

PETER BERNHARD
Universität Erlangen-Nürnberg

PLESSNERS KONZEPT DER *OFFENEN FORM* IM KONTEXT DER AVANTGARDE DER 1920ER JAHRE¹

Zusammenfassung: 1932 hielt Plessner auf der 25-Jahr-Feier des Deutschen Werkbundes den Festvortrag mit dem Titel „Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter“. Darin unterstützte er eine für die Architektur des Neuen Bauens konstatierte Gestaltungsmaxime der „offenen Form“, da diese einer sich permanent weiter entwickelnden „technischen Welt“ angemessen sei. Mit dem Begriff der offenen Form übernahm Plessner einen Terminus der damaligen Avantgarde, den er in seiner Philosophie bereits in analoger Weise verwendete. Die erstmals im Jahr 2001 veröffentlichte Rede erweist sich somit als bedeutungsvoll für die Verortung Plessners im kulturellen Diskurs der Zwischenkriegszeit und eröffnet zugleich einen Blick auf seine implizit gegebene Technikphilosophie.

Schlüsselwörter: Plessner, offene Form, Technik, Architektur, Avantgarde

Im Oktober 1932 hielt Plessner auf der Gedenksitzung zum 25-jährigen Bestehen des Deutschen Werkbundes das Hauptreferat mit dem Titel „Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter“. Der Werkbund war 1907 von einer Gruppe namhafter Künstler und Industrieller mit der Intention gegründet worden, die gestalterische Qualität industriell gefertigter Massenware zu heben, wobei man auch den Häuserbau mit einbezog. Dieses Anliegen verband man von Anfang an mit einer Anhebung des Kulturniveaus insgesamt. So machte man sich Nietzsches Kulturkritik zu eigen und suchte den Anschluss an die bestimmenden Geistesströmungen der Zeit.² Für das Jubiläum 1932 war eine große Ausstellung mit dem Titel „Die Neue Zeit“ geplant, die von einer Reihe internationaler wissenschaftlicher und philosophischer Kongresse flankiert werden sollte. Nach der Wirtschaftskrise musste dieser Plan jedoch aufgegeben werden und man beschränkte sich auf eine Gedenksitzung in Berlin. Wie die Einladung Plessners zu Stande kam, ist nicht sicher. Vermutlich wurde sie durch Ludwig Mies van der Rohe vermit-

1 Der nachfolgende Beitrag ist die überarbeitete Fassung eines Vortrages, den ich auf dem Plessner-Workshop an der TU Dresden im April 2005 vorgetragen habe. Ich danke den Teilnehmern für die anregende Diskussion.

2 Vgl. Frederic Schwartz: *The Werkbund. Design Theory and Mass Culture before the First World War*, Yale University Press: New Haven & London 1996.

telt, den zweiten Vorsitzenden des Werkbundes und Direktor des Bauhauses in Dessau, wo Plessner ein dreiviertel Jahr zuvor einen Vortrag gehalten hatte.³

Im folgenden soll der in Plessners Rede zentrale Begriff der offenen Form in Verbindung mit seiner in den *Stufen des Organischen* entwickelten Naturphilosophie und den Äußerungen der damaligen Avantgarde erläutert werden. Dabei zeigt sich eine in Plessners Anthropologie angelegte Technikphilosophie, die ihn zum Fürsprecher des avantgardistischen Programms der Zwischenkriegszeit machte.

1. DIE OFFENE FORM DER TECHNIK UND DES LEBENS

Plessner erhob in seinem Werkbundvortrag die Forderung nach einem Paradigmenwechsel in Design und Architektur: weg vom Ideal der geschlossenen Form, hin zu einem Ideal der offenen Form. Er begründete dies mit einer notwendigen Angleichung an die durch die industrielle Revolution veränderte materielle Grundlage der Gesellschaft, in der die Technik zu *dem* bestimmenden Faktor geworden sei. Diese maschinelle Technik besitzt Plessner zufolge einen spezifischen Charakter:

„[D]as Eigentümliche aller technischen Produktion wie aller technischen Produkte besteht ... in der beliebigen Erweiterungsfähigkeit und Umbildungsfähigkeit. Eine Maschine will ja nichts Dauerndes sein, ... 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.“⁴

Dieser wesensbestimmenden Eigenschaft der Technik müsse in einer „technischen Welt“ entsprechend Ausdruck verliehen werden:

„Technik und die neuen technischen Möglichkeiten sind ihrem eigentlichen Sinn und Geist nach nicht darauf eingestellt, geschlossene Produkte zu liefern, sondern sie sind ihrem ganzen

3 Mies van der Rohe besaß sowohl Plessners *Einheit der Sinne* als auch seine *Stufen des Organischen* (vgl. Fritz Neumeyer: *Mies van der Rohe – das kunstlose Wort*, Siedler Verlag: Berlin 1986). Ob Plessner gar „Mies' Lieblingsphilosoph“ war, wie Hans-Joachim Dahms behauptet, möchte ich hier nicht entscheiden (vgl. Hans-Joachim Dahms: „Mies van der Rohe und die Philosophie um 1930“, in: *Arch+*, Heft 161 (Juni 2002), *Internetausgabe*, o. S.). Immerhin hielt Mies van der Rohe Plessner für derart prominent, dass er in einem Schreiben an den Anhaltinischen Ministerpräsidenten Alfred Freyberg u. a. auf dessen Gastvortrag am Bauhaus hinwies, um sich gegen den Vorwurf des „Kulturbolschewismus“ zu verteidigen (Freyberg war seit Mai 1932 der erste nationalsozialistische Ministerpräsident eines Landes in Deutschland. Mies van der Rohe wies in seinem Brief darauf hin, dass er „im Winter 1931/32 eine Vortragsreihe im Bauhaus veranstaltete, in der Professor Felix Krüger, Professor Hans Freyer, Professor Hellmut [sic] Plessner und Dr. Hans Prinzhorn die materialistische Auffassung vom Wesen des Menschen widerlegten“ (Ludwig Mies van der Rohe, *Brief an den Ministerpräsidenten Freyberg*, o. D., Archiv der Stiftung Bauhaus Dessau, Nachlass Ludwig Mies van der Rohe, Inv.-Nr. 10801D)).

4 Helmut Plessner: „Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter“, in: ders.: *Politik – Anthropologie – Philosophie*, Fink Verlag: München 2001, S. 77.

Sinn und Geist nach darauf abgestellt, etwas Offenes, neue Möglichkeiten, die überbietbar sind, zu schaffen. So wird also die ‚Neue Form‘ aus dem Geiste der Technik in Einklang mit ihr ... 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!⁵

Plessner warnte ausdrücklich davor, seine Forderung, die letztendlich die Übereinstimmung von Sein und Bewusstsein intendiere, als Marxismus aufzufassen. Gleichwohl verteidigte er mit seinen Ausführungen freilich die Position des linken, fortschrittsorientierten Flügels des Werkbundes. Das Begriffspaar offene Form–geschlossene Form war dem Großteil des Publikums sicher durch das viel gelesene Werk *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* von Heinrich Wölfflin bekannt. Erstmals 1915 erschienen, wurde es bis 1932 sechsmal neu aufgelegt. Der Kunsthistoriker Wölfflin unternimmt darin den Versuch, anhand von fünf Begriffspaaren eine allgemeine Stilcharakteristik zu entwickeln. Plessner, der sich mit Wölfflins Position bereits 1918 in seiner Abhandlung *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation* auseinandergesetzt hatte,⁶ widersprach nun in seiner Rede implizit Wölfflin, der eine offene Form in der Architektur für unmöglich erachtet hatte.

Auch mit seiner Darstellung der Technik als eines Bereichs permanenter Veränderung setzte sich Plessner in Opposition zu dem damals prominentesten (auch in Werkbundkreisen gut bekannten) Technikphilosophen Friedrich Dessauer. In dessen 1927 erschienener *Philosophie der Technik* werden technische Artefakte als materielle Realisierungen bestimmter Ideen vorgestellt, die in einem geistigen Bereich bereits existieren. In Anlehnung an Kants Unterscheidung der drei Reiche – einem Reich der Naturwissenschaft, einem Reich der Ethik und einem Reich der Ästhetik – fordert Dessauer die Anerkennung eines vierten Reichs der Technik, welches bestimmte Formen als Lösungen zu bestimmten technischen Problemen birgt, denn:

„Wir machen die Lösung nicht, wir finden sie nur. ... Der technische Mensch setzt potentielles Sein vorgegebener Gestalten in aktuelle Wirklichkeit der Erfahrungswelt um.“⁷

Daraus folgert Dessauer eine zwingende Eindeutigkeit: zu jedem Problem gibt es *genau eine* Lösung; Variantenreichtum markiert lediglich den Weg dorthin. Dessauer spricht deshalb von der „Singularität der besten Lösung“. Im heterogenen Designdiskurs der Zwischenkriegszeit spielte Dessauers Konzeption eine wichtige Rolle. Die Zeitschrift *Innendekoration* druckte mehrere Auszüge seiner *Philosophie der Technik* und 1929 hielt er auf der Jahresversammlung des Werkbundes einen Vortrag mit dem

5 Ebd., S. 84.

6 Vgl. Helmuth Plessner: *Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation*, in: *Gesammelte Schriften* VII, Suhrkamp Verlag: Frankfurt/Main 1980 ff. (nachfolgend zitiert als *GS* mit römischer Ziffer für die Bandangabe).

7 Friedrich Dessauer: *Philosophie der Technik. Das Problem der Realisierung*, Friedrich Cohen Verlag: Bonn 1927, S. 19.

Titel „Technik – Kultur – Kunst“; auch am Bauhaus referierte er im Januar 1931 über „Kunst und Technik“.⁸

Bereits vor der Werkbundgründung hatte Dessauer die These einer kulturphilosophischen *Biotechnik* vertreten. 1906 veröffentlichte er in der Zeitschrift *Hochland* eine Artikelserie unter der Überschrift „Gedanken über Technik, Kultur und Kunst“.⁹ Darin verteidigte er die Technik gegen romantisch verklärte Kulturkritik, indem er sie als angewandte *Naturwissenschaft*, d. h. als bewusste Nachahmung der Natur beschrieb. Diese vom Menschen nachgebildete Natur sei in ihrer Gesamtheit die äußere Kultur, die wiederum die Voraussetzung für die innere Kultur des Menschen darstelle. In seinem 1924 publizierten Werk *Leben, Natur, Religion* erweiterte Dessauer diese Gedanken, indem er einerseits die kreative Eigenleistung des Menschen stärker betonte und andererseits hervorhob, dass Technik auch eine Weiterführung der göttlichen Schöpfung bedeute. Eine solche theologisierende Technikphilosophie unterscheidet sich von derjenigen Plessners grundlegend. Die in Plessners Konzeption beschriebene Offenheit eines unendlichen Möglichkeitsraumes verhindert jegliche religiöse Spekulation. Schon in seinem 1928 publizierten Hauptwerk *Die Stufen des Organischen und der Mensch* stellt Plessner fest:

„Nur für den Glauben gibt es die ‚gute‘ kreisförmige Unendlichkeit, die Rückkehr der Dinge aus ihrem absoluten Anderssein. Der Geist aber weist Mensch und Dinge von sich fort und über sich hinaus. Sein Zeichen ist die Gerade endloser Unendlichkeit. Sein Element ist die Zukunft.“¹⁰

Die geistesgeschichtlichen Folgen dieses anthropologischen Sachverhalts hatte Plessner bereits in seiner kleinen Schrift über die *Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst* dargelegt. Demnach war es die Renaissance, die den Menschen als dasjenige Wesen entdeckte, „das eine unendliche Zukunft und in ihr unendliche Möglichkeiten hat.“¹¹ Seitdem sei der Mensch einerseits „[v]on überweltlichem Drucke befreit“, andererseits ganz „auf sich selbst gestellt, ... hinblickend auf eine Nachwelt, der es sich vorbildlich zu machen gilt, auf eine Menschheit – die Christenheit ohne Christus.“¹²

Die von Plessner als Wesensmerkmal des Technischen analysierte Unfertigkeit findet sich ihm zufolge auch bei der pflanzlichen Lebensform. In den *Stufen des Organischen* werden die Begriffe der offenen und der geschlossenen Form als das entscheidende Differenzierungsmerkmal zwischen pflanzlicher und tierischer Organisationsstruktur eingeführt. Plessner weist dort darauf hin, diese Unterscheidung von Hans Drieschs

8 Vgl. Friedrich Dessauer: „Technik – Kultur – Kunst“, in: *Die Form* 4 (1929), S. 479–486 und *Besprechung zwischen den Herren Oberbürgermeister Hesse, Landeskonservator Dr. Grote ... am 21.10.30.*, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Archiv für Bildende Künste, *Nachlass Grote, Ludwig*, I, B–221.

9 Die insgesamt sechs Essays erschienen zwei Jahre später separat; vgl. Friedrich Dessauer: *Technische Kultur?*, Kösel'sche Buchhandlung: Kempten & München 1908.

10 Helmuth Plessner: *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, zugleich *GS IV*, S. 425.

11 *GS VII*, S. 24.

12 Ebd.

Philosophie des Organischen übernommen und präzisiert zu haben. Bei Driesch heißt es dazu (und Plessner zitiert diese Stelle):

„Tiere seien ‚geschlossene‘, Pflanzen seien ‚offene‘ Formen; Tiere erreichen einen Punkt, auf dem sie fertig sind, Pflanzen sind, wenigstens in sehr vielen Fällen, nie fertig.“¹³

Die Analogie von pflanzlichem und technischem Konstruktionsprinzip wurde auch von Teilen der Avantgarde unterstellt. Noch während des Ersten Weltkriegs wies der Architekturkritiker und Freund des Bauhausgründers Walter Gropius, Adolf Behne in seinem appellierenden Artikel „Biologie und Kubismus“ auf die kunst- und kulturenerneuernde Relevanz der Biophilosophie Jakob von Uexkülls hin.¹⁴ Ebenso versuchte Gropius von Anfang an, biophilosophisches Gedankengut in das von ihm begründete Bauhausprojekt zu integrieren. Zu diesem Zweck erteilte er im Wintersemester 1919/20 einen Lehrauftrag an den Maler Paul Dobe, der „über das Wesen der Pflanzenformen“ lesen sollte.¹⁵ 1923 erläuterte Gropius dem österreichischen Biologen und Vordenker der Bionik Raoul Francé persönlich seine Konzeption des Bauhauses. Francé hatte in der umfangreichen Abhandlung *Die technischen Leistungen der Pflanzen* (1919) über hundert technische Konstruktionen angeführt, die sich auch im Pflanzenreich fänden. Damit untermauerte er seine These der „Biotechnik“, dass zwischen menschlicher und organischer Technik kein prinzipieller Unterschied bestehe, so dass viele technische Lösungen aus der Natur übernommen werden könnten. Einen ersten Eindruck dieser Idee gab er in dem Werk *Die Pflanze als Erfinder* (1920).

Gropius hatte auch Kontakt zu dem Biophilosophen Hans Driesch aufgenommen. Er bot diesem einen Sitz im Kuratorium des *Kreises der Freunde des Bauhauses*¹⁶ an und lud ihn 1925 zu einem Vortrag ans Bauhaus ein. Als dann die Idee zur Reihe der Bauhausbücher entstand, plante man auch einen Band über „Konstruktive Biologie“. In dem von Gropius verfassten Band 7 dieser Reihe bezeichnete er die „Organische Gestaltung der Dinge“ als einen der „Grundsätze der Bauhausproduktion“.¹⁷ Der zweite Direktor

13 GS IV, S. 286.

14 Vgl. Adolf Behne: „Biologie und Kubismus“, in: *Die Tat* 9 (1917–18), S. 694–705 und ders.: *Zur neuen Kunst*, Der Sturm Verlag: Berlin 1915. Uexküll hatte anhand zahlreicher Einzeluntersuchungen mit verschiedenen Tierarten festgestellt, dass Tiere in einer fest bestimmten *Umwelt* leben – einem Milieu, in das sie ganz und gar eingepasst sind, so dass diese Außenwelt ein Korrelat zu der organischen Innenwelt des Tieres bildet. Auch für die vom Menschen selbst geschaffene Sphäre der Kultur sollte der Umweltbegriff in gewisser Weise Gültigkeit haben.

15 Vgl. Walter Gropius: *Brief an Paul Dobe vom 8.10.1919*, Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 167, Bl. 11.

16 Der *Kreis der Freunde des Bauhauses* wurde 1924 gegründet, um den rechtskonservativen Anfeindungen gegen das Bauhaus eine organisierte Lobby namhafter Persönlichkeiten entgegenzusetzen. Ihm gehörten u. a. Marc Chagall, Albert Einstein und Gerhart Hauptmann an.

17 Walter Gropius: „Grundsätze der Bauhausproduktion“, in: ders. (Hg.): *Neue Arbeiten der Bauhaus-Werkstätten* (= Bauhausbücher Band 7), Langen Verlag: München 1925; Faksimile: Kupferberg Verlag: Mainz 1981, S. 6. Derartige Verlautbarungen blieben jedoch nicht unwidersprochen. So wies Gropius' Architektenskollege Leo Adler unter Bezugnahme auf Drieschs Explikation des Organischen darauf hin, dass die Begriffe „organisch“ und „Organismus“ nur bei Anerkennung der fragwürdigen Lipps'schen Einfühlungstheorie

des Bauhauses, Hannes Meyer sprach sich ebenfalls für eine „funktionell-biologische Auffassung des Bauens“, welches er als „vegetatives Bauen“ charakterisierte, aus.¹⁸ In seinem 1926 veröffentlichten programmatischen Artikel „Die neue Welt“ verglich er die Bedeutung Francés mit derjenigen Einsteins. Auch der Bauhausmeister László Moholy-Nagy zog Francés Biotechnik für den von ihm zeitweise geleiteten Vorkurs am Bauhaus heran.¹⁹ Sein Kollege Joost Schmidt prophezeite gar „das heraufkommende biotechnische Zeitalter“²⁰. Der dritte und letzte Direktor des Bauhauses, Mies van der Rohe, lud Plessner zu einem Vortrag nach Dessau ein, um über Uexkülls Umweltlehre zu referieren. Mies van der Rohes Bibliothek war derart einschlägig und umfassend, dass sie Eiligen als Kanon der Biophilosophie gilt.²¹

Die biotechnische Gestaltungsmaxime der Avantgarde war letztendlich darauf ausgerichtet, nach den gleichen Formgesetzen wie die Natur zu schaffen. Plessner unterstützte auch die damit einhergehende Ablehnung eines oberflächlichen Nachahmens organischer Formen wie es der Jugendstil praktizierte. Wie die Avantgarde kritisierte er „jene teilweise etwas blassen, kränklichen ornamentalen Schlangenlinien, die wir heute belächeln.“²²

2. DIE OFFENE FORM DER ARCHITEKTUR: DIE „AKTIVIERUNG DER NEGATIVA“ UND DER „SINN FÜRS NEGATIVE“

Für die nähere Bestimmung einer Architektur der offenen Form beschränkte sich Plessner in seinem Vortrag auf einige wenige Andeutungen. Er verwies auf die neu gebauten Siedlungen in Rotterdam, Amsterdam und Dessau, also auf Beispiele des sog. Neuen Bauens, das in Holland von der avantgardistischen De Stijl-Gruppe und in Dessau vom Bauhaus befördert wurde. Die Dessauer Bauhaus-Siedlungen – Törten (vgl. Abb. 1) und die Siedlung der Meisterhäuser – waren Plessner bei seiner Werkbundre-

sinnvoll auf Artefakte angewendet werden könnten, ansonsten aber lediglich als Metaphern zu begreifen seien (vgl. Leo Adler: „Über das Organische und das Malerische in der Baukunst“, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 9 (1925), S. 484–494). Die Forderung nach „organischer Architektur“ wurde freilich bereits im Ausgang der romantischen Philosophie erhoben. Vor allem Gottfried Semper hatte sie dann in Anlehnung an Hegels Unterscheidung von mechanischer, chemischer und teleologischer Zusammensetzung nachdrücklich erhoben (vgl. Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik*, Bd. 1: Verlag für Kunst und Wissenschaft: Frankfurt/Main 1860, Bd. 2: Friedrich Bruckmann's Verlag: München 1863).

18 Vgl. Hannes Meyer: „bauen“, in: *bauhaus* 2 (1928), Heft 4, S. 12–13 und ders.: „Vorträge in Wien und Basel 1929“, in: ders.: *Bauen und Gesellschaft. Schriften, Briefe, Projekte*, VEB Verlag der Kunst: Dresden 1980, S. 67–73.

19 Vgl. László Moholy-Nagy: *Von Material zu Architektur* (= Bauhausbücher Band 14), Langen Verlag: München 1925; Faksimile: Kupferberg Verlag: Mainz 1974.

20 Joost Schmidt: „schrift?“ [sic], in: *bauhaus* 2 (1928), Heft 2/3, S. 18.

21 S. Oliver Botar: *Prolegomena to the Study of Biomorphical Modernism: Biocentrism, László Moholy-Nagy's 'New Vision' and Ernő Kállai's Bioromantik*, Dissertation an der University of Toronto: Toronto 1998, S. 227 ff.

22 Helmuth Plessner: „Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter“, a. a. O., S. 73.

de sicher noch präsent, da er erst kurz zuvor einen Vortrag am Bauhaus in Dessau gehalten hatte. Er spricht erläuternd von „der wachsenden Wohnung“, davon, „daß die Wände sich plötzlich öffnen“, überhaupt, „daß unendliche Weiten sich öffnen“. Er lobt das kulturpolitisch heftig umkämpfte Flachdach, „weil das flache Dach ja nicht ... einen eigentlichen Abschluß bildet, sondern grade [sic] einen *Nicht*abschluß, ein Offenhalten nach oben.“²³

Plessner verwendet hier ein Vokabular, mit dem sich auch die Architekturavantgarde in dieser Zeit artikuliert. In der holländischen De Stijl-Bewegung hatte man bereits am Ende des Ersten Weltkrieges eine Abkehr von dem geschlossenen Formprinzip gefordert. So proklamierte Theo van Doesburg, der Hauptpropagandist der Gruppe in einem Vortrag mit dem Titel *Der Wille zum Stil*:

„Die geschlossene Form wird von nun an für das neue Stilwollen als Hemmung empfunden.²⁴ ... [Ein] Kennzeichen des neuen Stilwollens dem alten gegenüber [ist] ... Offenheit statt Geschlossenheit.“²⁵

Und an anderer Stelle:

„Die neue Architektur hat die Wände geöffnet ... Das Resultat ist ein neuer, offener Grundriß, der sich von dem der Klassik ganz und gar unterscheidet.“²⁶

In diesem Sinne und mit Blick auf die gesellschaftlichen Implikationen äußerte sich auch der zeitweilige Leiter des Vorkurses am Bauhaus, Josef Albers:

„Wir verändern unsere Lebensformen in rascherer Folge als in früheren Zeiten. Es ist nur selbstverständlich, daß auch unsere Umgebung entsprechenden Veränderungen unterliegen muß. Wir kommen also zu Einrichtungen, zu Räumen, zu Bauten, welche in möglichst allen ihren Teilen veränderlich, beweglich und verschieden kombinierbar sind.“²⁷

23 Ebd., S. 84.

24 Theo van Doesburg: „Der Wille zum Stil“, in: *De Stijl – Schriften und Manifeste. Zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung*, hg. v. H. Bächler u. H. Letsch, Kiepenheuer Verlag: Leipzig und Weimar 1984, S. 170; den Vortrag hatte van Doesburg 1922 in mehreren deutschen Städten gehalten.

25 Ebd., S. 173.

26 Theo van Doesburg: „Auf dem Weg zu einer plastischen Architektur“ (1924), in: U. Conrads (Hg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Bertelsmann-Fachverlag: Gütersloh u. a. 1971, S. 74. In den 1930er Jahren hatte Plessner mit seiner Bezeichnung der „produktiven Mimesis“ der Avantgarde einen Begriff für ihr Verhältnis zur Klassik geliefert; er kennzeichnet die Einstellung, die Antike als vollkommenes *Beispiel* statt als nachzuahmendes *Vorbild* zu betrachten. Daran schloss Plessner ein Plädoyer für Klassizität bei gleichzeitiger Ablehnung des Klassizismus an; vgl. Helmuth Plessner: „Das Problem der Klassizität für unsere Zeit“, in: *Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte en Psychologie* 30 (1936/37), S. 152–162; wieder abgedr. in: ders.: *Politik – Anthropologie – Philosophie*, a. a. O.

27 Josef Albers: „metallmöbel und moderne räumlichkeit“ [sic], in: *Das neue Frankfurt* 21 (1928), S. 11.

Zur Konkretisierung des Gestaltungskonzepts der offenen Form gibt Plessner in der Werkbundrede noch einen anderen Hinweis. Er konstatiert, dass „Form“ keineswegs mit „Geschlossenheit“ gleichzusetzen ist, sondern in erster Linie „Gleichgewicht“ bedeutet. Weiterhin erklärt er, dass Gegenstände, die eine offene Form aufweisen, nicht symmetrisch sind. Die Maxime der offenen Form fordert demnach die Herstellung von *Gleichgewicht ohne Symmetrie*. Dies ist nur möglich, wenn das *Offene*, die *Leere*, der *leere Raum* in die Gestaltung miteinbezogen wird. Die offene Form verlangt also eine Architektur, die nicht nur das *Materiale/Stoffliche*, sondern auch das *Immaterielle*, den *Raum*, bzw. *Zwischenraum* im Entwurf gleichwertig berücksichtigt. Das Gleichgewicht erfolgt bei der offenen Form also zwischen Materiellem und Immateriellem (vgl. Abb. 2). Van Doesburg erklärte in seiner Abhandlung *Die neue Architektur und ihre Folgen*:

„Die neue Architektur ist offen.²⁸ ... Die neue Architektur kennt kein passives Moment. Sie hat das Loch überwunden. Die durchsichtige Fläche des Fensters arbeitet ebenso positiv wie die undurchsichtige Fläche der Wand. Nirgends entsteht ein Loch als eine Leere.“²⁹

Die Gestaltungsmaxime der offenen Form erfordert auf diese Weise die Wahrnehmung des „leeren Raums“. Der Raum ist hier also nicht nichts, sondern ein positives Etwas, das „gesehen“ und berücksichtigt werden muss. In der *Tijdschrift voor Wijsbegeerte* („Zeitschrift für Philosophie“) schrieb van Doesburg schon 1919:

„Das reine Ausdrucksmittel der Baukunst ist ... Masse (positiv) und Raum (negativ). ... Gestaltung ist im Wesen: *Ausgleich des Positiven und Negativen zu exakt harmonischer Einheit*.“³⁰

Ein augenfälliges Resultat dieser Ausgleichsbestrebung bildet die Konstruktion so genannter Fensterbänder (die vor allem bei Nacht beleuchtet gut in Szene gesetzt werden können, woraus sich die Vorliebe des Neuen Bauens für Nachtaufnahmen erklärt, vgl. Abb. 3). Albers erläuterte seinen Studenten das neue Designparadigma anhand der Frage, ob das Zebra ein schwarzes Tier mit weißen Streifen oder ein weißes Tier mit schwarzen Streifen sei. Im Vorkurs am Bauhaus ließ er Arbeiten anfertigen, in denen die „positiven“ und die „negativen“ Elemente gleichberechtigt sind (vgl. Abb. 4). Dazu hob er hervor:

„Die Aktivierung der *Negativa* (der Rest-, Zwischen- und Minus-Werte) ist vielleicht das einzige ganz Neue, vielleicht das wichtigste Moment der heutigen Formabsichten.“³¹

28 *De Stijl – Schriften und Manifeste*, a. a. O., S. 191.

29 Ebd., S. 188.

30 Theo van Doesburg: *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst* (= Bauhausbücher Band 6), Langen Verlag: München 1925; Faksimile: Kupferberg Verlag: Mainz 1966, S. 15 (zuerst auf niederländisch veröffentlicht in: *Het Tijdschrift voor Wijsbegeerte* 1 & 2 (1919)).

31 Josef Albers: „werklicher formunterricht“ [sic], in: *bauhaus* 2 (1928), H. 2/3, S. 4.

Das Gewährwerden von „Negativa“ ist auch in der Philosophie eine relativ junge Erscheinung. Edmund Husserl notierte im Jahre 1909:

„Vertieft man sich genau in das Phänomen der Raumschauung, so kommt man ... nicht davon los, dass man das Zwischen und den ganzen Raum sehe. Fasse ich die und die Ränder einer gesehenen Höhlung oder eines durch Bücher, Tische etc. gebildeten Hohlraumes ins Auge und gehe von diesen zu den gegenüberliegenden, so ‚sehe ich die Luft‘, das Dazwischen.“³²

Zugleich stellte er aber auch fest: „Das alles ist noch zu studieren,“³³ forschte jedoch in dieser Richtung lange Zeit nicht weiter. 1916 überließ er das unveröffentlichte Manuskript, aus dem diese Zitate stammen, seiner Schülerin Edith Stein, die eine Dissertationsschrift zur phänomenologischen Raumkonstitution plante, dann aber doch ein anderes Thema vorzog. Er selbst wandte sich dieser Problematik erst wieder in den 1930er Jahren zu, ohne eine abschließende Theorie zu formulieren.³⁴

Kurze Zeit nach Husserls Bemerkung, 1915, hatte der Gestaltpsychologe Edgar Rubin die später nach ihm benannte „Rubinsche Vase“ veröffentlicht, die die Relativität von vordergründiger Figur und Hintergrund aufzeigt (Rubin sprach vom „Dingcharakter der Figur“ und dem „Stoffcharakter des Grundes“), indem sie beides in ein Gleichgewicht setzt (vgl. Abb. 5).³⁵ Wie zur Erläuterung schrieb der Begründer der De Stijl-Vereinigung Piet Mondrian:

„So zerstört der neue Geist die begrenzte Form, ... [indem er] Einschließendes und Umschlossenes gleichwertig [darstellt].“³⁶

Die Gestaltqualitäten Figur und Grund ergeben sich aus der Art und Weise, wie in der Wahrnehmung Grenzziehungen vorgenommen werden. Ein Eingegrenztes auch als Teil einer Eingrenzung auffassen zu können, ist eine Fähigkeit, über die nur der Mensch verfügt. Der Gestaltpsychologe Wolfgang Köhler sprach deshalb von der „Gestaltsschwäche“ der Tiere. Plessner, der Köhlers Arbeiten in den *Stufen des Organischen* bespricht, stellt dieses Phänomen in einen größeren Zusammenhang. Ihm zufolge ist die Gestaltsschwäche von Tieren nur eine Ausprägung eines allgemeineren Mangels: Tieren fehle überhaupt ein „Sinn fürs Negative“. Deshalb seien sie nicht in der Lage, Dinge durch

32 Edmund Husserl: *Ding und Raum – Vorlesungen 1907* (= Husserliana 16), hg. v. Ulrich Claesges: Martinus Nijhoff: Den Haag 1973, S. 216.

33 Ebd.

34 Vgl. Edmund Husserl: „Notizen zur Raumkonstitution“, in: *Philosophy and Phenomenological Research* 1 (1940/41), 21–37 und 217–226, Ulrich Claesges: „Einleitung des Herausgebers“ sowie „Textkritischer Anhang“, in: ebd., XIII–XXVIII bzw. 377–433 und ders.: *Edmund Husserls Theorie der Raumkonstitution*, Martinus Nijhoff: Den Haag 1964.

35 Vgl. Edgar Rubin: *Synsoplevede Figurer*; Gyldendalske Boghandel: Kopenhagen 1915; dt. *Visuell wahrgenommene Figuren. Studien in psychologischer Analyse*, Verlagsdruckerei Berlin 1921.

36 Piet Mondrian: *Neue Gestaltung. Neoplastizismus. Nieuwe Beelding* (= Bauhausbücher Band 5), Langen Verlag: München 1925, Faksimile: Kupferberg Verlag: Mainz 1974, S. 7.

Eingrenzung beliebig zu konstituieren, und zwar nicht nur konkrete, wahrnehmbare Dinge, sondern auch immaterielle Abstrakta, die sich nur rein kognitiv *definieren*, d. h. „eingrenzen“ lassen. Diese menschliche Fähigkeit der beliebigen Eingrenzung, die auf dem Sinn fürs Negative beruhen soll, bildet für Plessner eine wesentliche Voraussetzung dafür, dass der Mensch nicht in einer starren, determinierten und klar begrenzten Umwelt im Sinne Uexkülls lebt, sondern in dem unendlichen Möglichkeitsraum einer entgrenzten Welt:

„Dem intelligentesten Lebewesen in der Tierreihe, dem menschenähnlichsten, fehlt der Sinn fürs Negative.³⁷ ... Ihm ist noch nicht der Sinn fürs Negative, in welcher Form immer, aufgegangen. Abwesenheit, Mangel, Leere – sind ihm verschlossene Anschauungsmöglichkeiten.“³⁸

In dem „Sinn fürs Negative“ sah Plessner also ein wesentliches Moment der menschlichen Weltoffenheit, die wiederum der Offenheit der modernen Technik entsprechen sollte. Peter Fischer, der vor kurzem eine auf Plessner basierende Technikphilosophie vorlegte, unterstreicht ebenfalls die Wichtigkeit dieses „Negativ-Sinnes“ für die Technik.³⁹ Dabei erfasst er aber nur die gegenstandskonstituierende Wirkung dieses Sinnes, also die Tatsache, dass die Dinge um uns erst durch diesen Sinn zu Sachen werden, bzw. einen „Sachcharakter“⁴⁰ erhalten, im Gegensatz zu einem bloßen „Feldcharakter“, den die Dinge in der Tierwelt besitzen. Dort bilden die Dinge einfach nur Merkmalskomplexe, die als Korrelata der jeweiligen inneren Organstruktur fungieren (im Sinne von Uexkülls Umweltlehre). Erst ihr Sachcharakter ermöglicht das (sowohl kognitive als auch materiale) freie Hantieren mit den Dingen, was eine Grundvoraussetzung von Technik ist.

Was Fischer jedoch nicht zu sehen scheint, ist der Umstand, dass sich der „Sinn fürs Negative“ nicht nur auf die Fähigkeit bezieht, das *aktual* Abgeschattete zu imaginieren, sondern auch das abgeschattete *Potential* zu gewärtigen, also das Noch-Nicht eines Dinges, seine Möglichkeiten, zu erfassen. Der „Sinn fürs Negative“ ist also nicht nur notwendige Bedingung für die Technik, sondern auch Voraussetzung ihres utopischen Gehaltes. Die Offenheit der Technik verweist auf einen unendlichen Möglichkeitsraum – Offenheit wird von Plessner deshalb (in Übereinstimmung mit dem Werkbund) grundsätzlich positiv bewertet.⁴¹ Geradezu emphatisch forderte er bereits 1924 in seinem Auf-

37 GS IV, S. 340.

38 Ebd., S. 342.

39 Vgl. Peter Fischer: *Philosophie der Technik*, Fink Verlag: München 2004, v. a. S. 24–26.

40 Plessner gebraucht nicht den für den Gestaltungsdiskurs anschlussfähigeren Begriff der *Sachlichkeit*, wohl weil dieser Begriff (in eben diesem Sinne) bereits von Max Scheler verwendet wurde (was man im Werkbund auch sogleich registriert hatte – vgl. den Textauszug aus Schelers *Die Stellung des Menschen im Kosmos* in *Innendekoration* 40 (1929), S. 276–279) oder weil Plessner diesen Begriff früher bereits eine andere Bedeutung gegeben hatte: In seinen *Untersuchungen zu einer Kritik der philosophischen Urteilskraft* von 1920 (GS II) bezeichnete er mit „Sachlichkeit“ das Vermögen, eine grundsätzliche Konsensfähigkeit bzgl. ästhetischer Bewertungen unterstellen zu können.

41 Der Begriff der Offenheit war für das Plessnersche Denken schon seit längerem zentral. Bereits in einer wissenssoziologischen Studie von 1924 bestimmte er Offenheit als das maßgebliche „Kennzeichen der modernen Welt“, welches als „Grundform eines neuen Lebensgefühls und Weltaspekts, eines Pathos der Unvoll-

satz „Die Utopie in der Maschine“ als Leitbild für die Jugend „den neuen Ritter, der ... für die Realisierung der Utopie aus dem Geist der Maschine alles zu opfern bereit ist.“⁴² Und zum Schluss seiner Werkbundrede wird Plessner unverhohlen zum Propagandisten der fortschrittsgläubigen Avantgarde:

„Es ist eine Welt, ... 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! Denn 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.“⁴³

Angesichts dieser Sätze ist Hans-Joachim Dahms' Hinweis zuzustimmen, dass man spätestens seit der Veröffentlichung von Plessners Werkbundvortrag im Jahre 2001 nicht mehr mit Helmut Lethen von dem *Bauhaus*-Kritiker, sondern genauer von dem *Funktionalismus*-Kritiker Plessner sprechen muss (diese mögliche Unterscheidung in Bezug auf Plessner zeigt natürlich ebenfalls, wie sehr Plessner hier zu differenzieren in der Lage war).⁴⁴ Dafür spricht auch die Tatsache, dass sich Plessner nach seiner Rückkehr aus dem Exil 1951 von der Werkbund-Architektin Lucy Hillebrand in Göttingen ein betont modernes Haus hat bauen lassen.⁴⁵

endbarkeit und Entwicklungsfähigkeit“ zum Ausdruck komme (Helmuth Plessner: „Zur Soziologie der modernen Forschung und ihrer Organisation in der Deutschen Universität – Tradition und Ideologie“, in: GS X, S. 13 f.). In seiner politischen Anthropologie von 1931 hatte er darüber hinaus eine für den Menschen konstitutionelle zweifache Offenheit beschrieben (einerseits die Offenheit für das Dort bzw. den Anderen, welche erst Selbstbewusstsein als den Blick auf sich selbst ermöglicht, andererseits die Offenheit der Gegenwart, welche aus den verschränkten Perspektiven von Vergangenheit und Zukunft resultiert) und daraus die Forderung nach einem „über dieser Offenheit sinnend verweilen[den]“ Menschen abgeleitet (Helmuth Plessner: *Macht und menschliche Natur. Ein Versuch zur Anthropologie der geschichtlichen Weltansicht*, in: GS V, S. 196). Auf diese soziokulturellen Aspekte hat bereits Kersten Schübler hingewiesen; ihre Beschränkung darauf ist für ein weiter gehendes Verständnis von Plessners Rede freilich nicht hinreichend (vgl. Kersten Schübler: *Helmuth Plessner. Eine intellektuelle Biographie*, Philo Verlagsgesellschaft: Berlin und Wien 2000).

42 GS X, S. 38.

43 Helmuth Plessner: „Wiedergeburt der Form im technischen Zeitalter“, a. a. O., S. 85.

44 Vgl. Hans-Joachim Dahms: „Mies van der Rohe und die Philosophie um 1930“, a. a. O. sowie Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte: Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt/Main 1994, S. 78.

45 Vgl. Lucy Hillebrand: *Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand*, bearb. u. hg. v. Dieter Boeminghaus, Karl Krämer Verlag: Stuttgart 1983.

3. WIEDERGEBURT PLESSNERS IM NACHMODERNEN ZEITALTER?

Mit seiner Werkbundrede erwies sich Plessner nicht nur als intimer Kenner, sondern auch als engagierter Fürsprecher der Avantgarde der Zwischenkriegszeit. Die Tatsache, dass er den für die Avantgarde so wichtigen Begriff der offenen Form auch naturphilosophisch verwendete, bot ihrem Programm der Vereinigung von Kunst und Leben eine sicherlich ungeahnte Ausdeutung bzw. theoretische Fundierung. Dieser Ansatz fand jedoch durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten wenige Monate später ein jähes Ende.

Plessners Parteinahme für die Avantgarde ist allerdings wohl auch für seine fundamentale Fehleinschätzung des Gestaltungsprinzips der offenen Form verantwortlich. So erwiesen sich die durch das Neue Bauen gegebenen Möglichkeiten nicht als uneingeschränkt *offen*, sondern als *gebunden* an das modernistische Formenvokabular – man kann an ein Quadrat keinen Kreis anschließen. Insofern resultiert die von Plessner explizierte offene Form auch nicht aus dem von Robert Musil zwei Jahre zuvor beschriebenen „Möglichkeitssinn“, obwohl auch Musil in diesem Zusammenhang von einem „Bauwillen“ als „bewusstem Utopismus“ spricht.⁴⁶ Die neue Architektur der „offenen Form“ determinierte vielmehr im Namen der Freiheit und generierte dadurch eine perfide Unfreiheit, die erst in (und mit) der Postmoderne vollends durchschaut wurde. Wohl auch deshalb ist die „Aktivierung der Negativa“ mit ihrer Konnotation einer *totalen* (nichts unberührt lassenden) Gestaltung⁴⁷ in den Verdacht einer *totalitären* Gestaltung geraten, so dass dieses Prinzip heute nicht mehr ungebrochen zu verwenden ist. Auch die damit in Verbindung stehende These vom „Sinn fürs Negative“ wurde weder von Plessner noch von anderen weiter verfolgt. Wie Plessners philosophische Anthropologie – eingeklemmt zwischen Max Schellers *Stellung des Menschen im Kosmos* und Heideggers *Sein und Zeit* – insgesamt die Rezeption versagt blieb, so wurde der von ihm herausgearbeitete Negativsinn überschattet von Heideggers existenzialontologischer Analyse des (in der Angst sich offenbarenden) Nichts.⁴⁸

Erst Mitte der 1990er Jahre entwickelten sich neue Ansätze zu einer „Metaphysik der Löcher“,⁴⁹ in der unabhängig von Plessner ähnliche Betrachtungen angestellt werden. So verlangt Barry Smith eine Revision der Aristotelischen Ontologie, die er mit einem alten avantgardistischen Argument zu rechtfertigen scheint:

„In einem Sessel müssen wir ... sitzen können, und um das zu ermöglichen, braucht der Sessel eine Höhlung der richtigen Form und Größe ... Eine solche Höhlung ist nicht etwa eine Summe von Luftpartikeln, denn das Loch besteht auch dann, wenn es mit einem Menschenkörper gefüllt ist, die entsprechende Summe von Luftpartikeln aber nicht. Das Loch ist vielmehr etwas, was als *negativer Teil* des Gesamtobjekts Sessel aufzufassen ist. Die positiven Teile eines

46 S. Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt Verlag: Reinbek bei Hamburg 1981, S. 16

47 Vgl. Walter Gropius: *Scope of total architecture*, Harper Verlag: New York 1955.

48 Vgl. Martin Heidegger: „Was ist Metaphysik?“, in: *Gesamtausgabe* 9, Klostermann Verlag: Frankfurt/Main 1975 ff.

49 Vgl. Robert Casati/Achille Varzi: *Holes and other Superficialities*, MIT Press: Cambridge/Mass. 1995.

Sessels bestehen aus Materie, die wir geformt haben. Die negativen Teile entstehen als Nebeneffekt dadurch, daß die sie begrenzenden positiven materiellen Teile geformt werden. ... Eine Ontologie des Form-Materie-Verhältnisses muß in der Lage sein, diesem Zusammenspiel zwischen Positivem und Negativem, zwischen Gerüst und Höhlung gerecht zu werden.⁵⁰

PETER BERNHARD
Univerzitet Erlangen-Nirnberg

PLESNEROV KONCEPT *OTVORENE FORME* U KONTEKSTU AVANGARDE DVADESETIH GODINA

Apstrakt: Godine 1932. Plesner je povodom proslave dvadesetpetogodišnjice postojanja Nemačkog Fabričkog saveza [*Werkbund-a*] držao predavanje pod naslovom „Preporod forme u tehničkom dobu“. U njemu se založio za stvaralačku maksimu „otvorene forme“ koja je ustanovljena za arhitekturu Novog građenja, pošto se ona slagala sa „tehničkim svetom“ koji se nalazi u permanentnom razvoju. Sa pojmom otvorene forme Plesner je preuzeo termin iz tadašnje avangarde koji je na analogan način već koristio u svojoj filozofiji. Prvi put u 2001. godini objavljen govor se tako pokazuje kao veoma značajan za kontekstualizaciju Plesnera u kulturnom diskursu međuratnog doba i ujedno otvara pogled na njegovu implicitno datu filozofiju tehnike.

Cljučne reči: Plesner, otvorena forma, tehnika, arhitektura, avangarda

50 Barry Smith: „Aristoteles 2002“, in: T. Buchheim u. a. (Hg.): *Kann man heute noch etwas anfangen mit Aristoteles?*, Felix Meiner Verlag: Hamburg 2003, S. 20 f.

Abb. 1: *Zeichnung der Siedlung Dessau-Törten von 1926*, Architekt Walter Gropius
(aus: Hans Maria Wingler: *Das Bauhaus 1919–1933*, Rasch Verlag: Köln 2002, S. 398)

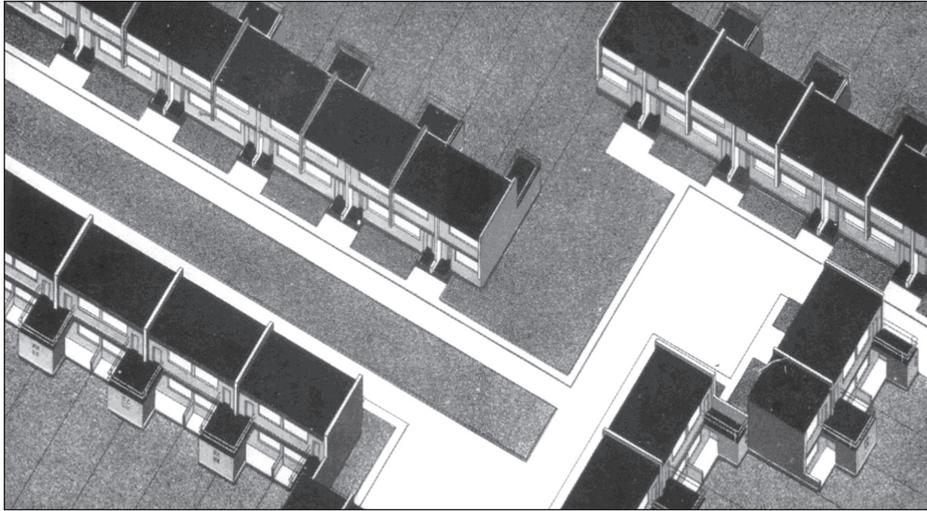


Abb. 2: *Pavillon de l'Esprit Nouveau (1925)*, Architekt Le Corbusier (aus: Dennis Sharp: *Architektur im zwanzigsten Jahrhundert*, Edition Praeger GmbH: München 1973, S. 79)

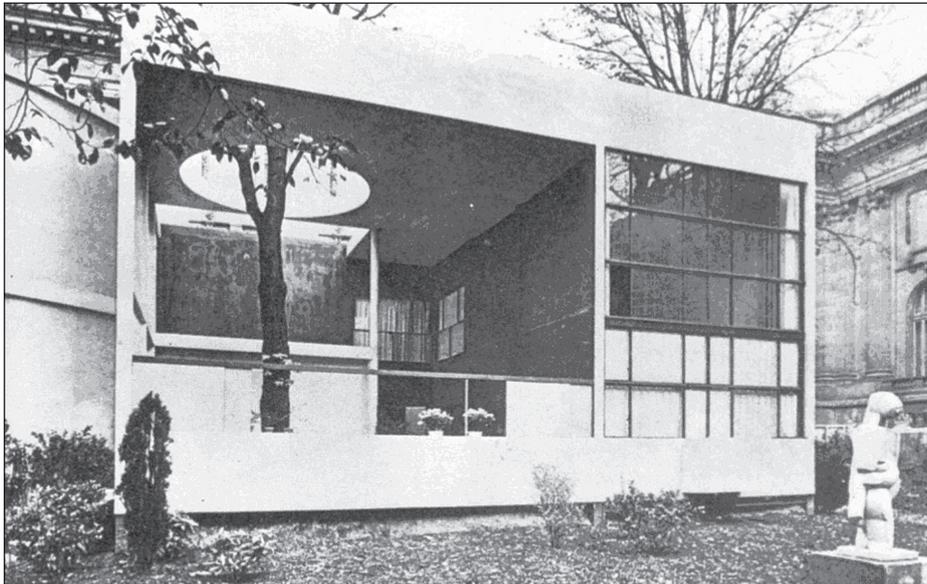


Abb. 3: *Tabakfabrik van Nelle in Rotterdam (1928–29)*, Architekten Johannes Andreas Brinkman, Leonhart Cornelius van der Vlugt und Mart Stam (aus: Udo Kultermann: *Die Architektur im 20. Jahrhundert*, Springer Verlag: Wien und New York 2003, S. 67)



Abb. 4: *Materialübungen in Papier aus Josef Albers' Bauhausunterricht von 1927* (aus: Hans Maria Wingler: a. a. O., S. 412)

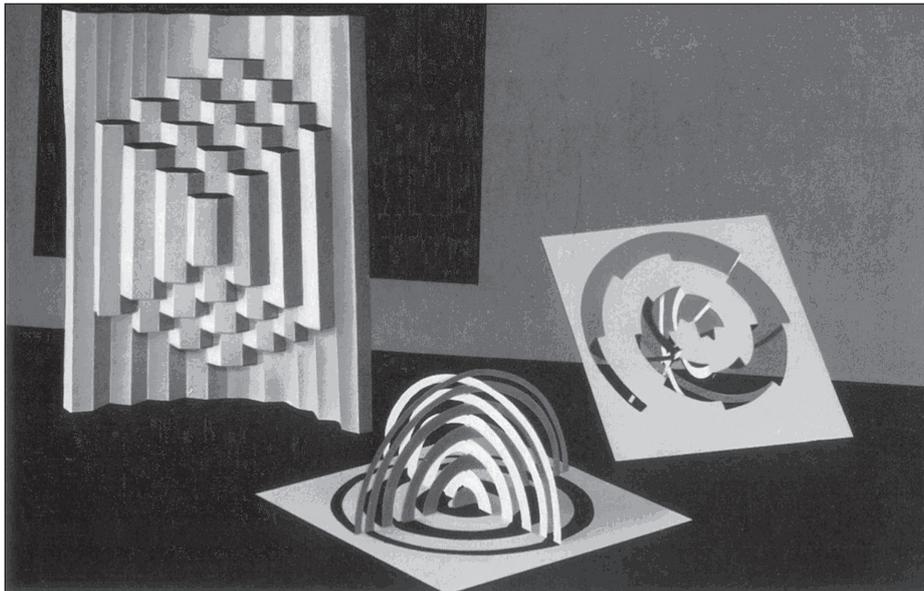


Abb. 5: *Rubinsche Vase*

