



Das Einzelne, das Allgemeine und ein Blick auf die Dinge

am Beispiel von historischen Debatten zu Architektur, Design und Ornament



Textarbeit zur Zwischenprüfung 2.Semester, 13.02.2004 Elisabeth Ritschard

in Kunst und Design, zur Aufgabenstellung:

Die Tendenz zur Individualisierung bzw.
zur Typisierung im Bereich des Designs

Dozentin: Dr. Bettina Köhler

Nachdiplomstudium, Design Art + Innovation
HGK Basel, FHBB

Ein erster Einblick

Wenn wir aus weiter Distanz auf eine Stadt schauen, können wir nur verschiedene Haustypen erkennen. Wir gehen näher und entdecken die Unterschiede zwischen den einzelnen Fassaden. Das Individuelle der Häuser ist sichtbar geworden und wenn wir uns noch mehr nähern, stossen wir an die Grenze des Privaten, ohne Blick durch die Vorhänge. Wir laufen die Strasse zurück und erkennen das Typisierte der Häuser wieder. Wir wissen aber, dass die Dinge um uns herum von den Individuen hinter den Vorhängen gestaltet sind.

Mit diesem Text schaue ich 100 bis 150 Jahre zurück, auf zwei alte Diskussionen. Auf die der Ornamentkritik¹ und auf die Auseinandersetzung zwischen einer Individualisierungs- und Typisierungstendenz. Denn diese Debatten haben zwei wesentliche Anliegen gemeinsam. Erstens lassen sich an der Architektur und in der Gestaltung von Gegenständen bereits Mitte des 19. Jahrhunderts die Anzeichen für spätere Forderungen der Moderne lesen. Zweitens wurde der Kampf um "die gute Form" so heftig und emotional geführt, dass es sich um mehr handeln musste, als um den rein ästhetischen Aspekt der Dinge. Es wurden dabei stellvertretend existenzielle Themen verhandelt. Mehr oder weniger explizit. In der Diskussion um das Ornament, wie in jener um Individualisierung und Typisierung, spiegeln sich gesellschaftliche Krisen und Veränderungen.

Dass diese, vor einem Jahrhundert geführten Diskussionen auch für uns noch interessant sein können, möchte ich im Folgenden zeigen.

¹ Bereits Vitruv äusserte sich kritisch zur Rolle des Ornaments, zu seiner Verwendung und Bedeutung. In diesem Text begreife ich den Blick auf die Zeit Mitte des 19. Jahrhunderts.



Da gingen den beiden die Augen auf, und sie erkannten, dass sie nackt waren; und sie holteten Feigenblätter zusammen und machten sich Schürzen daraus. (Genesis 3,7)

Der Unterschied zwischen Individualisierung und Typisierung liegt in der Distanz zum Ding

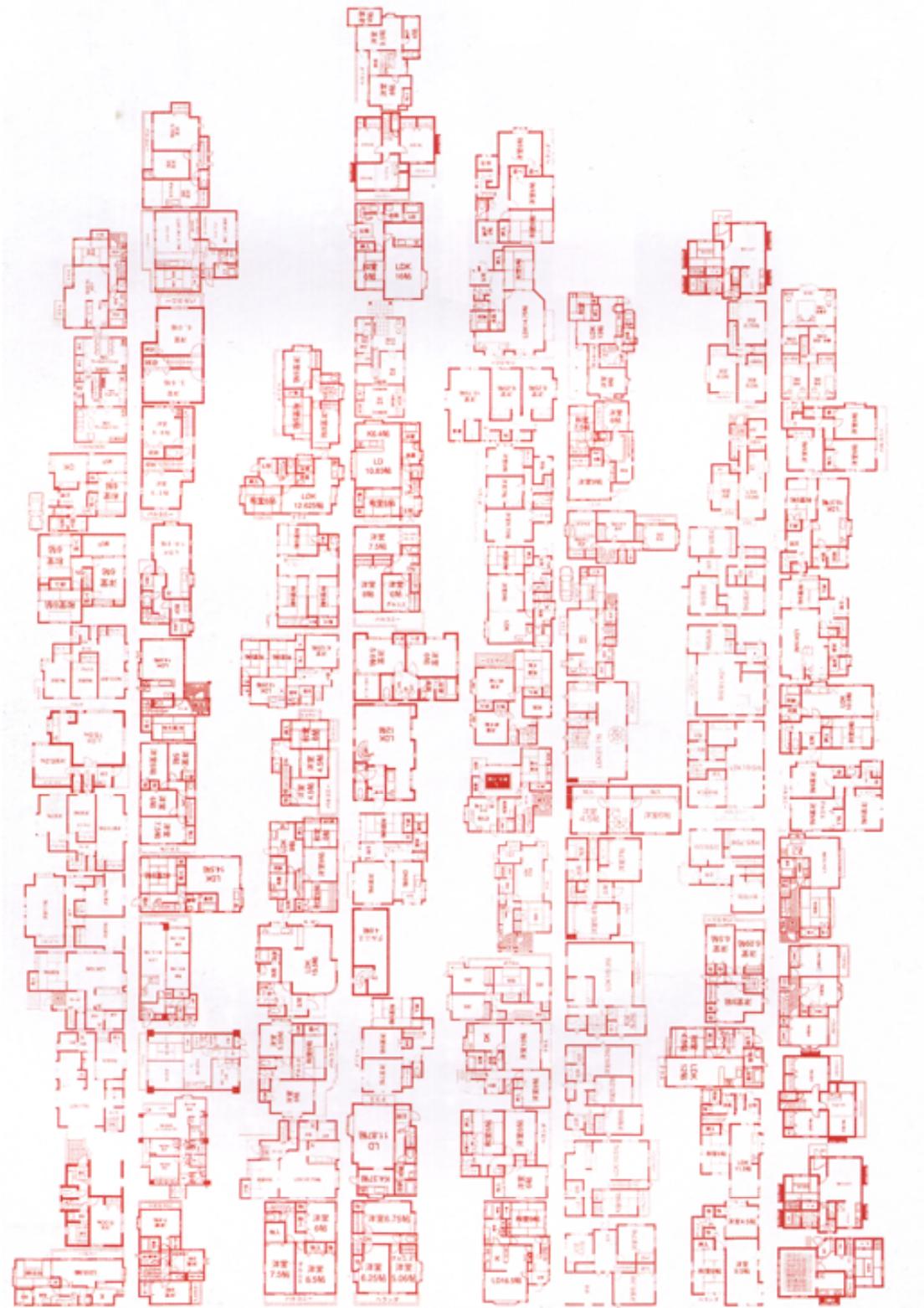
Abd. 1

Individualisierung und Typisierung

Am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts gab es in Deutschland eine heftige Diskussion unter den Mitgliedern des Werkbundes. Architekten, Künstler und Industrielle, ausschliesslich Männer, führten eine polarisierte Auseinandersetzung über die möglichen Auswirkungen von Individualisierung und Typisierung. 1914 erreichte sie ihren Höhepunkt. Der Ausbruch des ersten Weltkrieges verhinderte jedoch die Trennung dieser Vereinigung von Künstlern und Architekten. In den 20er Jahren wurde dann auf der Basis der Werkbundideen das Bauhaus gegründet.

Wichtige Wortführer in dieser Diskussion waren Henry van de Velde, Hermann Muthesius und Walter Gropius. Der Ton ihrer Reden und Schriften ist erstaunlich polemisch. Für die Kontrahenten waren Individualisierung und Typisierung keine gleichberechtigte Tendenzen, sie hielten die verschiedenen Qualitäten für unvereinbar.² Hermann Muthesius und Walter Gropius standen mit ihrem Bekenntnis zur Typenbildung für das Neue und Moderne ein. Sie wollten neue Materialien, Verarbeitungstechniken und Produktionsverfahren entwickeln und anwenden. Dabei war für sie die Zusammenarbeit von Künstlern, Ingenieuren und Handwerkern die Qualitätsgarantie. Sie waren davon überzeugt, dass hochwertiges Design, in Serienproduktion hergestellt, sich auf der ganzen Welt verkaufen lassen würde. Die Individualisten hatten eher eine traditionelle Vorstellung über Entwurfsstrategien und Produktionsverhältnisse. Sie verlangten "Freiheit" für den einzelnen Künstler, keine Unterwerfung unter Gestaltungsnormen.

² Ich gebrauche die Begriffe Individualisierung, Individualität, Typisierung und Typus wie sie von den genannten Personen gebraucht wurden, da sie selber einen individuell geprägten Umgang mit diesen Begriffen hatten.



1907 verteidigt auch Hermann Muthesius³ noch die individuelle Schöpfungskraft des Künstlers als eine absolute Notwendigkeit für die Entwicklung eines Gestaltungsstils. Sieben Jahre später formuliert er die Werkbund-Thesen zur Typisierung. Nur die Typisierung, so schreibt er, sei in der Lage, den Nutzgegenständen ihre verlorene Harmonisierung zurückzugeben. Damit könnte das Kunstgewerbe wieder seine "geschmackvolle Allgemeinhöhe" erlangen und Deutschland wäre in der Lage für die ganze Welt zu produzieren. Muthesius forderte von den Künstlern, Industriellen und Kaufleuten, dass sie die Vorbedingungen schaffen für einen kunstindustriellen Export. Denn wenn Künstler nur für den Einzelfall entwerfen, sei nicht einmal der einheimische Bedarf abgedeckt.

Henry van de Velde⁴ formulierte darauf seine Gegenthesen: „Der wahre Künstler ist seiner innersten Essenz nach ein glühender Individualist, freier spontaner Schöpfer; aus freien Stücken wird er niemals einer Disziplin sich unterordnen, die ihm einen Typ, einen Kanon aufzwingt.“ Gedanken und künstlerische Entwurfsideen müssen bis zu ihrem "freien Ende" vom Künstler durchdacht werden können. Typen kristallisierten sich erst nach den Anstrengungen mehrerer Generationen heraus. Wenn man die Typenbildung aber an den Anfang der Entwicklung setze, sei dies, als wolle man die Wirkung vor der Ursache sehen. Dies hiesse, laut Henry van de Velde, die "geistreichen Einfälle" der Erfindung zu "kastrieren". Es wäre nur noch Nachahmung möglich.

1926 stellt dann Walter Gropius seine "Grundsätze für die Bauhausproduktion" auf. Er suchte nach dem Wesen der Dinge, um den Typus zu entwickeln: „Ein Ding ist bestimmt durch sein Wesen. Um es so zu gestalten, dass es richtig funktioniert [...] muss sein Wesen erforscht werden; denn es soll seinem Zwecke vollendet dienen, das heisst seine Funktion praktisch erfüllen, haltbar, billig und "schön" sein.“ Ausgehend von diesen Bedingungen, die "die Wesensforschung" ans Licht brachte, versuchte er Regeln für die Typenbildung herzuleiten. Diese neue Werkgesinnung könne der Künstler nur im steten Kontakt mit dem technischen Fortschritt und der Erfindung neuer Materialien und

³ Vergl. dazu und auch folgende Verweise auf van de Veldes und Gropius' Schriften. In: Fischer, Volker / Hamilton, Anne (Hrsg.): *Theorien der Gestaltung*. Band 1, Birkhäuser 1999, S.36-38 und 167-169.

⁴ Er wird in der heutigen Rezeption als einer der wenigen Vertreter der Individualisten aufgeführt. Man könnte sich jedoch fragen, inwieweit die Positionen von Antonio Gaudi und Rudolf Steiner in diese Diskussion einzubeziehen wären.

Konstruktionen entwickeln. Die Schaffung von Typen sei eine soziale Notwendigkeit. Eine Sache der Vernunft und nicht der Leidenschaft. Das Bauhaus müsse gegen minderwertige Arbeit und kunstgewerblichen Dilettantismus und für eine neue Qualitätsarbeit kämpfen.

Im Werkbund⁵ traten alle diese Mitglieder anfänglich gemeinsam gegen den Zerfall des Kunsthandwerkes an und standen für die bestmögliche Gestaltung von Baukunst und Gegenständen in einem veränderten Lebensraum ein. Die neuen industriellen Produktionsmöglichkeiten führten jedoch zu völlig entgegengesetzten Vorstellungen. So sah Henry van de Velde im Arbeiten mit Typen den kaschierte Mangel an Ideen und Gestaltungskraft. Für Gropius hingegen war Individualität als Ausdruck eines Einzelnen der Verweis auf eine unerwünschte Individualisierung in der Formgebung.

⁵ Der deutsche Werkbund wurde 1907 gegründet.



Am Anfang aller ästhetischen Motive steht die Symmetrie. Um in die Dinge Idee, Sinn, Harmonie zu bringen, muss man sie zunächst symmetrisch gestalten (...) Die formgebende Macht des Menschen gegenüber der Zufälligkeit und Wirrnis der bloss natürlichen Gestaltung wird damit auf die schnellste, sichtbarste und unmittelbarste Art versinnlicht. (Georg Simmel)

Die Linie im Ornament ist das Bedürfnis, innere Gebärden zu veräußern (so in etwa Henry van de Velde)

"Das Palais war nur noch ein Ragout, das so abgehangen war, dass es vor Würmern wimmelte. Die Mägen der Menschen des Maschinenzeitalters waren nicht mehr in der Lage, eine derartige Speise, die kurz vor der Verwesung stand, zu verdauen."
(Le Corbusier)

Abd. 3

Die Kritik am Ornament

Um die Jahrhundertwende übte der Einsatz und die Verarbeitung neuer Materialien wie Eisen, Beton und Glas einen starken Einfluss auf die Ornamentdiskussion aus. Die Materialtreue und die Funktion sollten nun der bestimmende Faktor für die Formgebung der Gegenstände sein.⁶

Die üppige Verzierung von Gegenständen wurde bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts kritisiert. Und zwar in einer Impulsivität, die an die spätere Auseinandersetzung um Individualität und Typus erinnert. Englische Kunsthistoriker⁷ traten gegen die mit Ornamenten beladenen Gegenstände und Architektur ihrer Zeit an.

Ernst Gombrich schreibt über diese Zeit in seinem Buch *Ornament und Kunst*⁸ von 1979, dass der starke Bevölkerungszuwachs und eine vorher nie dagewesene Erhöhung der Produktion zu einem grossen Wachstum der Städte geführt habe. Die Industrie passte ihre Güter jedem Geschmack des Volkes an und dieses populäre Design strotzte vor Einbildungskraft: Treppentürme für Tintenfässer, Bündel von Säulen für Lampen, Gasanzünder in Form von Blumen, Körbe als Wasserkrüge. Die zeitgenössischen Kritiker sahen darin allerdings nichts Bewundernswertes. Ihre rationalen Einwände bezogen sich schon zu dieser Zeit auf den Verwendungszweck der Gegenstände: Eine Blume verträgt kein Feuer, ein Korb behält kein Wasser. Ungünstig schien ihnen auch die naturalistische Wiedergabe von Licht und Schatten in den Motiven, denn irgendwo im Raum würden diese mit den wahren Lichtverhältnissen zusammentreffen. Noch weitaus verwerflicher war es für sie, "Laubwerk in starkem Relief und durchbrochene Holz- oder Steinarbeit für die Verzierung des Fussbodens" zu verwenden. Denn die so erzeugte Illusion widersprach der Funktion eines Fussbodens. Die Wortwahl der Kritiker war alles andere als dezent. Sie sprachen von "ästhetischen

⁶ Hier könnten die Theorien von Gottfried Semper über das technische Ornament beigezogen werden. Anzutreffen ist das technische Ornament, eine mechanische Unabwendbarkeit, in den Spuren der Herstellungstechniken wie z.B. in der Struktur eines Gewebes, in den Werkzeugspuren eines getriebenen Metallgefässes. Van de Velde, Henry: *Die Linie*, in : die neue Rundschau, XIXter Jahrgang der freien Bühne, Dritter Band, 1908. S. 1040.

⁷ Ernst Gombrich zitiert in seinem Text Augustus Pugin, Ralph Wornum. In: *Ornament und Kunst*. Kap. II, Ornament als Kunst, Stuttgart 1982, S. 45 – 49.

⁸ Alle folgenden Zitate in diesem Abschnitt aus: Gombrich, Ernst, *Ornament und Kunst*, Kap. II, Ornament als Kunst, Stuttgart 1982, S.45 – 49.

Monströsitäten“ und „ornamentalen Greuelthaten“. Ihre Qualitätskriterien für den feinen Geschmack waren: vernünftige Grössenverhältnisse, die Übereinstimmung von Form und Zweck, die Einheit des Stils. Falls diese Qualitätskriterien von den Künstlern nicht beachtet würden, so befürchteten sie, könnte daraus eine Gefahr für das ungebildete Volk entstehen: der Reiz des Vulgären.⁹ Billige Nachahmung gab den Dingen "ein Aussehen von Glanz ohne Zusammenhang mit [ihrem] wirklichen Wert". Die "Heuchelei von Luxus" wurde möglich.¹⁰

So wie das Ornament die einen entzückte, war es den anderen nichts als falscher Schein. Dazu ein bezeichnender Dialog aus einer Geschichte von Charles Dickens, in der ein Erwachsener folgende Frage an Schülerinnen und Schüler einer Klasse richtet:

„Angenommen, ihr hättet ein Zimmer mit Teppichen auszulegen. Würdet ihr einen Teppich mit Blumen nehmen?“ [Ein Mädchen bejahte] „Du würdest also dein Zimmer [...], mit Blumendarstellungen auslegen? Warum?“ „Wenn Sie erlauben, Sir, ich habe Blumen sehr gern“, entgegnete das Mädchen. „Und deshalb willst du Tische und Stühle darauf setzen und Leute mit schweren Stiefeln darauf treten lassen?“ „Es täte ihnen nicht weh, Sir. Sie würden nicht zertreten und nicht welk werden, wenn Sie erlauben, Sir. Es wären Bilder von etwas Hübschem und Liebem, und ich würde mir einbilden –“ „Ja, ja! Aber du darfst dir nichts einbilden!“ rief der Herr.¹¹

⁹ Bildungsbürger wollten im Zuge der aufkommenden Populärkulturen des 19. resp. 20. Jh. der ungebildeten Masse immer wieder ihre Geschmackskriterien aufzwingen. Vergl. Maase, Kaspar: *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850 – 1970*, Frankfurt am Main 1997.

¹⁰ Die Dinge die uns umgeben haben die Aussagekraft, mit ästhetischen Bewertungen auf unseren Geschmack, auf unsere Bildung und auf unsere Ideologien zu verweisen. Vergl. dazu: Borgest, Claus: *Das sogenannte Schöne*, in: DU Nr.3/1981, S.33 – 38.

¹¹ In Dickens, Charles: *Harte Zeiten*, München 1964. S.490, 491.

Die Überblendung von Individualität und Typisierung

Wenn wir heute unseren Blick auf diese alten Debatten richten, erkennen wir, dass die damaligen Wortführer ihre theoretischen Positionen nicht wirklich konsequent in die Praxis umsetzen konnten. Die beiden Tendenzen von Individualisierung und Typisierung sind miteinander verschränkt.

Auch wenn Henry Van de Velde für die Freiheit der Individualität einstand und einen Kampf gegen das Typenbildende führte, so generalisierte er in seiner Schrift über die Linie das ornamentale Schaffen früherer Völker. Er fasste dabei die Arbeit einzelner Kunsthandwerker, ägyptische, griechische, römische usw., in seiner Aussage zu jeweils einer epochalen Typologie zusammen.¹² Dabei unterwarf er ihre reichhaltige Ornamentik in einer vereinfachenden und katalogisierenden Sichtweise einem Grundschema.

Walter Gropius, für den das Arbeiten mit Typen eine Qualitätsgarantie war, glaubte daran, dass die Dinge, wenn der Mensch nach vernünftigen Regeln entwirft, von selber zu ihrer guten Form kommen.¹³ Er bedachte dabei allerdings nicht, dass bevorzugte Kriterien immer durch eine Auswahl aus vielen Möglichkeiten formuliert werden, denn die Entscheide für ein Gestaltungskonzept werden von einzelnen Künstlern oder Produzenten gefällt, in der Gestaltung gibt es keine Kollektiventscheide. Im besten Fall werden sie durch die grössere Kompetenz einzelner Autoritäten getroffen; im Normalfall

¹² Van de Velde, Henry: *Die Linie*, in : die neue Rundschau, XIXter Jahrgang der freien Bühne, Dritter Band, 1908. S. 1042 - 1049

¹³ Eine vergleichbare Vorstellung in den Naturwissenschaften wäre das Vertrauen auf: "The True will out", vergl. den Aufsatz von Katarina Knorr-Cetina im Ausstellungskatalog: „*Get Together*“. Kunst als Teamwork, Kunsthalle Wien 2000. S. 24 –31.

bestimmt aber, wer mehr Ressourcen hat, entweder in Form von persönlicher Durchsetzungskraft oder von Geld, Macht und Maschinen. Dies sind an und für sich keine negativen Faktoren, sie sind jedoch noch keine Qualitätsgarantie. Umso stärker aber beruhen die formgebenden Faktoren auf den Entscheidungen Einzelner.¹⁴

Le Corbusier hat die Ideen der Typisierung weiterentwickelt und stärker in einen sozialen Kontext gestellt. Die Bewohnerinnen und Bewohner seiner Häuser sollten alle die gleiche Wohnqualität haben. Um dies zu verwirklichen, wollte er die weisse, reine Stadt bauen; die Fassaden sollten frei sein von individuellen Verzierungen, ohne "ornamentalen Unrat". Was er dabei ausser Acht liess, war, dass die regelmässige Wiederholung seiner Fassadenelemente zu einem neuen Ornament in einem grösseren Massstab führte.

Eileen Gray, eine der wenigen, heute bekannten Designerinnen und Architektinnen aus dieser Zeit, kritisierte an der Architektur von Le Corbusier, dass die regelmässige Wiederholung und der radikale Umgang mit Typisierung eine seelenlose Architektur hervorrufe. So warnte sie: "Wenn man nicht aufpasst, werden Standardisierung und Rationalisierung - hervorragende Mittel zur Kostenreduzierung - zu Bauten führen, denen es noch mehr an Seele und Individualität mangelt, als jenen, die wir bereits heute kennen."¹⁵ Eileen Gray war damals vielleicht die Einzige, die eine positive Verschränkung von Individualisierung und Typisierung formulieren konnte. Auch sie suchte nach einem Typus, aber nicht in der dem Gegenstand innewohnenden Funktion. Ausschlaggebend waren für sie die "spontanen Gesten" und "instinktiven Reflexe" seiner Benützerinnen und Benützer.

Erst in den 70er Jahren wurde von einem grösseren Fachkreis zur Kenntnis genommen, dass die stetige Wiederholung der selben Elemente im Siedlungsbau nicht dem Wunsch der Einzelnen nach Individualität und Orientierung entspricht. Die gleichförmige Struktur, die sich unweigerlich aus einer Typenreihe ergibt, versuchte man mit unterschiedlichen Mitteln zu durchbrechen. Als Tribut an das Verlangen nach Individualisierung.

¹⁴ Heute geschieht etwas Ähnliches mit der Forderung nach Qualitätssicherungssystemen: Um Daten vergleichen zu können, müssen diese typisiert werden. Wie typisiert, quantifiziert man jedoch Entwicklungsprozesse? Wie, woran, wird ihre Qualität gemessen?

¹⁵ Vergl. das Interview von Jean Badovici mit Eileen Gray: "Vom Eklektizismus zum Zweifel". In: Constant, Caroline / Wang, Wilfried, Hrsg): *Eileen Gray, eine Architektur für alle Sinne*, Wasmuth Verlag 1996. S. 71.



Aus der Distanz reduzieren wir die Individualität auf Typologie,
aus der Nähe ist alles immer anders.

Brian spricht vor einer grossen Volksmenge: "You are all individuals!" Und die Volksmenge antwortet einstimmig: "We are all individuals!" Die einzige Ausnahme bildet ein Mann, der sagt: "I'm not!" (Monty Pythons Film, 'Life of Brian')

Abd. 4

* * *

Individualität zielt auf die konkrete Situation und auf das Einzigartige. Dennoch besitzen auch individuelle Formen immer einen, wenn auch nur kleinen, gemeinsamen Nenner. Sobald wir sie nämlich beschreiben wollen, müssen wir sie mit anderen Formen vergleichen, zuordnen und damit auch typisieren. Typisierung wiederum versucht vom individuellen zu abstrahieren. Analytische, ordnende und abstrahierende Denkvorgänge fordern eine Vielzahl an Entscheidungen. Entscheidungen sind jedoch auch von emotionalen und unbewussten Auswahlverfahren abhängig und sind deshalb verknüpft mit den individuellen Kriterien einer Person. Ausser bei Eileen Gray scheint diese Verschränkung der beiden Tendenzen von Individualisierung und Typisierung, wie es in den zitierten Texten zum Ausdruck kommt, eine ungeliebte Verbindung zu sein.

Das Ornament verweist, wie die Überblendung von Individualisierung und Typenbildung, auf etwas Vielfältiges, Mehrschichtiges. Mit einem Denken in sich ausschliessenden Gegensätzen können wir komplexe Gebilde nicht erfassen. Verzahnen wir jedoch die unterschiedlichen Anliegen und Positionen miteinander, so können wir uns in einem ornamentalen Denken den mehrpoligen Gefügen annähern. Ornamenten liegen symmetrische Strukturen zugrunde und erscheinen in einer sinnlichen Vielfalt. Das Einnehmen verschiedener Wahrnehmungs-Perspektiven lässt wechselnde Hierarchien und neue, auch widersprüchliche Verbindungen zu.

So erstaunt es nicht, dass die Postmoderne das Ornament in ihren Diskurs aufgenommen hat und eine neue Haltung in der Bewertung von Kitsch und Alltagsgegenständen vertritt. Wenn nun aber in heutigen, konträren Auseinandersetzungen emotionale Motive vermeintlich vernünftigen Argumenten gegenüberstehen, so erinnert dies an die Diskussionen der frühen Moderne. Designwünsche richten sich nicht mehr nur auf Architektur, Produkte und Mode, der Gestaltungswille hat sich bis in den menschlichen Körper ausgedehnt. Die Einen wollen ihren Körper frei gestalten können, nach individuellen Vorstellungen, doch inspiriert von den vordesignten Schönheitsnormen. Andere

lehnen Schönheitsoperationen vehement ab. So wie Gott oder die Natur unsere Nase geschaffen hat, so soll sie bleiben.

Und wenn wir den Freiraum des Designs noch weiter fassen wollen, und vom Stuhl über die Nase bis zur "menschlichen Architektur" vorstossen, sind wir bei der Gentechnologie angelangt: beim Designen und Typisieren unseres Erbgutes, unserer inneren Qualitäten.

Ein abschliessender Blick

Mit diesem Text wollte ich aufzeigen, wie Individualisierung und Typisierung einander überblenden. Aus der Nähe sehen wir das individuelle der Dinge; aus der Distanz erkennen wir das Typische. Zwischen diesen beiden Perspektiven hin und her zu wechseln erfordert Beweglichkeit und eine neue Konditionierung im Denken.

Parallel dazu wollte ich darauf hinweisen, dass die Debatten um individuelle oder typisierende Gestaltung und ums Ornament im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Veränderungen stehen. Nicht zufällig wurden sie mit explosiver Emotionalität geführt. Denn die Regeln, die wir auf die Gestaltung der uns umgebenden Dinge anwenden, spiegeln unsere Weltanschauungen, unsere Moral und unsere ethischen Vorstellungen. Sie zeigen unsere sich verändernde Wahrnehmung von Wirklichkeit und benennen unseren Glauben oder Nichtglauben an Wahrheit und Erfindung. Wenn wir das Oszillierende in all diesen widersprüchlichen Aspekten und Relationen sehen wollen, erfordert dies ein ornamentales Seh- und Denkvermögen.

...wo die vollkommene Form aufhört und ihre Unvollkommenheit anfängt; wir erkennen, dass beides untrennbar miteinander verstrickt ist. Es kann keine klare Linie zwischen beidem gezogen werden. Keine Operationstechnik könnte die Form befreien; kein klarer Schnitt kann gelegt werden. Den Parasiten entfernen hiesse den Wirt töten. Beide bilden eine symbiotische Ganzheit. (Mark Wigley)



Abd. 5

Literatur:

Borgest, Claus: *Das sogenannte Schöne*, DU Nr.3/1981

Constant, Caroline / Wang, Wilfried, hrsg.: *Eileen Gray, eine Architektur für alle Sinne*, Wasmuth Verlag, Frankfurt am Main 1996.

Dickens, Charles: *Harte Zeiten*, München 1964

Fischer, Volker / Hamilton, Anne, hrsg: *Theorien der Gestaltung*. Band 1, Birkhäuser, o.O. 1999

Gombrich, Ernst H.: *Ornament und Kunst*. Stuttgart 1982

Maase, Kaspar: *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850 – 1970*, Frankfurt am Main 1997

Knorr-Cetina, Katarina: *„Get Together“*. *Kunst als Teamwork*, Kunsthalle Wien 2000

Van de Velde, Henry: *„die Linie“*. In: *die neue Rundschau*, XIXter Jahrgang der freien Bühne, Dritter Band, 1908

Abbildungen mit Zitaten:

Abd.1: mvrdv: *COSTA IBERIA, UPBEAT TO THE LEISURE CITY*, S.146, 147.

Abd.2: Elisabeth Ritschard

Zitat: Genesis 3,7

Abd.3: Ganta Uchikiba: "Japan 2001. Live in Japan". In: Kozak, Gisela / Wiedemann, Julius: *Japanese graphics now*, Köln 2003, S.346.

Abd.4: Elisabeth Ritschard

Zitat aus dem Film von Monty Pyhton: "The Life of Brian" in: Svendsen, Lars: *kleine Philosophie der Langeweile*, (o.O., o.J.) S.109

Zitate von: Le Corbusier, in. Hrsg. Raulet, Gérard / Schmidt, Burghart: *Kritische Theorie des Ornaments*, Böhlau Verlag, Wien 1993, S.120.

Georg Simmel, in: Simanowski, Roberto: *Hypertext. Merkmale, Forschung, Poetik*, www.dichtung-digital.com/2002/07-31-Simanowski.htm

Henry van de Velde: "Die Linie" (vergl. Literaturnachweis)

Abd.5: E.Ritschard

Abd.6: coop himmelblau : Dachausbau, Wien, 1983-1988 In: Gössel, Peter / Leuthäuser, Gabriele: *Architektur des 20.Jahrhunderts*, Köln 1994, S. 361.

Zitat von: Mark Wigley, in: Johnson, Philip / Wigley Mark:

Dekonstruktivistische Architektur, Stuttgart 1988, S.17