überdies Amor in lasziven Körperverrenkungen Venus küsst und an den Busen greift. Hinzu kommt, dass im Detail der rechts ins Bild rennende Putto mit seinem rechten Fuß auf einen Zweig tritt und sich ein Dorn blutig durch die vordere Mitte seines Fußes bohrt. Sichtbar tritt der Tastsinn, den die Sinnestheorie stets mit Schmerz und Sexualität assoziierte, in der malerischen Ausführung und im Bildthema in den Vordergrund.¹⁷

In der Vormoderne war die Wertschätzung des Tastsinns zu hoch, um angewandte Kunst wegen ihrer Berührbarkeit von freier Kunst zu unterscheiden. Deshalb war die Design-Kunst-Dichotomie noch nicht in Gebrauch und deshalb waren die frühen öffentlichen Museen seit etwa 1700 Orte der Objektberührung. Besucher_innen war es ausdrücklich erlaubt, Exponate in die Hand zu nehmen, sie zu schütteln, ihr Gewicht zu prüfen und daran zu riechen. Für die Skulpturen war das taktile Begreifen ohnehin längst Alltäglichkeit. Darüber hinaus waren auch andere

1 Angelo Bronzino, *Allegorie der Liebe*, vor 1545, Öl auf Holz, 146 x 116 cm, London, National Gallery



Artefakte berührbar. Dies bezeugt etwa eine Besucherin des Ashmolean Museum in Oxford (1702), die in ihrem Selbstzeugnis von einem ausgestellten Gehstock berichtet, der massiv und schwer zu sein schien, in der Hand jedoch leicht wie eine Feder anmutete.¹⁸ Im späten 18. Jahrhundert belegen zahlreiche Selbstzeugnisse, dass in Museen selbstverständlich Exponate in die Hand zu nehmen waren, wie etwa die Touristin Sophie de la Roche aus dem British Museum in London schildert, die dort einen karthagischen Helm, einen antik-römischen Spiegel nebst Urnen ergriff und selbst die Asche des Urneninhalts eines antiken Frauengrabs zärtlich berührte.¹⁹ Ebenso wurden Gemälde und bei Kirchenbesuchen die Innenausstattung (Grabmäler, Altäre et cetera) betastet.²⁰

Vereinzelt aber weisen Schriftquellen auch darauf hin, dass die gebräuchliche Berührung von Kunstwerken verhindert werden sollte, wenn etwa Gianlorenzo Bernini für die Marmorbüste Ludwigs XIV. 1665 einen raumgreifenden Sockel plante, damit die Büste vor dem neugierigen Zugriff der Betrachter_innen geschützt sei.²¹ Eine Generation später trat in den Vatikanischen Museen das erste überlieferte Berührungsverbot in Kraft. Papst Clemens XI. Albani (1700–1721) ließ den Torso vom Belvedere in den vatikanischen Sammlungen mit einem Zaun umstellen, um die Besucherhände von ihm fernzuhalten.²² Das Gebot der Stunde war nun Distanz. Die päpstliche Maßnahme sollte nicht allein als Schrulle eines pruden Geistlichen missverstanden werden. Vielmehr ist sie als frühauflärerischer Akt zu deuten, der die Neujustierung der Hierarchie der Sinne bereits um 1700 einleitete.

In der Geschichte des Museums hat sich das Berührungsverbot erst Mitte des 19. Jahrhunderts durchgesetzt, nicht etwa aus konservatorischen Gründen, wie man angesichts steigender Besucher_innenzahlen vielleicht hätte erwarten können, sondern zum einen in Anlehnung an die Aufwertung der visuellen Wahrnehmung, die zur Königsdisziplin der empirischen Erkenntnis promoviert wurde. Zum anderen galt es als vornehm, durch körperliche Kontaktvermeidung auf Distanz zu seiner Umgebung zu gehen. Die Sinneshierarchie bewährte sich als soziales Distinktiv, wodurch Berührung zunehmend als zudringlich und vulgär, ihre Vermei-

dung hingegen als Selbstbeherrschung und Affektkontrolle gewertet wurde.²³ Es war der Beginn einer sich stetig verschärfenden Design-Kunst-Dichotomie, denn zu den Artefakten der angewandten Kunst konnte und kann man keine Distanz üben, wenn sie in Gebrauch sind.

Die Wissenschaftstheorie und Ideengeschichte flankierten die Abkehr von der Haptik und Hinwendung zur körperlichen Distanz. John Locke (1632–1704) war noch der Überzeugung, dass die empirische Welterfahrung über alle Sinne verlaufen müsse. Auch ihm zufolge hat der Sehsinn eine Primärfunktion, ist aber auf den taktilen Sinn angewiesen, um Texturen, Konturen und Gewicht zu erfahren.²⁴ Die von ihm deklarierten Primärsinne des Sehens und Tastens hatten die empirischen Wissenschaften und Theoriebildung über hundert Jahre beeinflusst. Entsprechend lobte etwa auch Denis Diderot (1713–1784) den Tastsinn. In seinem einflussreichen Essay *Lettre sur les aveugles* (1749) schreibt er von der Haut als dem ‹blinden Organ›, das durch das Berühren und Tasten in der Lage sei, Schönheit zu erkennen. Haut sei keine bloße Oberfläche, sondern ein beseeltes Organ.²⁵ Kurze Zeit später geriet die heuristische Bedeutung des Taktilen nach 1800 förmlich in Vergessenheit. Dem Sehsinn wurde nun die absolute Überlegenheit zugesprochen und das Tasten zur primitiven Handlung erklärt.

Hierzu muss berücksichtigt werden, dass die Jahrhundertwende um 1800 erst seit kurzem als ‹Epochengrenze› hin zum marginalisierten Tastsinn gedeutet wird. Denn Michel Foucault war in seiner einflussreichen Studie zur *Ordnung der Dinge* (1966) noch der Überzeugung, das ‹exklusive Privileg der Sehkraft› bereits in den empirischen, beobachtenden Wissenschaften und im Rationalisierungsprozess des 17. Jahrhunderts feststellen zu können.²⁶ Seine Überbewertung des Sehens verdichtete sich in der folgenden Wissenschaftsgeschichtsschreibung zu einem Narrativ, das sich bis heute fortsetzt. Als Paradebeispiel und Leitmedium des Sehens galt das Mikroskop. Die Zeitgenossen des beginnenden Mikroskopzeitalters sahen diese Umwertung aber noch ganz anders. Der Universalgelehrte Christian von Wolff (1669–1754) etwa äußerte sich in seinem Buch *Allerhand nützliche Versuche* (1729) skeptisch über den Primat des Sehens: ‹Die Erfahrung ist ein unerschöpflicher Brunn der Wahrheit [...]. Freylich meinen viele, es würden zur Erfahrung weiter nichts als Augen und, wenn es weit käme, die übrigen Sinnen erfordert: allein wie sehr sie sich betrügen, kann man aus gegenwärtigen Versuchen annehmen.›²⁷ Wolff empfiehlt, die bereits in Verruf geratene Berührung als beweisführende Beglaubigung der visuellen Beobachtung wieder hinzuzuziehen. Der Blick durch das Mikroskop lässt sich freilich nicht durch Berührung des mikroskopisch kleinen Untersuchungsobjekts ergänzen. Daher kommen in der Apologetik der Berührung taktile Medien hinzu, die als Hilfsmittel der Berührung einzusetzen sind. Hierzu zählt an erster Stelle die Zeichnung.²⁸

Foucaults Frühdatierung der optischen Heuristik mit Verweis auf das Mikroskop marginalisiert die damals hohe Wertschätzung des Tastsinns, die als Grundlage für die Wertschätzung des Kunsthandwerks gesehen werden muss. Noch kurz vor 1800, als der schlechte Ruf des Tastsinns bereits wuchs, kürte ihn Immanuel Kant zur Krone der fünf Sinne, die er in die erste Klasse des Tast-, Gesichts- und Gehörsinns und in die zweite Klasse des Geschmacks- und Geruchssinns unterteilte. In seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798) schreibt Kant über den Tastsinn (1. Buch, § 17):

Der Sinn der Betastung liegt in den Fingerspitzen und den Nervenwärtchen (papillae) derselben [...]. Die Natur scheint allein dem Menschen dieses Organ angewiesen zu ha-

ben, damit er durch Betastung von allen Seiten sich einen Begriff von der Gestalt eines Körpers machen könne; [...].

Doch bereits 31 Jahre zuvor beklagte der frühe und aufmerksame Johann Gottfried Herder (1744–1803) in seinem *Vierten Wäldchen* (1769) die allgemeine Herabsetzung des Gefühls (Tastsinns):

Wir haben ihn [den Gefühlssinn] unter den Namen der unfeinern Sinne verstoßen; wir bilden ihn am wenigsten aus, weil uns Gesicht und Gehör, leichtere und der Seele nähere Sinne, von ihm abhalten und uns die Mühe erleichtern, durch ihn Begriffe zu bekommen; wir haben ihn von den Künsten des Schönen ganz ausgeschlossen und ihn verdammt [...].²⁹

Herder steht am Scheideweg mit der Folge, dass auch in seinen Darlegungen eine Umsortierung der Sinneshierarchie zu bemerken ist. Denn neun Jahre später, in der Einleitung seiner Studie zur *Plastik* (1778) tendiert auch er zum Primat des Sehens. Doch schimmert sprachlich bei ihm die bleibende Wertschätzung des Tastsinns durch, nicht zuletzt weil er das Betrachten an anderer Stelle noch als ein Abtasten mit den Augen beschreibt: «Setzen wir hinzu, daß mittelst des Lichtstrals, wo meine Hand nicht hintasten kann, mein Auge hintastet.»³⁰ In dieser Schwellenzeit kurz vor 1800 hatte sich Friedrich Schiller der neuen Sinneshierarchie bereits vollständig zugewandt. Die unverhohlene Geringschätzung des Tactus begründet er – übrigens noch vor Erscheinen von Kants *Anthropologie* von 1798 – in seinem 26. Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1793/1794) anthropologisch und schreibt, dass der Wilde taktil und der zivilisierte Mensch visuell veranlagt sei.

Unter den bildenden Künstlern ist Daniel Chodowiecki (1726–1801) Kronzeuge der neuen Sinneshierarchie.³¹ Die Radierung der Kunstbetrachter aus seiner Serie der *Natürlichen und affectirten Handlungen des Lebens* (1779) deutet die Berührung des Kunstwerks zur vulgären Geste um: Die beiden affektierten Herren auf Blatt 8 (Abb. 2) sind ins Gespräch über die Statue einer Flora am linken Bildrand vertieft.



2 Daniel Chodowiecki, *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens*, 2. Folge, Blatt 7 und 8, *Kunst-Kennntnis*, 1779, Radierungen

Einer von ihnen berührt sie mit seiner Rechten, legt seinen Finger in die weite, mit den Früchten der Landwirtschaft gefüllte Schüsselfalte ihres Kleides, während sein Gesprächspartner von der Schönheit des steinernen Kunstwerks hingerissen zu sein scheint und wie aufgeschreckt die Arme hochwirft. Auf Blatt 7 hingegen erscheinen die beiden Kunstbetrachter nun beherrscht, mit verschränkten Armen und respektvoller Distanz zur Skulptur in kontemplativer Andacht. Der Verhaltenskodex vor dem Kunstwerk, 1779/80 im populärwissenschaftlichen *Göttinger Taschen-Calender* veröffentlicht, ist als wichtiger Schritt im Zivilisationsprozess hin zu körperlicher Zurückhaltung und respektvoller Distanzwahrung einzustufen.

Auf dieser Einstellung gründete die frühe Ethnologie, die auch aufgrund der neuen Sinneshierarchie fremde Völker als ‚primitiv‘ aburteilen konnte, weil letztere ihre Artefakte nicht nur sähen, sondern röchen, schmeckten und tasteten. Seitdem verfestigte sich das Stereotyp vom aufgeklärten Westen und seiner hohen Sinne im Kontrast zu den ‚primitiven‘ Anderen, die sich nur ihrer niederen Sinne zu bedienen wüssten. Erfundene Menschenrassen wurden nun nach Sinnen und Kontinenten geordnet.³² Der einflussreiche Naturphilosoph, Biologe, Anatom und Physiologe Lorenz Oken (1779–1851) etwa sprach in seiner äußerst breitenwirksamen *Naturgeschichte für Schulen* (1821) von den europäischen «Augen-Menschen» als Krone der Schöpfung, gefolgt von den asiatischen «Ohren-Menschen», den amerikanisch-indianischen «Nasen-Menschen», den australischen «Schmeck-Menschen» und schließlich den afrikanischen «Fühl-Menschen».³³ Okens Sinnes- und Rassenhierarchie füllte die deutschen Schulbücher, konditionierte die folgenden Generationen und prägte das koloniale Zeitalter bis hin zu heutigen Debatten über ‚Leitkultur‘ und ‚Alteuropa‘.

Die neue Hierarchie der Sinne führte zu einer neuen Hierarchie der Künste, in der die angewandte Kunst (Design) das Nachsehen hatte. Ihre Berührbarkeit war in der nun etablierten Kultur der «Augen-Menschen» das Stigma des Designs.³⁴ Symptomatisch steht dafür Roland Barthes' Essay zum Mythos des *neuen Citroën* (1957), der sogenannten *Déesse* (DS). Das 1955 vom Stapel gelaufene Modell des Citroën DS wurde bereits zu seiner Markteinführung als unberührbares Kunstwerk inszeniert. Auf dem *Salon de l'Automobile* im Herbst 1955 war die DS von einem Zaun umgeben, damit sie nur betrachtet und nicht berührt werden konnte (Abb. 3). Die damals kursierenden Pressebilder zeigen dichtgedrängte Menschenmassen um die kreisrunde Einfriedung, in kontemplative Betrachtung vertieft. Die Präsentation war für Autoausstellungen eine Neuheit, eine Verkunstung des Designobjekts, die heutige, marketinggerechte Singularisierungsstrategien bereits vorwegnahm. Doch die Messebesucher_innen wurden offensichtlich nicht ständig auf Distanz zur DS gehalten. Zumindest berichtet Barthes, dass das Publikum «eifrig die Ränder der Fenster betastet, mit der Hand über die breiten Gummifugen streicht».³⁵ Er charakterisiert die Berührung der DS allerdings als «Prostituierung» und steht damit fest in der neuen Tradition des Lobgesangs auf den ‚Augenmenschen‘. Visuelle Betrachtung sakralisiert das Artefakt, was im konkreten Fall der Citroën DS der weihevollen Titelgebung (*déesse* = Göttin) entgegen kam. Im Benjaminschen Sinne lässt sich von der Auratisierung des Artefakts durch distanziertes Ansehen sprechen. Die taktile Berührung hingegen entweiht und prostituiert es. Barthes spricht damit unbemerkt das grundsätzliche Problem an, dass Designobjekte in der Regel berührt, benutzt und damit abgenutzt, gebraucht und verbraucht werden müssen. Der westliche ‚Augenmensch‘ bringt für diesen Umgang bestenfalls Gering-

3 Präsentation der Citroën DS, *Salon d'Automobile 1955*, Paris, Fotografie



schätzung auf – ein sehr grundsätzliches Problem des Designs. Die Trennung und Hierarchisierung von Design und Kunst hat ihren Ursprung in der Trennung und Hierarchisierung von Tactus und Visus – und dies, obwohl insbesondere im Dunstkreis der Wiener Schule um 1900 sich ein regelrechter Haptik-Diskurs etablierte, in dem etwa Alois Riegl (1858–1905) den Begriff der «sinnlichen Wahrnehmung» in die Kunstwissenschaften einführte und damit der Haptik, gemäß damaligen Wahrnehmungstheorien, zu ihrem «alten Recht» verhelfen wollte.³⁶ Das Visualprimat des westlichen Kulturkreises konnte damit jedoch nicht geschwächt werden. Es dominiert unser Denken bis heute.

Die gängige Design-Geschichtsschreibung führt die Geburt des Designs auf die Industrialisierung des 19. Jahrhunderts zurück, als neue Maschinen die Serienproduktion ausbauten. Der Industrialisierungs-Topos scheint für das Verständnis der Design-Kunst-Dichotomie überbewertet, denn in der Design- und Kunstgeschichtsschreibung ist er mythisch aufgeladen und als teleologische Zeitwende verklärt. Hingegen wird in Publikationen zur globalen Wirtschaftsgeschichte seit den 1970er Jahren argumentiert, dass industrielle Massenproduktions- und Arbeitsbedingungen bereits lange vor der modernen Industrialisierung verbreitet waren. Die vor-moderne Industrialisierung war bereits auf einem viel höheren Entwicklungsstand, als es das Narrativ der europäischen Technikrevolution nach 1800 zulassen möchte. Skeptiker der sogenannten Urknall-Theorie, der zufolge die Technikrevolution die industrielle Revolution in England Mitte des 18. Jahrhunderts ausgelöst und bis 1850 atemberaubend beschleunigt habe, sprechen von der Kontinuität technischer Entdeckungen, die in Wellenbewegungen die Geschichte durchmessen, in die sich die moderne Industrialisierung einreihet. Darüber hinaus scheint das Wirtschaftswachstum wegen seiner weitgehenden Stagnation zwischen 1775–1825 gegen die dramatischen Auswirkungen auf die Gesellschaft zu sprechen, die der industriellen Revolution allgemein zugesprochen werden.³⁷ Gerade die Epoche des Biedermeiers (etwa 1815–1848) ist neuerdings überzeugend als Zeitalter des Konsumverzichts entlarvt und als Widerstand gegen aristokratische Verschwendung in der Restaurationszeit gedeutet worden.³⁸

Es ist hier nicht der Ort, sich für eine der Theorien zu entscheiden, um das Design besser verstehen zu können. Wichtig aber bleibt, dass mit der Theorie von

der industriellen Revolution vorsichtig umzugehen ist, wenn die Entstehung des Designs als Folge der Arbeitsteilung und Mechanisierung des Produktionsablaufs gesehen werden soll. Eine solche Überbetonung der vermeintlichen Entfremdung der Moderne im Gegensatz zur künstlerischen Einzeltäterschaft der Vormoderne und der Technisierung der Fabrik im Gegensatz zur Manufaktur der Vormoderne ist für die Bestimmung der Eigenschaften des Designs und der Kunst nicht hilfreich.

Jenseits des Industrialisierungs-Topos und des Klischees vom Auraverlust *im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* (Benjamin) vermag die Berücksichtigung der Sinneshierarchie neue Erklärungsansätze für das Verhältnis von Design und Kunst bereitzustellen. Jedenfalls kam der moderne Niedergang des Tastsinns einem Erdbeben gleich, das einen tiefen Graben zwischen den Disziplinen des Designs und der Kunst zurückließ. Doch mittlerweile deutet sich eine Renaissance des Tastsinns an, mithin ein Bewusstseinswandel im Museumsbetrieb: In jenen 175 Staaten (darunter auch Deutschland), die die UN-Behindertenrechtskonvention (2006) ratifiziert haben, führen die Inklusionsbemühungen auch zum Ausbau der Berührbarkeit von Exponaten und ihrer entsprechenden Repliken.³⁹ Inklusion und Berührbarkeit sind erste Indizien der Renaissance des Tastsinns. Von einem Paradigmenwechsel zu sprechen, wäre verfrüht. Denn es bleibt zu konstatieren, dass der haptische Gebrauch von Design und der Verbrauch seiner Artefakte weiterhin als Argumente für einen Kontrast zu den Produkten der freien Kunst gesehen werden. Der ‚Adel der Unberührbarkeit‘ dominiert weiterhin die westliche Betrachtungskultur. Die Bauhütten-Utopie des Bauhauses zur Überwindung der Design-Kunst-Dichotomie beansprucht ihre Aktualität, solange die moderne Hierarchie der Sinne in der Gesellschaft der Singularitäten bestehen bleibt.

Anmerkungen

1 Georgina Adam, *The Dark Side of the Boom. The Excess of the Art Market in the 21st Century*, London 2017.

2 Zur «oberflächliche[n] Behübschung» und der notorischen Designkritik seit Adolf Loos vgl. Helmut Draxler, LOOS LASSEN! Institutional Critique und Design, in: *Texte zur Kunst*, 2005, Bd. 15, Heft 59, S. 65–75, hier S. 65. Zur «Sphäre der seichten Sinnlichkeit» vgl. Gunnar Schmidt, *Mythos-Maschine. Medien- und Kunstgeschichte des Citroën DS*, Berlin 2018, S. 37. Zur Müllhaldenmetapher vgl. Walter Grasskamp, Das gescheiterte Gesamtkunstwerk. Design zwischen allen Stühlen, in: *Kursbuch*, 1991, Heft 106: *Alles Design*, hg. v. Karl Markus Michel/Tilman Spengler, S. 67–84, hier S. 68, 83.

3 Zur Design-Kunst-Dichotomie ist gegenwärtig ein Buch des Autors in Arbeit, dessen Erscheinen noch für 2019 geplant ist. Darin geht es nicht um eine idealistische Gleichsetzung von Design und Kunst, sondern um die «bestimmte Negation» der Design-Kunst-Dichotomie (zum Begriff der bestimmten Negation vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hg. v. Gretel Adorno/Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1973, S. 59–60, 507).

4 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburg 1957 (Lausanne 1943), Kp. 22, S. 95.

5 Deutsches Recht: § 2 Abs. 2 UrhG. EU-Richtlinie 98/71/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 13. Oktober 1998 über den rechtlichen Schutz von Mustern und Modellen.

6 Das «Neue Kunstschutzgesetz» (1907) kommentiert bei Fritz Hellwag, *Das neue Kunstschutzgesetz mit Erläuterungen zum Gebrauche für Künstler: Architekten, Maler, Bildhauer, Photographen und Kunstgewerber*, Stuttgart 1908.

7 Philip Ursprung, Disziplinierung: Absorbiert das Design die Kunst?, in: *Undiszipliniert. Das Phänomen Raum in Kunst, Architektur und Design*, hg. v. Gerald Bast u. a. Wien 2009, S. 144–148. Zum Auflösungsprozess der Grenzen vgl. auch Burkhard Meltzer, Design. Selbstkritik der Kunst, in: *It's Not a Garden Table. Kunst und Design im erweiterten Feld*, hg. v. Jörg Huber u. a., Zürich 2011, S. 91–107, hier S. 103.

8 Gerda Breuer, «Dieser Sessel ist ein Kunstwerk». Zick-Zack-Kurs der Bauhaus-Möbel auf dem Weg zur Berühmtheit, in: *Bauhaus-Streit 1919–2009. Kontroversen und Kontrahenten*, hg. v. Philipp Oswalt, Ostfildern 2009, S. 270–287, hier S. 270–271.

9 Vgl. Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin 2017. Luc Boltanski/Arnaud Esquerre, *Bereicherung. Eine Kritik der Ware*, Berlin 2018.

10 Zum Designproletariat bzw. Kreativprekariat in den *creative industries* vgl. Pierre-Michel Menger, *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des*

Arbeitnehmers, Konstanz 2006 (Paris 2002); Pierre-Michel Menger, *The Economics of Creativity. Art and Achievement under Uncertainty*, Cambridge 2014; Reckwitz (wie Anm. 9), S. 218. Über das niedrige Einkommen von Designer_innen wird in der Regel weder gesprochen noch geschrieben. Seltenheitswert hat deshalb der Artikel von Laura Traldi, Quanto guadagna davvero un designer? in, *DCasa La Repubblica*, 28. Mai 2011, S. 35–38, <http://www.studioklass.com/pdf/d-casa-may-2011.pdf>, Zugriff am 17. August 2019. Dort geben erfolgreiche Designer zu Protokoll, dass sie ihre Studios von ihren Erfolgen kaum finanzieren könnten und sich nicht selten zusätzlich als Architekten verdingten, so Konstantin Grcic: «Von allen Objekten, die ich in Produktion habe, generieren nur vier ein Honorar, das die Bezeichnung verdient.» (ebd., S. 35) und Studio Klass (Mailand): «Drei Objekte in Produktion bringen pro Jahr 800 EUR Lizenzgebühren ein.» (ebd., S. 36).

11 Iris Wenderholm, *Bild und Berührung. Skulptur und Malerei auf dem Altar in der italienischen Frührenaissance*, München/Berlin 2006, S. 112–114. Constance Classen, *The Museum of the Senses. Experiencing Art and Collections*, London u. a. 2017, S. 25–40. Erhellend auch die Analyse der Sammlung des Thomas Howard Earl of Arundel als Ort der taktilen Konversation (ebd., S. 80–92).

12 Zum Kontrast zwischen westlichen und christlich-orthodoxen Bräuchen an Bildern vgl. Michael Paraskos, Bringing into Being. Vivifying Sculpture through Touch, in: *Sculpture and Touch*, hg. v. Peter Dent, Ashgate 2014, S. 61–69, hier S. 62.

13 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Teil 2, Frankfurt am Main 1980, S. 471–508, hier S. 479.

14 Plinius Secundus d. Ä., *Naturalis historiae*, XXXVII, hier Buch 36 «Die Steine». Zu den sexuellen Vergehen an der Renaissanceskulptur in Rom vgl. Hans Körner, Der fünfte Bruder. Zur Tastwahrnehmung plastischer Bildwerke von der Renaissance bis zum frühen 19. Jahrhundert, in: *Artibus et Historiae*, 2000, Bd. 21, Heft 42, S. 165–196, hier S. 165. Zum vormodernen Tastsinn vgl. auch den materialreichen Artikel von Geraldine A. Johnson, Touch, Tactility, and the Reception of Sculpture in Early Modern Italy, in: *A Companion to Art Theory*, hg. v. Paul Smith/Carolyn Wilde, Oxford 2002, S. 61–74. Zur Theorie des Tastsinns in Renaissance und Barock ebd., S. 62–64.

15 Vgl. Körner (wie Anm. 14), S. 167–168; Johnson (wie Anm. 14), S. 64.

16 Johnson (wie Anm. 14), S. 68–71.

- 17** Zur Haptik der Malerei vgl. zuletzt Markus Rath, *Die Haptik der Bilder. Rilievo als Verkörperungsstrategie der Malerei*, in: *Das haptische Bild*, hg. v. Markus Rath/Jörg Trempler/Iris Wenderholm, Berlin 2013, S. 3–29.
- 18** Vgl. Constance Classen/David Howes, *The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts*, in: *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*, hg. v. Elizabeth Edwards/Chris Gosden/Ruth Philips, Oxford 2006, S. 199–222, hier S. 201.
- 19** Vgl. ebd.
- 20** Fiona Candlin, *Art, Museums and Touch*, Manchester 2010, S. 75.
- 21** Vgl. hierzu den Hinweis im Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou (10. September 1665): «Der Globus [als Sockel] verhindert nämlich durch seine Kugelform, dass man die Büste anrührt, wie das in Frankreich üblich zu sein scheint, wenn man etwas Neues zu sehen bekomme.» Vgl. *Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV.*, hg. v. Pablo Schneider/Philipp Zitzlsperger, Berlin 2006, S. 148.
- 22** Christa Schwinn, *Die Bedeutung des Torso vom Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst vom 16. Jahrhundert bis Winckelmann*, Bern/Frankfurt am Main 1973, S. 153.
- 23** Zum sozialen Distinktionsaspekt vgl. Candlin (wie Anm. 20), S. 77–84. Zum folgenden wissenschaftshistorischen Aspekt vgl. ebd. S. 69 und Regula Iselin, *Die Gestaltung der Dinge. Außereuropäische Kulturgüter und Designgeschichte*, Berlin 2012, S. 169. Zur wachsenden Affekt- und Triebkontrolle im Prozess der Zivilisation vgl. Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Frankfurt am Main 1997 (Basel 1939), hier Bd. 2, S. 380–420.
- 24** Niklaus Largier, *Objekte der Berührung. Der Tastsinn und die Erfindung der ästhetischen Erfahrung*, in: *Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten*, hg. v. Hartmut Böhme/Johannes Endres, Paderborn 2010, S. 107–123, hier S. 110–116.
- 25** Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles*, Genf 1970 (London 1749) (Textes littéraires français, Bd. 44). Zur Textexegese vgl. zuletzt Andrew Benjamin, *To Touch: Herder and Sculpture*, in: Dent 2014 (wie Anm. 12), S. 79–90, hier S. 79–80.
- 26** Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. v. Ulrich Köppen, Frankfurt am Main 1974 (Paris 1966), S. 174. Zur Kritik an der Überbewertung des Sehens und der Unterbewertung des Tastsinns vgl. Natalia Binczek, *Kontakt. Der Tastsinn in Texten der Aufklärung*, Tübingen 2007, S. 76–133. Zu Foucaults Kritik am abendländischen Visualprimat vgl. ders., *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übers. v. Walter Seitter, Frankfurt am Main 1977 (Paris 1975).
- 27** Christian von Wolff, *Allerhand nützliche Versuche, dadurch zu genauer Erkenntnis der Natur und Kunst der Weg gebähnet wird, denen Liebhabern der Wahrheit mitgetheilet*, Halle 1727–1729, hier Bd. 3 (1729), S. 2. Vgl. auch den instruktiven Kommentar bei Binczek 2007 (wie Anm. 26), S. 82.
- 28** Für zahlreiche weitere Beispiele zur Zeichnung als Medium des Denkens und Erkennens vgl. Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Chichester 2009, S. 91–95.
- 29** Verfasst wurden die *Kritischen Wälder* 1768–1769. Das *Vierte Wäldchen* erschien erst 1846 aus dem Nachlass. Zum Zitat vgl. Herder's *Kritische Wälder*, hg. v. Heinrich Düntzer, Berlin 1871, S. 428.
- 30** Johann Gottfried Herder, *Kalligone*, Leipzig 1800, S. 89.
- 31** Körner (wie Anm. 14), S. 177.
- 32** Vgl. *Rassismus. Die Erfindung von Menschenrassen*, hg. v. Susanne Wernsing/Christian Geulen/Klaus Vogel, Göttingen 2018, Ausst.-Kat., Dresden, Deutsches Hygiene-Museum, 2018–2019.
- 33** Lorenz Oken, *Okens Naturgeschichte für Schulen*, Leipzig 1821. Zur Sinnes- und Rassenhierarchie vgl. S. 974–975.
- 34** Ebd.
- 35** Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, übers. v. Horst Brühmann, Berlin 2012 (Paris 1957), S. 196.
- 36** Vgl. mit wissenschaftsgeschichtlichem Weitblick zum Haptischen in der Wiener Moderne Georg Vasold, «Das Erlebnis des Sehens». Zum Begriff der Haptik im Wiener Fin de Siècle, in: *Maske und Kothurn*, 2016, Bd. 62, Heft 2–3, S. 46–70. Zum Haptischen bei Riegl vgl. Mechthild Fend, *Körpersehen. Über das Haptische bei Alois Riegl*, in: *Kunstmaschinen. Spielräume des Sehens zwischen Wissenschaft und Ästhetik*, hg. von Andreas Mayer/Alexandre Métraux, Frankfurt am Main 2005, S. 166–202. Zu Riegls Begriff der «Sinnlichen Wahrnehmung» vgl. Alois Riegl, *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeer-völkern*, Wien 1901, S. 19, Anm. 1.
- 37** Zu den verschiedenen Theorien der industriellen Revolution vgl. den Überblick bei Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009, S. 909–928. Zur gedrosselten Wirtschaftsentwicklung in der Kernzeit der Industrialisierung ebd., S. 910–912. Gegen den Industrialisierungs-Topos mit Hinweisen auf die Tradition der Fertigwaren in der Vormoderne sprechen sich auch aus: Boltanski/Esquerre 2018 (wie Anm. 9), S. 266–269, zur Uniformierung; des Designs in der Vormoderne ebd., S. 269–271.

38 Vgl. hierzu *Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit*, hg. v. Hans Ottomeyer, Ostfildern 2006, Ausst.-Kat., Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2007. Guter Überblick zur ästhetischen Reduktion in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei Annette Geiger, *Andersmöglichsein. Zur Ästhetik des Designs*, Bielefeld 2018, S. 144–155.

39 Zur UN-Behindertenrechtskonvention vgl. die Veröffentlichung durch die ministeriale Behindertenbeauftragte in Deutschland, https://www.behindertenbeauftragte.de/SharedDocs/Publikationen/UN_Konvention_deutsch.pdf?__blob=publicationFile&v=2, Zugriff am 18. August 2019. Beispiel: Museum für Gestaltung in Zürich vgl. Laura Weißmüller, Sehtest an der

Werkbank, in: *Süddeutsche Zeitung*, 6. März 2018, Nr. 54, S. 11. Zu partizipativ-taktilen Ansätzen in der Museumspädagogik vgl. Jeffrey David Feldman, Contact Points: Museums and the Lost Body Problem, in: Edwards/Gosden/Philips 2006 (wie Anm. 18), S. 245–267; Candlin (wie Anm. 20), S. 119–186. Zur Berührung im Museum vgl. jüngst Dimitra Christidou/Palmyre Pierroux, Art, Touch and Meaning Making. An Analysis of Multisensory Interpretation in the Museum, in: *Museum Management and Curatorship*, 2018, Bd. 34, Nr. 1, S. 96–115, <https://doi.org/10.1080/09647775.2018.1516561>, Zugriff am 18. August 2019. Zu Ansätzen des «*sensorial turn*» der letzten 15 Jahre vgl. die Publikationen von Classen und Howes (wie Anm. 18).