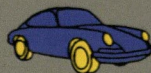
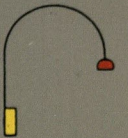
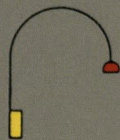
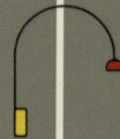
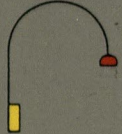
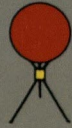
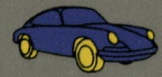


DESIGN  
IM  
WANDEL

IDZ





Design im Wandel  
Chance  
für neue Produktionsweisen?

Design im Wandel –  
Chance für neue Produktionsweisen?  
Forumkongreß des IDZ 1984  
8. und 9. Dezember 1984  
Akademie der Künste, Berlin

Thema, Moderation und Gesamtleitung:

Hans Ulrich Reck

Idee:

Arbeitsrat des IDZ Berlin e. V.

Konzept:

Leo Balmer,

Martin Feconja

Tom Osolin

Hans Ulrich Reck

Andi Stöcklin

Konzeptredaktion und Organisation:

François Burkhardt

Hans Ulrich Reck

Claudia Zimmermann

Bild- und Textredaktion:

Hans Ulrich Reck

Illustrationen im Diskussionsteil:

Grandville, Un autre monde, Paris 1844

Herausgeber:

Internationales Design Zentrum Berlin e. V.

Entwurf und Gestaltung:

Nicolaus Ott + Bernard Stein, Berlin

Satz:

Utesch Satztechnik, Hamburg

Druck:

Karl Holste Druckproduktion, Berlin

© 1985 bei den Autoren

**Design im Wandel  
Chance  
für neue Produktionsweisen?**

**IDZ  
Forumkongreß 1984  
Dokumentation**

**Internationales  
Design  
Zentrum  
Berlin e. V.**



# Inhalt

Vorwort 7

*Hans Ulrich Reck*  
Design im Wandel – Einführung in ein Arbeitsprojekt 10

## Vorträge

*Carlo Jaeger*  
Die Aura des Computers – Das Beispiel Telearbeit 14

*Oswald Wiener*  
Design für Unbewußte 21

*Dietmar Kamper*  
Emanzipation der Zeichen? Zum Problem der Entmaterialisierung 29

*François Burkhardt*  
Über Ansätze deutscher Designtheorien der letzten 15 Jahre 35

*Fritz Hahne*  
Produktdesign als Chance für mittlere Unternehmen  
in der Zeit der Kybernetik 39

*Alexander Neumeister*  
Form explains function *oder* Perspektiven für Design  
und neue Technologien in der Praxis 42

*Jochen Gros*  
Vielleicht eine additive Form von Stilwandel? 46

## Diskussion

*1. Runde*  
Über den Umgang mit Computern – Arbeit und Wirtschaftsgesellschaft 54

*2. Runde*  
Objekte des, Subjekte von Design  
– Bewußtseinspyramiden und ein Plädoyer für die Verflüchtigung von Design 57

*3. Runde*  
Vom Ende und Nicht-Ende des Design in der modernen Gesellschaft 62

*4. Runde*  
Planung und Vernunft nach der Aufklärung 64

*5. Runde*  
Willentliche, bewußte und andere Beiträge zur Kultur 68

*6. Runde*  
Die goldenen, die kommenden Jahre des Design 71

*7. Runde*  
Gefühlsorganisation, Stile, Emotionen und kein Ende 75

## Ausblicke

*Hans Ulrich Reck*  
Immer wieder dem Leben hinterher – mit Gestaltungstheorien? 78

Hinweise zu den Autoren 100



*Design im Wandel* – das gibt ein Stichwort vor, setzt eine Kette von Assoziationen in Gang, die mit gegensätzlichen Inhalten zu tun hat. *Design im Wandel* enthält einmal die Vorstellung von einer ständigen Erneuerung, einer formenden und formgebenden Tätigkeit, die sich durch Abweichung, Vorsprung und Unbekanntheit definieren läßt. Im Jargon: die innovativ wirkt. Zum anderen könnte gemeint sein, daß Design immer als eine Tätigkeit im Wandel definiert werden müsse. Dann ist nichts kontinuierlicher als die Auffassung vom Design im Wandel. Mit diesen zwei Bedeutungen eines Ausdrucks sind auch die klassischen Themen der Ideologie des modernen Designs bezeichnet: die Frage nach Zweck, Typisierung, Gegenständlichkeit der Funktionen und einer funktionalen Theorie der Wahrnehmung, nach der die ästhetische Rezeption und der gesellschaftliche Nutzen von Gestaltung zu kalkulierbaren Faktoren der Planungsraster von Designern werden.

Heute ist ein Teil der modernen Ideologie des funktionalen Design von einer anti-modernistischen Ideologie abgelöst worden. Diese Ideologie, die sich als Theorie des Postmodernismus versteht, ist eine Kampfansage an das Funktionsverständnis einer elementar geformten Massenkultur, die zunächst wenig mehr erbracht hat als ein Plädoyer für eine Adaptionsweise verschiedener Stile: vom Barock über Biedermeier, Klassizismus und Jugendstil bis zur Inszenierung des Kitschvokabulars wird das Stilzitat als Ironisierung des Stils gesetzt und damit die Ironisierung als Medium der Kritik an der Moderne verstanden. Was vordem Funktion war, wird nun als Zeichen und zugleich als Symbol von Bedeutungsgeboten gesetzt und soll demnach in seiner konkreten Einzelheit sichtbar werden. Das ist das Element der Anknüpfung an die Aufklärungstradition. Das Element der Aufkündigung der Aufklärung besteht im Stilvokabular des Postmodernismus im Plädoyer für die Beliebigkeit nicht allein der Gestaltungen, sondern der Gestalten des Lebens. Sie existieren nur, weil sie inszeniert werden und inszeniert werden sie als Zeichen, die für sich stehen. Zeichen, Stile, Moden, Dinge nicht mehr als Objekte in ihrer Relation zur Wirklichkeit, sondern als Relationen für den Vorgang der Bezeichnung, durch den die Wirklichkeit sich auflösen läßt. Es ist bezeichnend, daß die Überlegungen über dieses seltsame Wesen des sogenannten *Postmodernismus* (der als Sache immerhin schon 1967 durch John Barths *Literatur der Erschöpfung* propagiert worden ist) nicht allein sehr konträr ausfallen, sondern Bestandteile des Selbstverständnisses des Designs heute sind.

Wohin diese Ideologie driftet, wohin sich das Stilvokabular auffächert, wenn dereinst der funktionelle Charakter des scheinbar so spielerisch und ironisch, des vermeintlich so direkt und unmittelbar sinnenträchtig Inszenierten sich gesellschaftlich entfaltet hat – darüber läßt sich noch kaum etwas ausmachen. Es kann allerdings kein Zweifel darüber bestehen, daß wir in diesem Sinne in einer Art *Zeitalter des Design* leben. Im Bereich des Design werden gesellschaftlich-geschichtliche Tendenzen, die noch nicht als kategoriale Verschiebungen in Einstellungen und Deutungen gegenüber der Umwelt faßbar sind, aufgespürt, sichtbar gemacht, oft auch einfach künstlich gemacht. Wie kontrovers dieses *Zeitalter des Design* verstanden wird, zeigen die Beiträge zum diesjährigen Forum-Kongreß – am schärfsten wohl in den Beiträgen von Oswald Wiener und François Burkhardt, einmal als Programm des Scheiterns von Design, das andere Mal als die Überwindung der Funktionen in einen Habitus, der alles als Design versteht. Auch wenn wir *Design* als einen Beitrag zur Güterherstellung verstehen und noch nicht als Medium, in dem gesellschaftliche Systeme von Umweltbezügen geschaffen werden (von Reglementierungen über soziokulturelle Muster der Wahrnehmung bis zu Rechtsformen und Geschmacksfragen), so wird Design lesbar als Anzeiger für Wandlungen gerade auch der theoretischen Zielsetzungen.

*Design im Wandel* wird heute zu einem Denkmodell, das bearbeiten kann, was seit 150 Jahren die sozusagen unberührbare Arbeitsvorgabe war: die These von der formneutralen und wertresistenten Industrialisierung, der nun über Formgebung im einzelnen eine Richtung abgewonnen werden müsse, die weit über das hinausgeht, was *industrial design* leistet: eben einzelne Dinge. Design wird notwendig zu einem interdisziplinären Medium. Ökonomen, Planer, Stilisten, Unter-

nehmer, Theoretiker, Praktiker, Konsumenten, Produzenten, Technologen – sie alle sind Quellen von Sinn und Sinnlichkeit im Design.

Wir haben versucht, dieser Idee eines Designs als eines Forums für unseren Kongreß Gestalt zu geben. Wir haben an den Anfang zwei Beiträge einer grundsätzlichen Kritik der Wirtschaftsgesellschaft und des Design gestellt – Beiträge, die ihre Kritik als positives Verhältnis zu neuen Medien bestimmen. Gibt es eine andere Kohärenz, eine andere Einheit, die nicht Güterüberschuß, Energieverschleiß, abstrakte Arbeitsmoral, Verdinglichung, verzerrend positivistisches Denken, hierarchische Ökonomie, politische Privilegierung über die Verteilung von künstlicher Knappheit meint? Das Design hat schon immer nicht nur einzelne Dinge, sondern über die einzelnen Dinge nichts weniger als das *ganze Leben* versprochen. Und warum soll das falsch sein, wenn wir selber nicht wissen, was das ganze Leben sein soll? Einwände zu Fragen. Wenn es eine Designphilosophie geben kann, die den Problemen und Chancen der Gegenwart angemessen ist und nicht hinter noch unerkannten Wandlungen bei potentiellen Konsumenten herrennt, dann muß es eine Philosophie sein, die wie jede Philosophie zunächst die Klarheit und Klärung von Fragestellungen ins Zentrum rückt. Über die Dinge sprechen, heißt heute mehr denn je über das Leben und die Arbeit sprechen. Wie muß ein Design aussehen in der aktuellen Krise der Wirtschaftsgesellschaft?

Es gibt dazu zumindest klare Andeutungen auf einer institutionell-politischen Ebene. In einer Zeit, von der sich mit Bestimmtheit sagen läßt, daß sie die Designdefinitionen vom gewohnten Bereich der Güterproduktion, der geschmacklichen Einkleidung von Verkaufsmaximierung ablösen muß, wenn sie das Verhältnis von Zeichenwert und Gestaltungsform verstehen will, in einer solchen Zeit also werden die wirtschaftsunabhängigen Designinstitutionen der BRD ausgetrocknet und sollen an der Stelle einer kulturellen Arbeit im weiteren eine wirtschaftsfördernde Tätigkeit im engeren Sinne liefern, wobei unter ‚Wirtschaft‘ etwas verspätet immer noch die Herstellung käuflicher Produkte verstanden wird. Das Internationale Design Zentrum Berlin e. V. hat den verbindlichen Auftrag erhalten, seine Arbeit als Dienstleistung für die Wirtschaft auszurichten. Der Arbeitsrat, der diesen Forum-Kongreß auf diesen Anspruch abgestimmt hat, ist allerdings der Meinung, daß *Wirtschaftsförderung* nicht sehr viel heißen kann, wenn unklar ist, was heute unter *Wirtschaft* eigentlich verstanden werden soll: Beschaffung von Arbeit, Ermöglichung von Tätigkeiten, Sicherung von Arbeitsplätzen, Nullwachstum, Wachstumssteigerung, Verbesserung von Produktion, Verbesserung von Verschleiß von Produkten? Nachdem die wirtschaftliche Tätigkeit unserer Gesellschaft nicht mehr über die Bilanzierungen im Bruttosozialprodukt definiert werden kann, gibt es gegenüber den Aspekten des Wirtschaftlichen keine eigentliche Politik mehr, sondern nur eine Summe von mehr oder weniger willkürlichen Entscheidungen. Eine solche Entscheidung ist die der geforderten Preisgabe einer aufklärerischen Vermittlung der kulturellen Gehalte aller Vorgänge und Bereiche, die ins Design einfließen. Das IDZ als Forum ist nicht der Meinung, daß Wirtschaftsförderung sich definieren ließe als jene Tätigkeit, die kulturelle Werte als metaphysische Zufälle oder als implizierte Abfälle eines durch ganz anderes bestimmten Vorgangs ermögliche oder garantiere. Wirtschaftlichkeit ist heute mehr denn je Resultat eines kulturellen Bewußtseins. Oder hätte es, unter anderem um den Preis der Erhaltung natürlicher (in unserem Verständnis: kultureller) Lebensbedingungen, zu sein. Wirtschaft als Bestandteil der Kultur – das ließe sich von der Beschäftigung mit Design lernen. Und dafür bleibt Design ein unverzichtbares Forum. Es ist eine Instanz der Verständigung über Tendenzen der Gegenwart – und wahrlich nicht nur als beobachtende Instanz für seriell nutzbare Geschmacksänderungen. Wenn überhaupt, dann läge ein Verständnis von Wirtschaftlichkeit in der Einsicht in die ästhetischen und sozialen Bedingungen von Tätigkeiten, deren eine Form der ökonomisierten Arbeitsverausgabung, vorsichtig gesagt, nicht per se die Perspektive der Zukunft abgibt.

Hans Ulrich Reck, Januar 1985

### Editorische Anmerkung:

Die Referate werden in der Reihenfolge gedruckt, in der sie gehalten wurden. Carlo Jaeger und François Burkhardt hielten ihre Referate auf der Grundlage von Stichworten. Carlo Jaeger hat seinen Beitrag nach der Tonbandabschrift schriftlich fixiert. Aus Zeitgründen wurde der Vortrag von François Burkhardt nicht von ihm selbst, sondern von Hans Ulrich Reck endredigiert. Die anderen Beiträge werden so gedruckt, wie sie gehalten wurden – nach schriftlichen Vorlagen der Referenten.

Über den Grad der Bearbeitung der Diskussionsaufzeichnung gibt eine editorische Notiz am Anfang des zweiten Teils Auskunft. Die Illustrationen des Jean-Ignace Gérard, genannt Grandville (1803–1847), zeugen nicht allein vom ständigen, heimlichen Thema des Designs, der Utopie der besseren, der endgültig geformten Welt, sondern zunächst von einer anderen Welt; *Un autre Monde* (1844) zeigt, daß die Geschichte von der Vision der Zukunft der Menschen als eines ganz anderen auch das andere ist von der Geschichte ihrer Visionen, in denen die Zukunft als letzte Konstante der Vergangenheit erscheint. Nach Walter Benjamin hat Grandville eines der Grundprinzipien der Reklame vor deren Eintritt in die Geschichte beherrscht: den graphischen Sadismus. „...*das so unsachliche und doch so geniale Verfahren, kraft dessen der ebenso geschätzte wie unverstandene Grandville in seinen Fleurs animées den ganzen Kosmos aus dem Pflanzenreich hervorgehen ließ*“ (W. Benjamin, *Neues von Blumen*, 1928; GS III, S. 152), dieses Verfahren soll hier in einer Art Vignette dem unbemerkten Sadismus der eigenen Visionen gegenspielen.

Hans Ulrich Reck  
Design im Wandel –  
Einführung in ein Arbeitsprojekt

Ich berichte im folgenden über die Hintergründe dieser Tagung, über die Arbeit des Arbeitsrates des Internationalen Design Zentrum und die Eckpunkte des Kongreßthemas, die sich in den Diskussionen im IDZ herausgeschält haben. Grundsätzlich gilt, daß das Forum des IDZ auf drei Jahre aus Beiträgen eines anonymen öffentlichen Wettbewerbs zusammengestellt wird. Der vom Forum gewählte Arbeitsrat kann und soll das im Wettbewerb bearbeitete Thema für diese drei Jahre zum Leitthema weiterer Veranstaltungen machen.

Das zur Zeit eingesetzte vierte Forum des IDZ ging aus dem Wettbewerb hervor, den das IDZ im August 1982 ausgeschrieben hat: *Gestaltung zwischen ‚good design‘ und ‚Kitsch‘*. Dort wird ein Designbegriff angesprochen, der für die aktuellen Probleme des Design und wohl auch für die Arbeit des IDZ im ganzen wichtig ist. Das Design kann nicht mehr die Gesellschaft formen. Vielmehr müßten zunächst gerade die gesellschaftlichen Gegebenheiten ernst genommen werden. Das ist der Geschichte des Design und den großen Theorien für eine industriell nutzbare Produktion immer noch fremd. Heute allerdings muß man zugestehen, daß das Gestaltungskonzept des *good design*, der guten Form und des hohen Kunstgewerbes in Randbereiche abgerutscht ist. Der Marktanteil des *good design* ist gering. Das gilt auch für Architektur und andere kulturelle Betätigungen.

Wir können zur Zeit eine Art Paradigmenwechsel im kulturellen Bereich beobachten: die Verlagerung von der symbolischen Kommunikation hin zu inszenierten Signalen. Dieser Wechsel findet statt in einer immer stärker technologisierten und mediatisierten Kultur, besonders im städtischen Umfeld. Diese Beobachtung, deren Schlüssigkeit noch unausgemacht ist, hat uns unter anderem dazu geführt, nach dem Verhältnis einer neuen zu einer alten, einer kybernetischen zur mechanischen Kultur zu fragen. Philosophisch und sozial läßt sich jener Wechsel kontrovers in zwei Richtungen ausdeuten. Einmal als Befreiung der Zeichen von ihren Signifikaten, als spielerische Entdeckung am Eigenwert kulturbildender Materialien, als Lust am Dekor, am Ornament, am Zitieren, an List, Ironie und Tarnung, also am Vokabular eines sogenannten Postmodernismus und seiner antimodernistischen Ideologie. Die andere Richtung betont, daß die von allen Referenzen und Bedeutungsrelationen entkleideten Zeichen nur noch für sich selbst stehen und daß allein die Semiotik diese Katastrophe der Zeichenrelationen überhaupt noch begreifen kann. Die Rede von der Katastrophe der Zeichen meint den Verlust kritisch orientierender Zeichen ebenso wie die zunehmende Herrschaft einer langweiligen Banalität und einer unerträglichen Redundanz. Zeichen bezeichnen nicht mehr, sondern werden eindimensional zu Referenten dessen, was sie sind – diese Eindimensionalität läßt sich nicht zuletzt in Bereichen der von Design bestimmten Güterproduktion feststellen. Diese Position, die in der vollkommenen Selbstgenügsamkeit der Zeichen das Problem erblickt, legt die weitere These nahe, daß mit dem Verlust der Bezugsfunktion von Zeichen theoretisch die Wirklichkeit synthetisch erzeugbar wird. Denn nur diese Funktion erlaubt uns eine Unterscheidung von Wirklichkeit und Fiktion, die sich gegen den Zugriff von Medien plausibel schützen könnte. Die Gesellschaft als bloße Gemeinschaft der medial Vereinzelten wäre Ausdruck einer völligen Entkoppelung der Zeichen von ihrer semantischen Funktion. Dafür gibt es gerade heute Anzeichen, die mit anderen Anzeichen zusammenstimmen: mit der Individualisierung der Öffentlichkeit unterhalb der alten Formen der Republik, mit der Automatisierung von Lebensentwürfen außerhalb der knapper werdenden industriellen Ökonomisierung der Arbeitskraft.

Ich muß hier, da ich Ihnen allein den ideellen Hintergrund des Themas auf der Folie unserer Gespräche im Arbeitsrat vorstellen soll, diese thematischen Erörterungen im Moment abbrechen.

Es war also das Thema einer dritten Ebene der Gestaltung, das zur Zusammenstellung des derzeitigen Forums am IDZ geführt hat. Diese dritte Ebene müßte die anonym produzierten, die aufgefundenen und einfach verfügbaren Gewohnheiten und Objekte aufgreifen, um die eingleisigen Vorstellungen vom guten Design und der ihm entsprechenden Denunzierung des Kitsches aufzubrechen. Das

Ziel einer Öffnung des professionellen Designbereichs im engeren Sinne liegt nicht allein in wirtschaftlichen Kalkülen. Mindestens so wichtig scheint uns das Interesse am Abschied von *monokulturellen* Vorstellungen. Eine dritte Ebene also hätte die beiden anderen Ebenen – good design und Kitsch – in Beziehung zu setzen.

Die Antworten auf das Problem einer dritten Ebene sind damals kontrovers ausgefallen. Aber alle teilen die Notwendigkeit einer teilweisen Überführung der Objektgestaltung in Bildqualitäten als der zeitgemäßen Form, wie Objekte aufgefaßt werden können: nicht mehr als bloße Dinge, sondern als *Sprachkörper*, als kommunikatives Reservoir zur Darstellung nicht-gegenständlicher Bedürfnisse. Z. B. auch von Bedürfnissen nach fundamentalistischen Orientierungen, Bedürfnissen eines neuen Sozialcharakters, der stärker als früher an Selbsterkundung und Selbstüberschreitung, am individuellen Recht auf Gestaltung und der Dramatisierung des individuellen Glücks als Erlebnisintensität interessiert ist.

Das Szenario des Kongresses berücksichtigt die in der Zwischenzeit von oben ausgesprochene Auflage, daß die kritische Arbeit an der ästhetischen Vermittlung zurückzustehen habe gegenüber einer direkteren Wirtschaftlichkeit der Designrörterung, der sich das IDZ als ganzes anzupassen hat. Uns scheint es wichtig, die Chance eines solchen Szenarios nicht auf überkommenen ökonomischen Vorstellungen einzufrieren, sondern die für ökonomische Neuorientierung erforderlichen gesamt-kulturellen Beobachtungen miteinzubeziehen. Es wird ein wesentlicher Punkt des Kongresses sein, über einen Designbegriff und seine Auswirkungen auf die Produktion nachzudenken, der in der praktischen Umsetzung die Spannkraft der gesamten Sphäre ästhetischer Ereignisse zwischen Produktion und Konsum aufrechterhalten kann.

Bei der Skizzierung des Themas gingen wir zunächst von einer Vermutung aus: daß neue Designbegriffe und neue Produktionsauffassungen sich aufeinander einpendeln könnten in der Weise, daß sie den engeren Bereich der Güterproduktion verlassen und sich auch auf die semiotischen Aspekte der Kultur beziehen. Wir hatten den Wunsch, im Gespräch mit Experten zu klären:

- ob es eine Produktionsweise durch Design geben könnte, die den schlechten Zusammenhang von Energieüberverbrauch, Produktionsausstoß, Maschinisierung, Ressourcenverknappung, Arbeitsmonotonie, Banalkonsum, Sozialprestige, positivistisches Denken überwinden kann;
- ob eine ökologisch verantwortbare Gestaltung zugleich eine ästhetische Qualität hat, die keinen Eingriff in Nutzungsrechte darstellt.

Diese Fragerichtung hat uns dann verleitet, über das Ende der mechanistischen Kultur und des mechanischen Weltbildes zu spekulieren. Es ist klar, daß wir eine kybernetische Kultur nicht griffig definieren können. Es besteht daher die Gefahr, noch unbegriffene Wandlungen, Anzeichen und Vorgänge einfach in einen Raster umzudefinieren, der uns dann liefert, was wir haben möchten.

Damit ist für unsere Gespräche eine wichtige Voraussetzung formuliert: Niemand von uns weiß Genaueres über diese neue Kultur, und doch sollen wir über produzierende Elemente für eine solche Kultur sprechen. Alle Definitionen der neuen, kybernetischen Kultur greifen in den Sachverhalt ein, den sie erst umschreiben möchten. Zum in der Kybernetik Bekannten gehört die Einsicht, daß in solchen Systemen nicht ein erkennendes Subjekt einer äußeren, objektiven Realität entgegengestellt werden kann. Kybernetische Systeme brechen monokausale Logiken auf und setzen mehrwertige Logiken ein, z. B. die Qualität der Information als einer Kategorie ureigener Art neben Energie und Materie. Jede Bestandsaufnahme vollzieht sich bereits im Lichte irgendeiner, mehr vorder- oder mehr hintergründig eingesetzten theoretischen Überzeugung.

Damit sind die Eckpunkte und Hintergründe unseres Themas dargestellt. Es bleibt mir noch, vier wesentliche Akzente des Themas so zu umreißen, wie wir das – allerdings etwas knapper – für die Einladung der Referenten getan haben.

1.

Wir leben in einer Zeit des Übergangs in ein neues technologisches Zeitalter. Die Automatisierung der Produktion schreitet fort, freie Zeit nimmt zu, wird aber nicht unbedingt verfügbarer und trifft im Gegensatz zu ihren technologischen Entstehungsbedingungen auf eine Lebenswelt, die sich noch hauptsächlich auf Werte der Arbeitsethik und auf vorindustrielle Sozialbeziehungen (Solidarität in

Familie und Nachbarschaft) stützt. Was ist in einem solchen Zusammenhang die Perspektive der güterproduzierenden Gesellschaft angesichts freier Zeit als eines Reservoirs unmittelbar kultureller Arbeit, die aber ökonomisch, ethisch und sozial nicht als entlohnbare und anerkennbare Arbeit angesehen wird? Was geschieht, wenn die Arbeitsgesellschaft individualisiert wird (über Bildung, Arbeitsmarkt, Konkurrenz etc.) und sich die Gemeinschaft der Individualisierten in einer Lebenswelt vorfindet, in der z. B. Probleme der Ungerechtigkeit ungelöst geblieben sind und nunmehr auch unfaßlicher werden? Welches sind Auswirkungen und Chancen einer zunehmend medial vermittelten Kultur aufs Design und umgekehrt? Immerhin läßt sich theoretisch die Phantasie nun von dem Konzept einer primär produzierenden Einbildungskraft lösen, die nicht allein weite Zeiträume der Philosophie, sondern auch der Designtheorie bestimmt hat.

2.

Neue Erkenntnisse und neue Technologien, die in die Produktion eingeführt werden, machen eine neue Designtheorie notwendig. Denn bis jetzt gilt in erster Linie immer noch der Funktionalismus als internationaler Konsens einer richtigen Gestaltung. Elektronische Steuerungsmöglichkeiten werden hier für ein realisierbares Zusammenspiel von Design und Produktion wichtig. Was bedeutet die Computerisierung nicht allein für Ausführungen, sondern für die Selektion von Entscheidungsunterlagen? Was für den subjektiven Rhythmus der Gestaltungsarbeit, für Entwerfen und Ausführen? Was für immer stärker entsinnlichte Anpassung der Tätigkeiten an die Apparatur? Wie verändern sich urbane Räume und Rhythmen durch Computerisierung? In welchen Formen läßt sich elektronische Arbeit einrichten? Wie läßt sich Telearbeit nutzen? Außerhalb der Kulturkritik öffnet die Computerisierung eine ökonomische und sozialpolitische Nutzung, die sich nicht zuletzt über Designbedingungen angehen läßt.

3.

Wie kann ein neues Design eine Reaktivierung mittlerer und kleinerer Unternehmen bewirken? Welche Struktur müssen diese Betriebe haben, um solche Designleistungen zu erbringen? Wie sehen kleinere und mittlere Serien in theoretischer, praktischer, konzeptueller und technologischer Hinsicht aus? Wie ist das Verhältnis von Handwerk und Technologie? Wie werden ökonomische und ökologische Rahmenbedingungen oder Ziele in ein Verhältnis gesetzt? Gibt es Möglichkeiten der Überwindung der positivistischen Herstellung von Dingen? Können neue Nutzungen ganz anderer kultureller Art eröffnet werden? Wie ist Dezentralisierung denkbar? Wie ist das Verhältnis der neuen Produktion zu Aufgaben einer Aufklärung über soziale und ästhetische Gewohnheiten des bisherigen Konsums? Wie sieht eine Designpolitik auf dieser Grundlage aus, wie eine institutionelle Einbindung von Designleistungen?

4.

Der vierte Aspekt unseres Themas betrifft Konzeption und Reflexion der neuen Technologien, Produktionsweisen und Formen des Design und die Konsequenzen auf die Entwicklung der Gesellschaft allgemein. Und umgekehrt: Wie wirken sich offensichtlich neue Strömungen auf die Möglichkeiten aus, im Medium *Design* eine Balance zwischen traditionellen und noch unbekanntem Bedürfnissen zu erreichen?

Angesichts der politischen Determinanten der Lebenswelt im internationalen Bereich, d. h. angesichts den Tendenzen der Weltkultur greift die Intimisierung des gesellschaftlichen Lebens in den Industrieländern auf feudal-repräsentative Formen der Öffentlichkeit zurück, die den technologischen Übergang in kybernetische Modelle behindern. Der amerikanische Soziologe Richard Sennett schreibt in einer Untersuchung über den Verlust an gemeinsamen Orten von einer *Tyranei der Intimität*. Ihr gehöre ein neuer Narzißmus als Sozialcharakter zu, der aus dem Verlust an öffentlich dramatisierten Disputen hervorgegangen sei und damit aufs engste mit dem Verlust der Idee einer republikanischen Öffentlichkeit zusammenhänge, die im städtischen Leben des 20. Jahrhunderts Stück für Stück zersiedelt worden ist. Eine Zersiedelung, die nun mit der elektronischen Dispersion eine Grenze auch eine Grenze neuer Qualität erreicht. Es gibt in ganz anderen Bereichen

vergleichbare Tendenzen einer Aufkündigung der Moderne und ihrer Semiotik: Individualisierte Wertsetzungen eignen sich Zeichensprachen an, die die kritische Funktion der Zeichen ausblenden und sie als Signale in fundamentalistischen Suchvorgängen einsetzen. Filme wie *Paris, Texas* zeigen, wie drängend das Bedürfnis geworden ist, mit den einfachen Geschichten und den großen, weiten, ruhigen Bildern die Sehnsucht nach Heimat zu kanalisieren. Diese neuen Heimatbilder gehen einher mit der Überschaubarkeit der einfachen, sentimental, existentiellen Geschichte, mit dem Heil der sichernden Bande der Familie, der Entschärfung der Umweltwahrnehmung, der Entpolitisierung des Lebensverständnisses. Vor allem aber mit der Heimat als einer medial durchsetzten Lebenswelt. Und dafür eignet sich die Heimat der Technologie als Technologie von Heimat: die USA. Ähnliches gibt's in der zeitgenössischen, sogenannten anspruchsvollen Literatur zu sehen. Kaum eine Geschichte, die nicht noch deutlich zeigen würde, wie ernst es ihr als Geschichte ist und wie stark sie mit Geschichte wieder etwas Transzendentes meint – sei's als Zynismus, sei's als Neureligiosität (sei's als Strauß, sei's als Handke).

Ich nenne diese Beispiele nicht aus einem allergisch-subjektiven Empfinden heraus, sondern weil mir die Sinnorte Literatur und Film in einigen wichtigen Bereichen heute als bewußt angewandte Designkonzepte erscheinen. *Paris, Texas* – das ist Film als Design. Aber eben im alten Sinne und gerade deshalb verfänglich, weil er scheinbar vom Dekor her eine neue Sprache spricht.

Der reflektierte Einsatz neuer Technologien für Konzepte, die wir als *Design* diskutieren können – nämlich als Beförderung bestimmter kultureller Inhalte –, muß eine ganze Reihe von Aspekten miteinbeziehen: gesellschaftliche, geschichtliche, ästhetische, ökonomische, ökologische, erkenntnistheoretische. Wenn Imagination und Phantasie, für die ja immer auch Objekte, Gebrauchsgüter stehen, immer stärker über Bilder bestimmt werden, wenn ehemals feste, immobile Orte innerlich aufgelöst, mobil werden – Wohngefühl statt Wohnung z. B. –, dann liegen – wie immer sie im einzelnen aussehen mögen – Antworten nicht einfach auf der Ebene der funktionellen Gütergestaltung.

Ich habe aus zwei Gründen ein weites Feld umrissen. Einmal, um den Kontext der aktuellen Diskussionen im IDZ aufzuzeigen, der zur heutigen Veranstaltung geführt hat. Und zum anderen, damit wir gerade über Probleme und Chancen im einzelnen reden können. Die vier Themenaspekte nennen den sachlichen Zusammenhang. Organisatorisch und personell sieht der Ablauf des Kongresses so aus: Der erste Teil wird die ökonomischen, erkenntnistheoretischen und kommunikativ-sozialen Aspekte behandeln. Der zweite Teil bleibt dem Design in seinen theoretischen und praktischen Inhalten vorbehalten. Der erste Aspekt, der Übergang in ein neues technologisches Zeitalter und das Verhältnis zur Arbeits- und Berufsgesellschaft wird Gegenstand der Erörterungen von Carlo Jaeger sein. Zum zweiten Aspekt – den erkenntnistheoretischen und kommunikativen Bedingungen und Auswirkungen von Design-Theorien – reden Oswald Wiener und Dietmar Kamper. Zum dritten – den Chancen mittlerer Betriebe, ihrer Designkonzepte und Technologien – referieren Fritz Hahne und Alexander Neumeister. Erläuterungen zum vierten Aspekt – der Entwicklung der Designtheorien, der interdisziplinären Funktion des Designs und ihres Verhältnisses zum Problem des Stilwandels – liefern François Burkhardt und Jochen Gros.

Carlo Jaeger  
Die Aura des Computers –  
das Beispiel Telearbeit

In einem Satz zusammengefaßt will ich sagen: Der Computer kann uns nicht ins Paradies bringen, aber er kann uns dorthin begleiten. Im Zusammenhang mit dem Beispiel Telearbeit werde ich dabei auf einige Überlegungen zum Problem der *modernen Kultur* stoßen.

*Das Paradies ist  
bekanntlich eine Welt,  
wo nicht gearbeitet wird.*

Unser Einstieg sei die Feststellung, daß das Design eines Computers heute nicht zuletzt die Darstellung eines Kultobjektes ist. Darum rede ich von der Aura des Computers. Ich will das ziemlich ernst nehmen, sozusagen in einer ethnologischen Einstellung, die die Sitten und Bräuche ferner Kulturen betrachtet. Mit der Aura von Dingen und Menschen hat sich Walter Benjamin beschäftigt; um zu verstehen, worum es sich dabei handelt, vergegenwärtigen wir uns, daß es in unserer Kultur, wie wohl in allen Kulturen, eine Tradition des Heiligen gibt. Zu dieser Tradition gehört etwa die Vorstellung des Paradieses. Die Aura eines Dinges begreife ich als den Bezug dieses Dings zur Tradition des Heiligen. Dabei sind nicht bloß Altäre und Kruzifixe gemeint; der Erfolg *ETs* etwa verweist auch darauf, daß in seine Geschichte alte Hoffnungen auf Erlösung eingeflochten wurden. Die Aura des Computers aber beruht darauf, daß uns mit dem Computer das Paradies versprochen wird: Das Paradies ist bekanntlich eine Welt, wo nicht gearbeitet wird; und eben diese Erwartung verbindet sich mit dem *Computerzeitalter*. So wie das Flugzeug den Traum vom Fliegen realisieren sollte, so steckt im Computer der Traum eines Lebens ohne Arbeit. Inzwischen haben wir dabei allerdings gemischte Gefühle. Dieses Problem ist mein Ausgangspunkt.

Nun möchte ich ein paar Begriffe etwas ungewöhnlich definieren; und wie es so geht in der Wissenschaft, ist der Sinn solcher Definitionen eigentlich immer nur der, daß sie dazu beitragen, ein paar interessante Zusammenhänge zu erkennen. Zunächst Arbeit. Beim Definieren muß man ähnlich wie beim Nähen einen Knoten machen, damit nicht der Faden einfach durch den Stoff durchgleitet. Beginnen wir mit der Feststellung, daß Menschen *handeln*, ohne lange darüber nachzudenken, was das heißt – denn sonst würde das sehr lange dauern. Unterscheiden wir jetzt verschiedene Formen des Handelns; eine dieser Formen heißt Arbeit. Ich bestimme sie durchaus eigenwillig als ein Handeln, welches die Biosphäre als ein feindliches Territorium behandelt. Vielleicht wird das ein bißchen verständlicher, wenn ich als Gegenbegriff dazu eine andere Art des Handelns setze, die ich jetzt einfach einmal *Tätigkeit* nenne. Darunter will ich im folgenden verstehen: eine Art des Handelns, welches die Biosphäre als Heimat behandelt. Ich gehe nicht davon aus, daß wir im Alltag diese Sachverhalte ansprechen wollen, wenn wir von Arbeit und Tätigkeit sprechen; und ich möchte auch nicht in einer halbstündigen Argumentation Euch dazu bringen, daß ihr in Zukunft das damit meint. Ich möchte bloß zeigen, daß eine solche Begriffsbildung einige interessante Zusammenhänge aufzudecken hilft.

Davon ausgehend können wir aufgrund der heutigen ethnologischen und historischen Kenntnisse feststellen: Arbeit in diesem Sinne gehört nicht notwendig zum Menschenleben. Insbesondere jene sonderbaren Gesellschaften, von denen als Naturvölkern berichtet wird, scheinen sich dadurch auszuzeichnen, daß in diesem Sinne von Arbeit nicht die Rede sein kann. Das gilt im großen ganzen sowohl für die Naturvölker, über die wir aus steinzeitlichen Funden einige Vermutungen haben, als auch für die paar Naturvölker, die wir noch nicht ausgerottet haben. Diese Tatsache hat zum Beispiel der Anthropologe Gregory Bateson – wenn auch mit einer anderen Terminologie – hervorgehoben. Sodann gilt: Arbeit in diesem Sinne hat vor etwa 10 000 Jahren im Zusammenhang mit der Entstehung von Hochkulturen und – das wird bei der Diskussion um Telearbeit wichtig sein – auch im Zusammenhang mit der Entstehung von Städten begonnen. Ich will nicht sagen, daß das ein notwendiger Zusammenhang sei, sondern nur, daß es historisch so gelaufen ist.

Nun scheint es andererseits so zu sein, daß es den Menschen zuwider ist, in diesem Sinne zu arbeiten. Das ist eine widersprüchliche und auch komplizierte Angelegenheit, aber es gibt eine gewaltige historische Tendenz, die in dem Versuch besteht, die Arbeit an andere zu delegieren. Die erste Form war die Sklaverei: Ein

Teil der Menschen versucht, nicht zu arbeiten, indem er andere für sich arbeiten läßt. Die erwähnte Tendenz dürfte mit der Entstehung von Herrschaft einiges zu tun haben, doch wollen wir das hier nicht weiter verfolgen.

Die moderne Fassung dieser Tendenz, das ist die Maschine. Deshalb werde ich nun auch den Begriff der Maschine recht eigenwillig definieren; unter einer Maschine will ich im folgenden verstehen: ein Ding, an das Arbeit delegiert werden soll. Dabei geht es also darum, welche Rolle dieses Ding in einer bestimmten Kultur spielt. Es ist nicht durch physikalische oder mathematische Bezüge festgelegt, ob etwas eine Maschine ist oder nicht. Vielleicht nützt es etwas, wenn ich bemerke, daß das Wort Maschine eben in verschiedenen Disziplinen verschieden gebraucht wird – so ähnlich wie die Mathematiker auch von Gruppen reden und damit etwas anderes meinen als eine soziale Gruppe.

Es gibt viele historische Beispiele für Maschinen in diesem Sinne, das klassische Beispiel ist die Dampfmaschine. Sie ist Teil eines Prozesses, in dem die Naturwissenschaftler, insbesondere die Physiker, versucht haben, einen Aspekt der menschlichen Arbeit zu erfassen. Das war grob gesagt das Bewegen von Lasten (genauer formuliert, ging es um die Beschleunigung von Massen). Es wurde versucht und es ist geglückt, Naturprozesse zu finden, in denen das auch geschieht und die der Mensch steuern kann. Das heißt, es wurde möglich, einen Aspekt menschlicher Arbeit an Maschinen zu übertragen. Das ist ein gewaltiger Prozeß, dessen Folgen wir, glaube ich, noch gar nicht absehen. Es ist ihm eine ganze Familie von Maschinen zuzurechnen, neben der Dampfmaschine der Elektromotor, der Benzinmotor, die verschiedensten Transportsysteme wie das Fließband, in einem weiteren Sinne auch Kraftwerke, Werkzeugmaschinen und andere mehr.

Ohne ins einzelne zu gehen sei unmittelbar der für uns entscheidende Punkt hervorgehoben: Es hat sich gezeigt, daß auf diesem Weg wirklich nur ein Teil der menschlichen Arbeit den Maschinen übergeben werden konnte. Doch damit ist die Geschichte keineswegs zu Ende; vielmehr ist ein zweiter Typ von Maschinen erfunden worden, der heute unter Namen wie Rechner, Computer und dergleichen unserer Phantasie und unserer Erfahrung neue Nahrung gibt. Diese Maschine soll nicht den mechanischen Aspekt der menschlichen Arbeit übernehmen, sondern – nun, es ist nicht sehr klar, was eigentlich, aber jedenfalls etwas, was manche Leute den geistigen Aspekt nennen würden.

Die Sache ist aber die: Wenn es stimmt, daß Arbeit letztlich eine Beziehung zwischen Menschen und Biosphäre ist, dann kann das gar nicht gehen, das einer Maschine zu übertragen; das ist unmöglich. Wenn wir die Biosphäre als feindliches Territorium behandeln und eine Maschine finden, die wir in dem Rahmen einsetzen können, na gut – dann tun wir es halt noch mehr als vorher. Wohlgermerkt, es ist hier nicht bloß von Lohnarbeit die Rede, sondern von Arbeit in einem viel elementarerem Sinne, als einer Art, in der Welt zu sein. So gesehen ist der Versuch, die Arbeit loszuwerden, indem wir sie an Dinge delegieren, hoffnungslos; das geht nicht. Offensichtlich können wir mit diesem Versuch manchmal die Lohnarbeit loswerden, und bei dem Gedanken beschleichen einen dann gemischte Gefühle. Doch auch wenn dieser Fall eintritt, ändert das zunächst einmal gar nichts am Problem, daß wir als Arbeitende in der Welt stehen.

Nun brauche ich noch eine letzte allgemeine Aussage und dann kann ich versuchen, die ganze Überlegung auf ein paar Beispiele zu beziehen. Die Aussage ist die, daß die letzten Jahrzehnte sich durch eine Tendenz, Arbeit wieder in Tätigkeit zu transformieren, auszeichnen. Das hat zum Beispiel Ralf Dahrendorf hervorgehoben. Wenn es stimmen sollte, dann wäre das eine ziemlich ernsthafte Geschichte; es würde heißen, daß wir gegenwärtig einen Umbruch durchleben, der nur mit einem Geschichtsbezug von einigen Jahrtausenden vernünftig diskutiert werden kann, daß nämlich heute etwas in Frage gestellt wird, was inzwischen etwa 10 000 Jahre alt ist. Die angesprochene Tendenz, Arbeit in Tätigkeit zu transformieren, betrifft einmal die klassische Industriearbeit, wo sie sich unter anderem in manchen – nicht allen – Erfahrungen, die unter dem Stichwort Humanisierung der Arbeit diskutiert werden, niederschlägt, andererseits auch manche – sicher auch hier nicht alle – Erfahrungen, die im Zusammenhang von Ökologie und Alternativbewegung gemacht werden, nicht zuletzt geht es auch einfach um Dinge, die unauffällig geschehen und gar nicht an die große Glocke gehängt werden, die aber ziemlich viel damit zu tun haben, wie manche Leute sich ihr Leben einrichten.

Diese Tendenz ist im vorliegenden Zusammenhang deshalb so wichtig, weil sie den Rummel, der gegenwärtig um die Entstehung dieser neuen Maschine, des Computers, veranstaltet wird, relativiert. Denn es gibt eine Verwechslung zwischen den vielfältigen Gefühlen – der Neugierde, der Angst, der Kälte, der Begeisterung... –, die das Auftauchen neuer Technologien weckt, und dem Gefühl einer Zeitenwende, die manchmal als Notwendigkeit oder auch als Realität erfahren wird. Die hier skizzierte Theorie läuft darauf hinaus, daß zu unseren Lebzeiten tatsächlich ein epochaler Umbruch zumindest ansatzweise in Gang ist, und daß er im Versuch besteht, Arbeit wieder in Tätigkeit zu transformieren. Ob dieser Versuch gelingt, das ist wohl noch offen. Aber wir scheinen auch in einer Zeit zu leben, wo Einiges auf dem Spiel steht, für den Fall, daß der Versuch mißlingt.

In diesem Rahmen möchte ich nun das Beispiel der sogenannten Telearbeit erörtern. Es hat tausend Facetten; eine greife ich heraus. Es gibt im Menschenleben das, was Soziologen Face-to-face-Kontakte nennen: Menschen treffen sich so, daß sie sich sinnlich auf ein paar Meter Entfernung wahrnehmen können, und sprechen miteinander – das vorliegende Referat findet ja auch in einem solchen Rahmen statt. Face-to-face-Kontakte sind auch eine Arbeit geworden heutzutage. Es gibt eine Menge Leute, deren Arbeit auch als bezahlte genau darin besteht, einige der hier Anwesenden gehören wohl dazu. Nun kann man versuchen, auch diese Arbeit Maschinen zu übertragen. Man kann versuchen, Face-to-face-Kontakte durch Telekommunikation zu substituieren. Läßt sich angeben, wohin das führt?

Vielleicht nicht sehr weit. Es gibt gute Gründe für die These, daß es sich dabei um einen unmenschlichen Versuch, dessen Unmenschlichkeit sich auch rächen wird, handelt. Die Arbeitsplätze, die dadurch entstehen, dürften gelinde gesprochen unerfreulich sein, einfach deshalb, weil diese Art Telearbeitsplätze eine beängstigende soziale Isolation herstellen. Ein anderer Aspekt betrifft den Irrglauben, der Computer befreie uns von Routinearbeiten. Er beruht darauf, daß Routinearbeiten mit dem, was die Mathematiker Algorithmen nennen, verwechselt werden. Tatsächlich kann eine Routinearbeit ohne weiteres etwas sein, was kein heute lebender Mathematiker als Algorithmus beschreiben könnte, z. B. ein Tonband, dessen Inhalt mir völlig gleichgültig ist, abzutippen. Wenn ich das ein paar Monate lang mache, dann weiß ich, was eine Routinearbeit ist. Mit einem Algorithmus im mathematischen Sinne hat das Ganze erstaunlicherweise sehr wenig zu tun – was auch der Grund dafür ist, daß es Menschen gibt, die das machen müssen. Es läßt sich sogar die These begründen, daß der Computer notwendig neue Routinearbeiten schafft, weil er die Umsetzung menschlicher Äußerungen in maschinenadäquate Form verlangt, eine Routinearbeit, die anscheinend dem Menschen abverlangt werden kann, während es zumindest unklar ist, ob je eine Maschine dazu in der Lage sein wird. Doch hier soll uns nicht dieses Problem beschäftigen, sondern das der Face-to-face-Kontakte.

*Der Computer läßt sich als Maschine im oben definierten Sinn einsetzen. Das heißt unter anderem, daß Face-to-face-Kontakte in Arbeitsprozessen durch Telekommunikation substituiert werden.*

Der Versuch, diese durch Telekommunikation zu substituieren, dürfte wie gesagt eine reichlich unerfreuliche Angelegenheit werden. Doch zum Glück scheint es eher unwahrscheinlich, daß dieser Versuch überhaupt in großem Maßstab stattfinden wird. Denn es spricht viel dagegen, daß soziale Organisationen – also auch Unternehmungen – ohne ein dichtes Netz von Face-to-face-Kontakten überhaupt bestehen können. Es ist unglaublich, welche Bedeutung die Tatsache hat, daß ich den im Büro nebenan schnell etwas fragen kann. Und es ist aufschlußreich, daß – wie Ursula Huws dokumentiert hat – eine amerikanische Firma, die Telearbeit eingeführt hat, erst zu befriedigenden Ergebnissen kam, als sie auch für die Telearbeiter regelmäßige Treffen mit anderen Betriebsangehörigen einführte, oder daß der bedeutendste Fall von Telearbeit in England Programmieraufträge, die an Face-to-face-Kontakte mit den Kunden gekoppelt sind, betrifft. Auch ist bemerkenswert, daß bei einem von Post, Fernmeldefirmen und dem Land Baden-Württemberg getragenen Versuch mit Telearbeit an sozial weitgehend isolierten Arbeitsplätzen die angesprochenen Unternehmen keineswegs mit Begeisterung, sondern mit deutlicher Zurückhaltung reagierten.

Fassen wir zusammen: Der Computer läßt sich als Maschine im oben definierten Sinn einsetzen. Das heißt unter anderem, daß Face-to-face-Kontakte in Arbeitsprozessen durch Telekommunikation substituiert werden. Es wird in den kommenden Jahren einige Versuche geben, irgendwelche Terminals in irgendwelche Wohnungen zu stellen und die Leute dort in sozialer Isolation irgendwelche

Routinetätigkeiten ausführen zu lassen. Grant Johnson hat ein Szenario ausgemalt, das eine breite Realisierung dieser Tendenz darstellt. Er hat dabei Benjamins Vorstellung der Aura aufgegriffen und von einer Zerstörung der menschlichen Aura durch die Verbreitung von Telearbeit gesprochen. Damit meint er die Tatsache, daß die Einmaligkeit zwischenmenschlicher Begegnungen verloren geht. Diese Einmaligkeit bringt noch in den beiläufigsten Begegnungen ein erotisches Moment ins Spiel. Den Begriff der Aura habe ich oben als den Bezug zur Tradition des Heiligen bestimmt; zum Verhältnis von Aura und Erotik findet sich bei Benjamin mancher Hinweis, dem nachzugehen hier zu weit führen würde – um so mehr als diesem Thema eine Intimität, die in öffentlichen und wissenschaftlichen Diskursen meist fehl am Platz ist, entspricht. Daß Arbeit im hier erklärten Sinn das denkbar unerotischste Projekt ist, soll immerhin festgehalten werden. Und die Verbreitung isolierter Telearbeitsplätze verspricht, die erotische Verarmung eines Alltags, der mit Glück schon jetzt nicht gerade gesegnet ist, noch zu potenzieren.

Darin liegt ein tragfähiger Grund, entsprechende Entwicklungen zu kritisieren und zu unterbinden. Zu einer solchen Kritik gehört auch der Hinweis darauf, daß solche Entwicklungen gar keine großen Entfaltungsmöglichkeiten haben, weil die Koordination von Berufstätigkeiten, welche für die Existenz sowohl einzelner Unternehmen als auch unserer Gesellschaft als ganzer wesentlich ist, regelmäßige Face-to-face-Kontakte erfordert. Damit allerdings ist das Thema Telearbeit noch keineswegs vom Tisch.

Die obige Definition einer Maschine nahm darauf Bezug, daß Menschen ein Ding in einem Arbeitsprozeß einsetzen. Dinge lassen sich jedoch auch im Zusammenhang von Tätigkeiten – im oben erklärten Sinn – einsetzen. Das soll im folgenden mit dem Begriff *Instrument* gemeint sein. Die Assoziation zu einem Musikinstrument ist dabei hilfreich: Der Witz einer Gitarre liegt ja nicht darin, daß der Musiker jetzt weniger Musik machen muß, weil er sie an die Gitarre abgetreten hat. Überhaupt ist es eigenartig, bei wie vielen Dingen wir glauben, ihr vernünftigster Gebrauch bestehe darin, ihnen etwas zu übertragen, so daß wir ein bißchen weniger machen, weil das jeweilige Ding es uns abnimmt. Ich möchte hier die These aufstellen, daß Computer wirklich interessant erst werden, wenn wir sie nicht als Maschinen, sondern als Instrumente begreifen, wenn wir uns also gar nicht fragen: Was von unserer Arbeit kann der Computer übernehmen? Die Last der Arbeit verschwindet nur, wenn wir selber sie in Tätigkeit transformieren. Und nur wenn wir das versuchen, können wir auch fragen: Wie wollen wir im Rahmen dieser unserer Tätigkeiten Computer gebrauchen?

Um diese Frage auf den Fall der Telearbeit zu beziehen, ist ein weiteres Stück Theorie von Nutzen, und zwar die Aussage: In unserer Kultur gibt es drei Grundtypen von Haltungen, denen drei Typen von Räumen entsprechen – private Räume, öffentliche Räume und berufliche Räume. Diese Dreigliederung besteht seit etwa 500 Jahren. Vorher war unsere Kultur bestimmt durch die Polarität von Öffentlichkeit und Privatheit. Diese Polarität bestimmt noch heute einen großen Teil der Diskussionen über gesamtgesellschaftliche Probleme, insbesondere auch über Städtebau. Die Zeitschrift *Arch+* hat eine interessante Sondernummer über Stadtplanung und neue Technologien, die dafür ein Beispiel ist, publiziert. Doch die Polarität von Öffentlichkeit und Privatheit war für eine kulturelle Epoche, die vor einigen Jahrhunderten zu Ende gegangen ist, bestimmend. Heute gibt es zwar durchaus öffentliche und private Räume, doch daneben sind Räume eines neuen Typs, eben des beruflichen, entstanden.

Die Zuordnung von Handlungstypen und Räumen wird durch Untersuchungen Halls erhärtet; er hat darauf hingewiesen, daß es in unserer Kultur typische Interaktionsdistanzen gibt: Öffentlichem Handeln entspricht eine Entfernung, in der die menschliche Gestalt auf einen Blick erfaßt werden kann, private Interaktionen geschehen vorzugsweise innerhalb der Reichweite der menschlichen Hand, zu beruflichen Kontakten gehört der zwischen jenen beiden liegende Bereich, der der Mimik des Gesichtsausdrucks besonders günstig ist. Seit den ersten Hochkulturen sind die politischen Versammlungsorte, aber auch die Theateranlagen auf die Distanz öffentlicher Interaktionen hin angelegt. Die private Interaktionsdistanz hingegen prägt die räumlichen Strukturen des Wohnbereichs. Arbeitsplätze als für die Neuzeit bezeichnende Räume hingegen zeichnen die in unserer Kultur bedeutende mittlere Interaktionsdistanz aus. Die erotische Verarmung, die der Weltum-

*Was von unserer Arbeit  
kann der Computer  
übernehmen?  
Die Last der Arbeit  
verschwindet nur,  
wenn wir selber sie in  
Tätigkeit transformieren.*

gang der Arbeit mit sich bringt, betrifft auch diese räumliche Komponente unseres Handelns. Die Oberfläche des eigenen Körpers wird Grenze zu einer feindlichen Umwelt; Verständigung scheint mit Interaktion auf Distanz nicht mehr vereinbar, sondern an Ausnahmesituationen, in denen die Unterscheidung von Ich und Welt einstürzt, gebunden. (Das eigenartige Gefühl, sich mit einem Computer zu verständigen, gewinnt dadurch eine unheimliche Faszination.)

Es ist nun wichtig, deutlich zwischen Arbeit und Beruf zu unterscheiden, denn dabei geht es um zwei ganz verschiedene Differenzierungen des Handelns. Zu Beginn haben wir zwischen Arbeit und Tätigkeit als zwei Formen des Handelns unterschieden. Jetzt unterscheiden wir **privates, öffentliches und berufliches Handeln**. Eine ganz ähnliche Unterscheidung von drei Handlungstypen trifft mit einer anderen Terminologie zum Beispiel Hannah Arendt. Die beiden Unterscheidungen liegen quer zueinander: Es kann also sowohl berufliche Arbeit als auch berufliche Tätigkeit geben, genauso gut wie es private Arbeit – insbesondere die Hausarbeit – und private Tätigkeit – vielleicht manchmal das Wohnen – geben kann. Wenn hier also von einer Transformation der Arbeit in Tätigkeit die Rede ist, dann meint das keineswegs, daß die erwähnte Dreigliederung von Handlungen und damit auch von Räumen verschwindet.

*Die beruflichen Räume  
lassen sich nicht von  
den privaten aufsaugen.*

Läßt sich Telearbeit so gestalten, daß dabei Computer als Instrumente beruflicher Tätigkeit eingesetzt werden? Das kann nicht heißen, daß der Arbeitsplatz einfach ein Teil der Privatsphäre wird. Die beruflichen Räume lassen sich nicht von den privaten aufsaugen. Vielmehr geht es um eine drastische Veränderung der städtischen Siedlungsform, um eine viel engmaschigere Vernetzung von privaten, öffentlichen und beruflichen Räumen, um die Entwicklung dezentraler, aber keineswegs abgekapselter Strukturen. Diese Dinge stehen noch nicht fest. Es steht in keinem Stern geschrieben, wie das alles aussehen wird. Aber in den kommenden Jahrzehnten wird wohl entschieden werden, was da laufen wird. Und es gibt Leute, die – nicht zuletzt aus Phantasielosigkeit – einfach weitermachen auf der Schiene eines Maschinendenkens, wie ich es zu Beginn zu definieren versuchte, die auch mit entsprechenden Formen von Telearbeit experimentieren werden. Es ist wohl wichtig, ob auch mit anderen Möglichkeiten experimentiert werden wird; und von selbst geschieht das nicht.

Vernünftige Formen von Telearbeit werden also darauf beruhen, daß berufliche Räume und ihr Verhältnis zu privaten Räumen neu gestaltet werden. Sie werden zweitens darauf beruhen, daß die beruflichen Face-to-face-Kontakte nicht verschwinden, sondern weiterentwickelt werden. Es gibt computergestützte Face-to-face-Kontakte. Ich treffe einen, und wir reden über etwas, was im Rechner drin ist. Oder ich habe es ihm auf den Bildschirm geschickt, und bei Gelegenheit sprechen wir darüber. Bei Gesprächen können Computer ähnlich wie Bücher und andere Sachen mehr einbezogen werden. Drittens wird eine sinnvolle Telearbeit einen Beitrag leisten zu ökologisch sinnvollen Siedlungsformen. Damit kommen wir zum Anfang zurück, zur Entstehung der Städte. Inzwischen ist ja der Verkehr ein ziemlich ernsthaftes Problem in unserem allgemeinen Kampf gegen die Natur geworden, denn er ist eine der Stellen, wo wir am Gewinnen sind. Und das ist immer schlecht für uns, wenn wir in diesem Kampf gewinnen. Wie sich das heutige Verkehrsvolumen ökologisch sinnvoll gestalten ließe, ist reichlich unklar. Hingegen ist es sehr wohl vorstellbar, dieses Verkehrsvolumen – zum Beispiel durch Telearbeit – drastisch zu senken, und zwar so, daß wir nicht in irgendwelchen zersplitterten Gemeinschaften, sondern durchaus in einem weltweiten Zusammenhang leben.

Ein Vorschlag in diese Richtung ist der Vorschlag von Nachbarschaftsbüros: In einem Wohnquartier gibt es einen Raum, in dem Hardware, Software und Kommunikationsanschlüsse vorhanden sind; verschiedene Leute gehen da ihren Berufen nach. Die Anlagen können einem externen Arbeitgeber gehören; doch es mag mehrere Arbeitgeber geben, vielleicht wird eine Genossenschaft gebildet oder noch eine andere Form gefunden. Hedberg und Mehlmann haben entsprechende Perspektiven als Alternative zur Verbreitung isolierter Telearbeitsplätze dargestellt. Es ist klar, daß damit das Wohnen in einem neuen Sinn in Nachbarschaften eingebettet würde. Wenn wir uns daran erinnern, daß in der Charta von Athen, diesem Grundsatzdokument der modernen Architektur, gerade die konsequente räumliche Scheidung von Wohngebieten und Arbeitsgebieten postuliert wurde,

dann stellt sich die Frage, inwiefern Siedlungsstrukturen, die die Möglichkeiten sinnvoller Telearbeit nutzen, nicht einen Schlußstrich unter die so verstandene Moderne ziehen werden.

Dieselbe Frage stellt sich im kleinen. In einer amüsanten Notiz zur Situation der Couchtische hat Martin Warnke Schwierigkeiten, in die das Design moderner Wohnungen geraten ist, erörtert. Die moderne Wohnung ist durch die Trennung vom Arbeitsplatz wie vom öffentlichen Leben geprägt. Mit dem Fernseher hat sich letztere Trennung auf eigenartige Weise verwischt, die Öffentlichkeit des Massenmediums hat die Wohnung aufgeschlossen. Wenn der Heimcomputer nicht bloß Spielzeug, sondern Instrument des Berufslebens wird, steht ein verwandter Prozeß bevor.

Nun ist die moderne Architektur ja vielfältig verknüpft mit dem, was als moderne Kunst um die letzte Jahrhundertwende aufblühte, verkürzt gesagt: der Literatur nach Rimbaud, der Malerei nach Cézanne. Diese ästhetischen Entwicklungen stehen ihrerseits in einem kulturellen Zusammenhang mit der Entwicklung der großen Industrie, aber auch mit der Ablösung der klassischen Mathematik und Physik durch *moderne* Ansätze. In diesem Sinne ist es sicher richtig, von der Moderne als einem Stil, der ähnlich umfassend wie Gotik oder Barock eine kulturelle Phase charakterisiert, zu sprechen. So gesehen ist auch plausibel, daß Telearbeitsplätze vom Design über die architektonische Gestaltung bis zur städteplanerischen Einbettung nicht mehr dem Stil der Modernen verpflichtet sein werden. Das gilt sowohl, weil Telearbeit ein radikal erneuertes Verständnis von Wohnen bedingt, als auch weil sie jenseits der großen Industrie im Zeichen flexibler Technologien und von Tätigkeiten, die nicht an Gegenständen, sondern an Zeichen orientiert sind, entsteht. Und es gilt auch einfach, weil Stilrichtungen sich dem Rhythmus von Traditionen verdanken und eine Lebensdauer von einigen Generationen haben – und so gesehen hat das Ende der Moderne schon seit einer Weile eingesetzt. Doch was kommt nach den modernen Zeiten?

Die Frage ist mißverständlich, weil sich die Moderne als Vollstreckerin umfassender und durchaus widersprüchlicher historischer Prozesse verstand. Diese Prozesse aber dauern ganz andere Zeitspannen als Stilrichtungen. Dabei lassen sich drei Stränge erkennen. Da sind einmal Autoren wie Marshall Berman, die den Akzent auf die Moderne als die Lebenserfahrung der Neuzeit legen. Diese Moderne beginnt also nicht im letzten Jahrhundert, sondern am Ende des Mittelalters; dem entspricht die Redeweise von modernen Gesellschaften, die in den Sozialwissenschaften – vor allem in den Theorien amerikanischer Prägung – üblich ist. Wir haben in der vorliegenden Argumentation ein für die Neuzeit typisches Phänomen, nämlich den Beruf, angetroffen. Ein Ende der beruflichen Tätigkeit haben wir im Zusammenhang mit Telearbeit nicht ins Auge gefaßt. Mit anderen Worten: Ein Ende der *modernen Gesellschaft* stand hier nicht zur Debatte. Andere Autoren wie Jürgen Habermas betonen den Aspekt, den ich auf die Gefahr von Mißverständnissen hin mit dem Stichwort *Aufklärung* ansprechen will. Damit meine ich einen Prozeß, der auf den Versuch des klassischen Griechenlands, den Despoten der damaligen Hochkulturen eine zumindest im Ansatz demokratische Praxis entgegenzusetzen, zurückgeht. Der Versuch wurde bekanntlich in der Zeit der französischen Revolution erneuert. Hier geht es demnach um eine Entwicklung, die sich im 18. Jahrhundert entfaltete, die sich jedoch bis in die klassische Antike zurückverfolgen läßt. Wenn wir *Aufklärung* als den Versuch, eine Fehlentwicklung, die auf die ersten Hochkulturen zurückgeht, zu korrigieren, begreifen, dann steht der hier thematisierte Versuch, Arbeit in Tätigkeit zu transformieren, in dieser Tradition. Und in diesem Sinne stellt sich die Moderne natürlich als unvollendetes und durchaus vollendbares Projekt dar. Die Entwicklung eines kulturellen Stils, die Entwicklung der Neuzeit und die der Aufklärung stellen jedoch verschiedene Prozesse dar; ihre Vielfalt geht verloren, wenn sie alle über denselben Leisten geschlagen werden. In eine unsägliche Verwirrung geraten wir aber dadurch, daß die Moderne als Repräsentantin sowohl der Aufklärung als auch der Neuzeit und erst noch des Prozesses, den ich hier kurzerhand als den Fortschritt apostrophieren will, aufgefaßt wird. Es ist dieser Fortschrittsglaube, den die Architekten und die – vor allem französischen – Autoren, die gegenwärtig die Postmoderne ausrufen, an der Modernen attackieren, indem sie das Ziel des Fortschritts als leeres Gerede bloßstellen.

*Wenn wir Aufklärung als den Versuch, eine Fehlentwicklung, die auf die ersten Hochkulturen zurückgeht, zu korrigieren, begreifen, dann steht der hier thematisierte Versuch, Arbeit in Tätigkeit zu transformieren, in dieser Tradition.*

Der Fortschritt entstand, salopp gesprochen, als die alten Griechen staatenlose Naturvölker und despotische Imperien in einen Topf warfen. Seitdem sitzt die Überzeugung, den Naturvölkern überlegen zu sein, tief in unserer Kultur. Dieser Rassismus ist bis heute der Kern des läppischen Glaubens, daß Donnerstag besser ist als Mittwoch, weil er später kommt. Zu Beginn betonte ich, daß die vielfältigen Lebensformen der Naturvölker Arbeit im hier betrachteten Sinne nicht kennen. Demgegenüber gibt es ein *modernes* Selbstverständnis, das sich mit eben dieser Arbeit bis zur Besessenheit identifiziert. Und während die moderne Malerei sich gerade durch einen neuen Zugang zur Ästhetik *primitiver* Kulturen auszeichnet, steht der moderne Städtebau als ein Mahnmal der Arbeit, unseres absurden Kampfes gegen unsere Umwelt, da. Zweifellos eröffnet die Computertechnologie mit der Telearbeit eine Möglichkeit, von dieser Moderne Abschied zu nehmen. Was werden wir damit anfangen?

#### Literatur

- ; *Die (in)formierte Stadt*; Arch+ 75/76 August 1984.  
 Arendt H; *Vita activa*; Stuttgart Piper 1967.  
 Bateson G.; *Ökologie des Geistes*; Frankfurt: Suhrkamp 1981.  
 Benjamin W.; *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*; Gesammelte Schriften, Bd. I. 2; Frankfurt: Suhrkamp 1980.  
 Berman, M; *All That Is Solid Melts Into Air*; New York: Simon and Schuster 1982.  
 Bieri L, Dürrenberger G, Jaeger C; *Elektronische Heimarbeit und berufliches Kontaktsystem*; Zürich: Geographisches Institut ETH 1985.  
 Dahrendorf R; *Wenn der Arbeitsgesellschaft die Arbeit ausgeht*; in: Matthes J (Hrsg.) *Krise der Arbeitsgesellschaft*; Frankfurt: Campus 1983.  
 Johnson G; *Auf dem Weg zum elektronischen Wehrdorf*; Kursbuch 66 1981.  
 Habermas J; *Der philosophische Diskurs der Moderne*; Frankfurt: Suhrkamp 1985.  
 Hall E; *Die Sprache des Raumes*; Düsseldorf: Pädagogischer Verlag 1976.  
 Hedberg B, Mehlmann M; *Computer Power to the People: Computer Resource Centers or Home Terminals?*; Stockholm: Arbetslivscentrum 1981.  
 Huws U; *The New Homeworkers*; London: Low Pay Unit 1984.  
 Lyotard J.-F; *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*; Paris: Les Editions de Minuit 1979.  
 Stoessl M; *Aura, Das vergessene Menschliche*; München: Hanser 1983.  
 Warnke M; *Zur Situation der Couchecke*; in: Habermas J (Hrsg); *Stichworte zur ‚Geistigen Situation der Zeit‘*, Bd. II; Frankfurt: Suhrkamp 1979.

Ich habe über Design bisher nichts publiziert; ich bin kein Designer, und Designtheorien stehe ich passiv, wenn auch aufmerksam gegenüber. Es waren zwei Assoziationen, die mich veranlaßt haben, diese überraschende Einladung zu einem Vortrag anzunehmen. Erstens sprach das Arbeitspapier der Einladung vom *neuen, kybernetisch und medial vermittelten Zeitalter*, das hier zur Diskussion stehen werde; es regt an: *Wie ist das Verhältnis einer neuen Produktion zu den Aufgaben einer Aufklärung über soziale, ästhetische Gewohnheiten und über Konsumverhalten? ... Hier sollen besonders die Bereiche Medien und Kommunikationsmittel beachtet werden ... Wie ist das Verhältnis der Menschen zu Gebrauchsgütern, wenn Bedürfnisse medial über Bilder simulierbar sind, wenn Imagination und Phantasie gesteuert werden können...?* – Diese Fragen sind leicht mit meiner gewöhnlichen Arbeit zu verbinden.

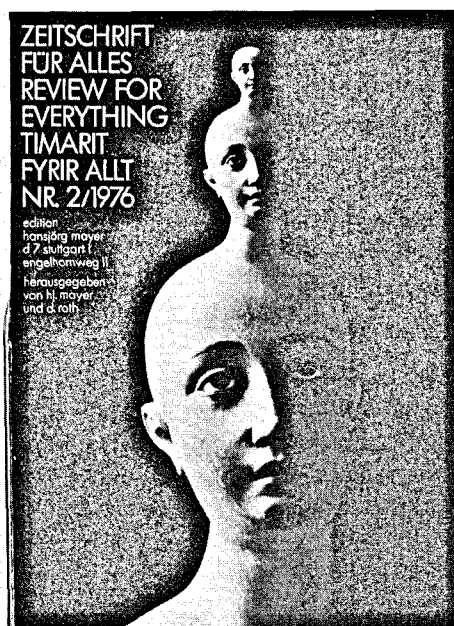
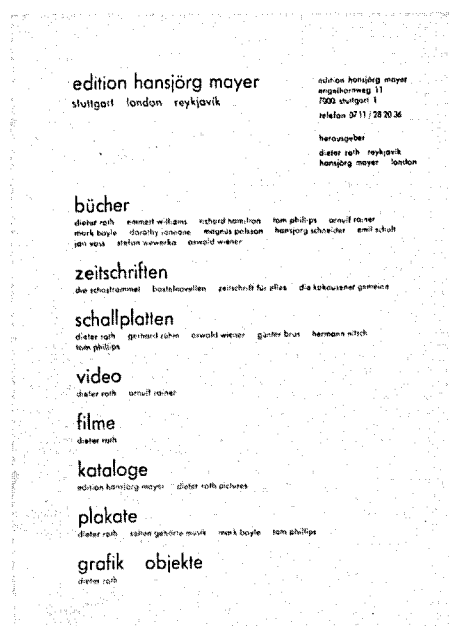
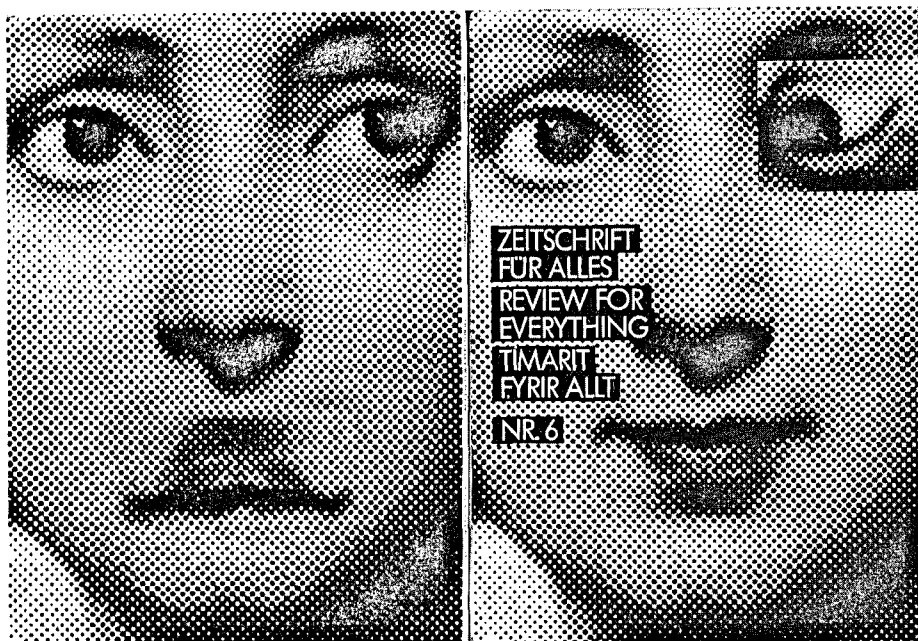
Zweitens glaube ich eine Art von Subsistenz der Formen – Symbole, Bilder, Worte, aber auch Begründungs-, Persönlichkeitsformen – beobachten zu können, ein Herabsinken der Identifikationsweisen als geschichtliche Bewegung in der sozialen Pyramide, deren Abstufungen ich nach Graden der Bewußtheit einschätze. Ich habe auch eine Einschätzung meiner eigenen Position in ihr: Ich habe meinen Platz unter einigen tausend oder zehntausend Gleichbeschaffenen, die hinter der Spitze nur einige Jahre zurückliegen. Wenn ich eine Stufe der Bewußtheit formulieren kann, so gibt es also bereits Hunderttausende, die meinen Zustand empfinden; dieser Gedanke gibt mir den Mut, was ich hier sagen kann, auch für einen Rat an Designer und Produzenten zu halten, die sich auf einen zukünftigen Markt vorbereiten. Es hat also, meine ich, Sinn, wenn ich hier nicht als Gestalter, sondern als Gestalteter, als Objekt des Designs spreche.

*Unsichtbares Design. Damit ist heute gemeint: das konventionelle Design, das seine Sozialfunktionen selber nicht bemerkt. Damit könnte aber auch gemeint sein: ein Design von morgen, das unsichtbare Gesamtsysteme, bestehend aus Objekten und zwischenmenschlichen Beziehungen, bewußt zu berücksichtigen imstande ist* – Lucius Burckhardt; *Wir behaupten darüber hinaus, Design werde erst existent im komplexen Zusammenhang, als Ausdrucksmittel für vielfältige Verhaltensweisen, gewissermaßen als eine zweite Sprache, die uns tagtäglich die Übermittlung von unzähligen Botschaften ermöglicht. Diese Sprache der Dinge ist visuell und doch unsichtbar, sie verschwindet vor unserem Auge als übergroße Selbstverständlichkeit, wird bewußt und sichtbar nur in wenigen extremen Einzelfällen* – Angela Hareiter. Ich hätte einige Gedanken über die Botschaften zu äußern, die man in solchen Sprachen übermitteln kann, und auch etwas über die aufschlußreiche Unangemessenheit eines Sprachbegriffs, der Reagieren für Verstehen, sagen wir: Pheromone für Beschreibungen hält. Vorläufig ist jedoch eine andere Interpretation zu diskutieren, die dieser bestechenden Prägung von Herrn Burckhardt „Design ist unsichtbar“ einen ganz handfesten Sinn gibt, und die doch von Designern selber selten zur Sprache gebracht wird, auch nicht in den fast siebenhundert Seiten des gleichnamigen Sammelbandes (vielleicht, weil gerade derzeit ein freimütiges Aussprechen nicht opportun ist) – es ist speziell das Unsichtbare am Design, nämlich das dem Adressaten der Gestaltung unbewußt bleibende, was fortwährende Wirkung im Sinn irgendeiner Planung ermöglicht. Ein immerwährender Wettlauf des Gestalters mit dem Benutzer. Wo der Betrachter bewußter ist als der Designer, dort ist Design nur mehr Beichte und Bekenntnis des Designers; der Entwurf ist wieder reduziert auf was er, in meiner Meinung, sein sollte: ein Werkzeug im körperlichen und symbolischen Gebrauch des Benutzers, der seine eigenen Pläne, nicht die des Planers verfolgt.

Mein Sprachgefühl leitet mich an, *Entdeckungen* nicht unter die Aufgaben des Designers – als Designer – zu rechnen; desgleichen jede forschende, wissenschaftliche, parawissenschaftliche oder künstlerische Arbeit welchen Maßstabs auch immer, solange sie mit der Herausbildung von – relativ zum Subjekt – neuen Vorstellungen befaßt ist. Solche Arbeit ist freilich oft banal mit jeder menschlichen Aktivität verbunden, fließt also auch ins Design ein. Design im engeren Sinn kommt ins Spiel, sobald sich das Problem einer Projektion solcher mehr oder

weniger ausgebildeten Vorstellungen auf Mitteilungsmedien stellt. Für mich selber drücke ich eine deutliche oder undeutliche Idee zunächst in genau jenen Worten oder Skizzen aus, die sich ‚von selber‘ aufdrängen; erst wenn ich sie anderen berichten will, stellt sich eine Frage der Auswahl: Erleichterung des Verständnisses bei anderen, Verschleierungen (meiner Unsicherheiten und Unklarheiten, um das Mindeste zu sagen), Bestechung des anderen, Unterlaufen des anderen, andere Nebenzwecke – ich muß mir vom anderen eine sozusagen mit meinem Problem gar nicht verwandte Vorstellung machen, von der aus ich die ursprüngliche Idee

Die Entwürfe eines unabhängigen Grafikers „wirken“ nicht „direkt“ auf die besondere Käuferschicht von Dieter Roths *zeitschrift für alles*: sie sind selber Gegenstände eines *unsichtbaren Design* – die *zeitschrift für alles* ist die „Rekonstruktion“ einer (Kunst-)Zeitschrift, eine Art Rezept, Beschreibung einer Zeitschrift.



interpretiere. *Der Autor* – das ist heute einer, der an den Mechanismen seines Ichs interessiert ist – will sich unbewußte, halbbewußte, also fremde Ideen bewußt machen; der *Designer* will mehr oder weniger klare Ideen anderen bewußt machen, oder eben anderen verheimlichen. Eine forsche Definition drängt sich auf: Design ist, als Gestaltung der Vermittlung, Gestaltung des sachlich Unwesentlichen.

Ein anderer Anlauf. Industrielles Design steht fast immer vor der Aufgabe, abstrakt vorgegebenen Lösungsfaktoren eine konkrete Gestalt zu geben. Vom wissenschaftlichen Standpunkt aus sind diese Faktoren logische Konstante – es steht eine Struktur zur Verfügung, der man nach einer logisch prinzipiell äquivalenten Auswahl eine Konstellation entnimmt, um sie auf die Körperwelt zu projizieren.

*Design ist, als Gestaltung der Vermittlung, Gestaltung des sachlich Unwesentlichen.*

zieren. Eine Espressomaschine ist zu bauen . . . Lösung der Alkaloide des Kaffees in heißem Wasser; es gibt viele Möglichkeiten, Dampf zu erzeugen, zu leiten, Materialien, Querschnitte, Behälter, ein Henkel oder auch zwei: Der Techniker entwirft das Unwesentliche, er handelt wie ein Mensch, der sich formale Zusammenhänge an einem Modell veranschaulichen möchte. Aber auch nachdem er sich entschieden hat, bleibt noch etwas übrig. Was der *Techniker* für den *Wissenschaftler*, das ist für beide der *Designer*: eben Gestalter des funktional Unwesentlichen. Wie der Techniker, so verschleiert auch der Designer formale Zusammenhänge durch Interpretation, nur geht hier eben die Flucht, weg vom Gegenstand in die Dialektik hinein, viel weiter, zugespitzt: Die Realisierung bringt Konnotationen und neuartige Gesetzmäßigkeiten an den Gegenstand heran, die seine Funktionalität beeinträchtigen – nicht selten sogar seine Funktion (der Unterschied zur Veranschaulichung ist eben der, daß der Anschauende die formalen Beziehungen als die einzig wichtigen im Auge behält).

– Halt! Halt! höre ich einen Designer rufen: Wo deine logischen oder physikalischen Faktoren aufhören, beginnt doch überhaupt erst mein Auftrag! Zunächst ist doch die Realisierung *verlangt*, und mithin die Verschleierung unvermeidlich. Zweitens stellt die *Anwendung* der wissenschaftlichen Idealisierungen und Isolierungen den Gegenstand in den kompakten Körper der Beziehungen in der wirklichen Welt zurück, und gerade hier liegt das Feld meiner Tätigkeit. Auch ich habe mit Idealisierungen zu tun, Kostenfaktoren, Gebrauchwert, Ergonomie, Wirtschaftlichkeit der Benutzung, darüber hinaus aber mit viel weniger faßbaren Komponenten von Verkauf und Benutzung, Selbstdarstellung des Erzeugers, Selbstdefinition des Benutzers durch das Erzeugnis, Stil, und zahllose Beziehungen, die, zum Teil überhaupt erst im Wandel emergierend, eher geahnt werden müssen als beschrieben, und die den Bezirk *meiner* Kreativität bilden. Diese Kreativität des Designers besteht eben darin, ein Interface zwischen jenen logischen Konstanten und dem Körper des Benutzers, warum nicht gleich: der Persönlichkeit des Benutzers, warum nicht gar: den logischen Konstanten des Benutzers zu schaffen. Design ist eigentlich *immer* Design der menschlichen Umwelt in jenen Parametern, die Bezug auf den Körper, das Unbewußte und das Bewußte des Benutzers haben. Ein großer Teil meiner Aufgabe besteht ja geradezu darin, dem Benutzer die logischen Faktoren des Produkts zu verbergen!

Ich glaube, so oder so ähnlich sieht sich der Designer *selber*. Es wird nicht ganz unnütz sein, nach einem gemeinsamen Standpunkt von Autor, Techniker und Designer zu suchen. Offenbar sieht der Designer seine Kreativität erst dort gefordert, wo ihm die definierten Anforderungen nicht auch schon die Mittel vorstellen, aus denen er nur mehr eine Auswahl zu treffen hätte. Diesen Punkt erreicht man, wo rationale, das heißt methodische Entscheidungen, aus welchem Grund immer, nicht mehr möglich sind. Kostenfaktoren, Ergonomie, Wirtschaftlichkeit des Betriebs beim Benutzer, auch noch Faustregeln beim Verkauf, sogar ephemere Faktoren wie der sogenannte Geschmack sind rational beschreibbar, letztere wenigstens, sobald das Feedback des Markts Analysen ermöglicht. In aller Deutlichkeit gilt dies – heute – *nicht* für die Formung der sogenannten Ansprüche oder Bedürfnisse. Da die rationale Beschreibung der ersterwähnten Faktoren voranschreitet und nicht bloß das Selbstverständnis des Designers beeinträchtigt, sondern ihm traditionelle Aufgaben *entzieht*, und da die Traditionen einer Zunft bekanntlich die ihr angehörigen Gruppen auch bei Schwinden der sachlichen Grundlagen weiterbestehen lassen, wundert es nicht, daß der Designer sich in der Gestaltung sozialer Zusammenhänge eine neue Legitimation holen möchte; man nennt das wohl: *Design im Wandel*. Ebenso wenig erstaunt es, daß auch der neue Designer auf *Sozialtechnik* der empirischen Art verzichten möchte, denn sie läßt ihm eben nur eine *Auswahl* übrig (W. Kroeber-Riel und G. Meyer-Hentschel, *Werbung*, Würzburg und Wien 1982).

Solange also von einem Design die Rede ist, das sich mit den nicht-systematischen Komponenten des Gebrauchswerts von Produkten beschäftigt, habe ich zur Diskussion nicht viel beizutragen: Es ist dies ein bei allen Auswüchsen ehrenhaftes Gewerbe, dessen Kreativität trotz aller neuen Impulse aus neuen Technologien und Anwendungen immer weniger gefragt sein wird. Auch über jenes Design, das eine Art von Kunst zu werden strebt, möchte ich hier nicht viele Worte machen. Mich interessiert der Designer, der sich als Gestalter der Umwelt im weiteren Sinne

versteht – wo gesichertes Wissen über die Umwelt, ihre Insassen und beider Gestaltbarkeit fehlt; der Designer, der, wie ich zitiert habe, *Gesamtsysteme, bestehend aus Objekten und zwischenmenschlichen Beziehungen* – dieser schöne Ausdruck –, *bewußt zu berücksichtigen* sich imstande glaubt; und der in nicht wenigen Exemplaren demiurgische Gelüste auf Gestaltung der Individuen erkennen läßt.

Damit meine eigene Einstellung nicht mißverstanden werde, möchte ich dieses mein Interesse erläutern – ich verrette hier nicht, wie in der billigen Öffentlichkeit derzeit üblich, den Standpunkt der *Autonomie* und der *Authentizität* der menschlichen Persönlichkeit. Mein Alltag pendelt vielmehr im Widerspruch zwischen einem instinktiven Selbstverständnis und den ernüchternden Einsichten aus rationaler Selbstbeobachtung. Für den Zug meines Arguments scheint mir daran wichtig, daß sich heute bereits viele diesen Widerspruch bewußt gemacht haben und daß Designtheorien diese Bewußtheit noch kaum in Rechnung stellen – als einen Faktor beispielsweise, der wieder eine gewisse Redlichkeit des Design zuließe.

Zum ersten möchte ich nicht gestaltet werden, im Grunde überhaupt nicht, aber gewiß nicht von anderen Menschen. Warum? Das weiß ich nicht zu sagen; höchstens so viel: Ich weiß, daß diese Gestaltung nur wenige Parameter betreffen kann, und selbst wenn ich mich auf sein Wohlwollen verlassen wollte, auf die Phantasie meines Nächsten setze ich nicht viel. Mein rationales Handeln hat mindestens zwei Aspekte, die letztlich die selbe Forderung erzwingen:

- formale Richtlinien anwenden; das mache ich, um in Situationen zu überleben, die ich nicht verstehe und in denen der Instinkt versagt;
- meine Emotionen und Instinkte analysieren und bedenken; das mache ich, wenn ich mich durch sie gesteuert fühle, und das wieder geschieht mir immer häufiger, zuletzt schon aus den geringfügigsten Anlässen.

Zwei Formen der Fremdsteuerung, dazwischen ein Örtchen ephemerer Inhalte, die ich nur als Abbildungsmechanismen aus dem Unbewußten in das Formale erlebe. Also bin ich vom Automatismus meines Wesens vollständig überzeugt. Den letzten Funken von Autonomie erlebe ich illusionär in den Momenten, in welchen ich, außengesteuert, wahrnehme, daß ich gesteuert werde. Wenn also Automat, dann möchte ich von einem mir *prinzipiell* überlegenen Prozeß gesteuert werden, und ich ziehe die Steuerung durch *Zwang* vor: Sie macht mich komplizierter, und ich nehme eine Bewegung wahr. Wo man mich durch listige Gestaltung meiner Umwelt unterläuft, dort hält man mich auf meinem Status quo, daher suche ich jeden Einfluß, den ich gewahr werde, auf Elemente der Berechnung ab. Auch darin handle ich völlig außengesteuert: Der Prozeß der Bewußtwerdung ist evolutionär, er geht in Richtung auf größere Kompliziertheit; er ist im Gange, und ich versuche mich, instinktiv, wenn man will, in der Nähe seiner Wachstumsspitze zu halten. Ein zweiter Punkt jenes Interesses am Gestalter ist im ersten schon angedeutet: Beim Stand des gegenwärtigen Wissens sind die Gestalter auf Ideologien angewiesen, sie sind zu wenig bewußt und können nur die noch weniger Bewußten berechnen: dazu haben sie sich selber als einzigen Maßstab. Der Stand meiner kulturellen Umgebung aber gibt mir die Möglichkeit, die *Planer* als Automaten zu sehen, die von Perfektion weit entfernt sind – mit anderen Worten: ihr Wirken, das ihnen bewußt erscheint, als einen auf mich ausgeübten unpersönlichen Zwang zu verstehen, bei dem ich die Bewußtheit der Gestalter als marginal gar nicht in Rechnung stellen muß. Designer sind Gegenstände der Umwelt, die mir im Wege liegen. Entgegennahme ihrer Entwürfe ist wiederum ein Spiel, das mich komplizierter macht.

Als Hypothese biete ich demnach an: Menschen sind verhältnismäßig einfache Maschinen, aber so einfach sind sie nicht, daß Entwurf und Planung heutiger Gestalter wirklich einen vorhersagbaren Steuerungseffekt haben könnten.

Ich habe von Ideologien gesprochen und möchte, der Abrundung halber, die drei weitestverbreiteten auch noch, zwar holzschnittartig, nennen, soweit sie sich mit dem Gedanken der *Berechnung* auseinandersetzen.

Zuerst die *fundamentalistischen* Ideologien; sie verwerfen von vornherein jede Vorstellung einer Berechnung von Menschen durch Menschen und verweisen auf das Unbewußte als Gegenstand einer quasi bereits stattgefundenen Berechnung durch höhere Mächte. Ihr Platz in der Bewußtheitspyramide ist durch den folgenden Abschnitt aus einer Tageszeitung recht genau bezeichnet: *Die Abschlagung der Hand, die Strafe, die das Islamische Recht für Diebe vorsieht, wird in*

*Wo man mich durch listige Gestaltung meiner Umwelt unterläuft, dort hält man mich auf meinem Status quo*

*Designer sind Gegenstände der Umwelt, die mir im Wege liegen*

versteht – wo gesichertes Wissen über die Umwelt, ihre Insassen und beider Gestaltbarkeit fehlt; der Designer, der, wie ich zitiert habe, *Gesamtsysteme, bestehend aus Objekten und zwischenmenschlichen Beziehungen* – dieser schöne Ausdruck –, *bewußt zu berücksichtigen* sich imstande glaubt; und der in nicht wenigen Exemplaren demiurgische Gelüste auf Gestaltung der Individuen erkennen läßt.

Damit meine eigene Einstellung nicht mißverstanden werde, möchte ich dieses mein Interesse erläutern – ich vertrete hier nicht, wie in der billigen Öffentlichkeit derzeit üblich, den Standpunkt der *Autonomie* und der *Authentizität* der menschlichen Persönlichkeit. Mein Alltag pendelt vielmehr im Widerspruch zwischen einem instinktiven Selbstverständnis und den ernüchternden Einsichten aus rationaler Selbstbeobachtung. Für den Zug meines Arguments scheint mir daran wichtig, daß sich heute bereits viele diesen Widerspruch bewußt gemacht haben und daß Designtheorien diese Bewußtheit noch kaum in Rechnung stellen – als einen Faktor beispielsweise, der wieder eine gewisse Redlichkeit des Design zuließe.

Zum ersten möchte ich nicht gestaltet werden, im Grunde überhaupt nicht, aber gewiß nicht von anderen Menschen. Warum? Das weiß ich nicht zu sagen; höchstens so viel: Ich weiß, daß diese Gestaltung nur wenige Parameter betreffen kann, und selbst wenn ich mich auf sein Wohlwollen verlassen wollte, auf die Phantasie meines Nächsten setze ich nicht viel. Mein rationales Handeln hat mindestens zwei Aspekte, die letztlich die selbe Forderung erzwingen:

- formale Richtlinien anwenden; das mache ich, um in Situationen zu überleben, die ich nicht verstehe und in denen der Instinkt versagt;
- meine Emotionen und Instinkte analysieren und bedenken; das mache ich, wenn ich mich durch sie gesteuert fühle, und das wieder geschieht mir immer häufiger, zuletzt schon aus den geringfügigsten Anlässen.

Zwei Formen der Fremdsteuerung, dazwischen ein Örtchen ephemerer Inhalte, die ich nur als Abbildungsmechanismen aus dem Unbewußten in das Formale erlebe. Also bin ich vom Automatismus meines Wesens vollständig überzeugt. Den letzten Funken von Autonomie erlebe ich illusionär in den Momenten, in welchen ich, außengesteuert, wahrnehme, daß ich gesteuert werde. Wenn also Automat, dann möchte ich von einem mir *prinzipiell* überlegenen Prozeß gesteuert werden, und ich ziehe die Steuerung durch *Zwang* vor: Sie macht mich komplizierter, und ich nehme eine Bewegung wahr. Wo man mich durch listige Gestaltung meiner Umwelt unterläuft, dort hält man mich auf meinem Status quo, daher suche ich jeden Einfluß, den ich gewahr werde, auf Elemente der Berechnung ab. Auch darin handle ich völlig außengesteuert: Der Prozeß der Bewußtwerdung ist evolutionär, er geht in Richtung auf größere Kompliziertheit; er ist im Gange, und ich versuche mich, instinktiv, wenn man will, in der Nähe seiner Wachstumsspitze zu halten. Ein zweiter Punkt jenes Interesses am Gestalter ist im ersten schon angedeutet: Beim Stand des gegenwärtigen Wissens sind die Gestalter auf Ideologien angewiesen, sie sind zu wenig bewußt und können nur die noch weniger Bewußten berechnen: dazu haben sie sich selber als einzigen Maßstab. Der Stand meiner kulturellen Umgebung aber gibt mir die Möglichkeit, die *Planer* als Automaten zu sehen, die von Perfektion weit entfernt sind – mit anderen Worten: ihr Wirken, das ihnen bewußt erscheint, als einen auf mich ausgeübten unpersönlichen Zwang zu verstehen, bei dem ich die Bewußtheit der Gestalter als marginal gar nicht in Rechnung stellen muß. Designer sind Gegenstände der Umwelt, die mir im Wege liegen. Entgegennahme ihrer Entwürfe ist wiederum ein Spiel, das mich komplizierter macht.

Als Hypothese biete ich demnach an: Menschen sind verhältnismäßig einfache Maschinen, aber so einfach sind sie nicht, daß Entwurf und Planung heutiger Gestalter wirklich einen vorhersagbaren Steuerungseffekt haben könnten.

Ich habe von Ideologien gesprochen und möchte, der Abrundung halber, die drei weitestverbreiteten auch noch, zwar holzschnittartig, nennen, soweit sie sich mit dem Gedanken der *Berechnung* auseinandersetzen.

Zuerst die *fundamentalistischen* Ideologien; sie verwerfen von vornherein jede Vorstellung einer Berechnung von Menschen durch Menschen und verweisen auf das Unbewußte als Gegenstand einer quasi bereits stattgefundenen Berechnung durch höhere Mächte. Ihr Platz in der Bewußtheitspyramide ist durch den folgenden Abschnitt aus einer Tageszeitung recht genau bezeichnet: *Die Abschlagung der Hand, die Strafe, die das Islamische Recht für Diebe vorsieht, wird in*

*Wo man mich durch listige Gestaltung meiner Umwelt unterläuft, dort hält man mich auf meinem Status quo*

*Designer sind Gegenstände der Umwelt, die mir im Wege liegen*

einem Teheraner Vorstadtgefängnis künftig von einer elektrischen Hackvorrichtung erledigt. Die Handguillotine arbeite sauber und schnell. Bei ihrer Herstellung sei sowohl die Gerichtsmedizin als auch die medizinische Fakultät der Universität Teheran konsultiert worden, erklärte ein von der Teheraner Zeitung „Kayhan“ zitierter hochrangiger iranischer Polizeibeamter, der die Inbetriebnahme des Geräts für kommende Woche ankündigte. Wie der Beamte hervorhob, seien seit der Einführung des Islamischen Rechts in Iran vor zwei Jahren nur wenige Handabschlagungen vorgenommen worden, weil man die Gefahr für das Leben der Verbrecher als zu hoch eingeschätzt habe. Mit der neuen Maschine könne das Islamische Recht nun aber konsequent angewandt werden – Tagesspiegel 23. 11. 1984. Die Möglichkeiten von Design als Implementierung von Überzeugungen sind hier offenbar weit gesteckt, und es ist dem Designer überaus leicht gemacht, den Auftraggeber zu berechnen. Zweitens die Ideologie des *consumerism*; sie setzt, als auf Höhere Mächte, auf die Mechanismen des Markts und meint, letztlich ganz einfach, daß das Individuum diesen Mächten völlig ausgeliefert sei. Für sie ist Berechnung des Kunden nicht nur an sich einwandfrei, sondern auch sinnvoll und ohne weiteres machbar: das weite Gebiet des konventionellen Design. *Autonomie der Persönlichkeit* ist hier ganz anders als bei den fundamentalistischen Ideologien kein Begriff, aber da man nur über die Methode von Versuch und Irrtum verfügt, gibt es zeitweilige Bezirke scheinbarer Teilautonomie. Dagegen kann ich rational nur einwenden, daß diese Ideologie die Marktmechanismen auch für sich selber akzeptieren muß (was sie übrigens auch tut) und daß ihre Methode der inkrementalen Änderungen gerade dann in soziale Sackgassen führen müßte, wenn ihre Theorie der Persönlichkeit oder eher der Nicht-Persönlichkeit angemessen wäre. Für die interessanteste halte ich die dritte Ideologie, die heute nur mehr etwas schamhaft und diffus als die *linke* bezeichnet wird; interessant deshalb, weil sie sich in bezug auf mein Thema in einen Widerspruch manövriert hat, den sie aus eigenen Mitteln nicht mehr beseitigen kann. Obwohl das Wort *Wirklichkeit* in ihren Programmschriften an hervorragender Stelle aufscheint, kommt sie mit der dadurch bezeichneten Sache schlechter zurecht als die beiden anderen Ideologien, weil für sie *Wirklichkeit* weder *nichts*, *Maja*, ist wie für die erste, noch *alles* wie für die andere – *Wirklichkeit* ist für diese Ideologie etwas Intermediäres, dessen harter Kern nicht in aufzufindenden *Strukturen*, sondern in traditionellen Gestalten erst herauszuarbeiten wäre. Von der einen Ideologie hat diese das Vertrauen auf das Unbewußte – hier manchmal auch *Natur* oder *Mensch* oder eben *Persönlichkeit* auch *Geschichte* oder *Erfahrungen* genannt – übernommen, von der anderen die Lehre von der Berechenbarkeit und Formbarkeit – hier meist *Bildung* oder *Diskussion* oder *Manipulation* genannt. In der Theorie bestünde der Widerspruch darin, daß man die vermeintliche *Autonomie* des Menschen durch Außensteuerung herstellen will. Da er zu eklatant wäre, richtet man sich in der angestrebten Praxis etwas anders aus. Man *postuliert* das Vorhandensein einer prekären Autonomie und meint sie durch Gestaltung *gewährleisten zu müssen*; nüchtern betrachtet heißt das: Die Umwelt muß derart geformt werden, daß sich die Individuen einen Teil ihres Unbewußten intakt halten können. *Sozio-Design* in idealer Absicht, der Designer hat die Freiheit des Gesteuerten im Auge. Um nur ein Diktum als Beispiel für unzählige anzuführen: Hans G. Helms schreibt (Merkur Nr. 422, Dezember 1983) über Arbeitslosigkeit: *Wer gezwungenermaßen müßig geht, wer von sozialen Interaktionen ausgeschlossen wird, ohne Hoffnung haben zu dürfen, innerhalb des gesellschaftlichen Systems je wieder eine Funktion zu finden, der verliert allmählich die Fähigkeit zu denken, büßt seine Vorstellungskraft ein, wird phantasielos und, wenn vollends auf den gegenwärtigen Moment eingeschrumpft, verwendbar für beliebige antisoziale Geschäfte.* Das mag zutreffen oder nicht – ich werde gleich anschließend Beispiele dafür zu geben versuchen, wie sehr Umweltgestaltung und Kritik an ihr die Bewußtseinsmechanismen unterschätzen; für diese Ideologie aber: wenn Denkfähigkeit, Phantasie, Vorstellungskraft, Mitleid dermaßen vom Design der Umwelt abhängen..., wo ist dann der Wert einer solchen Autonomie der Persönlichkeit anzusetzen? Offenbar geht es hier nur um einen Kampf der Designer um die Objekte. Hier sind die Wurzeln jenes *Design* von *morgen*, das sich vom *schlichten* Behaviorismus der Marktstrategien nur dadurch unterscheidet, daß es die *trial-and-error*-Methode durch eine Vision von der Endproduktpersönlichkeit unterstützt.

Aber wie man weiß, sind Ideologen, vorausgesetzt sie identifizieren sich mit ihrer Lehre, schlechte Beobachter und verhältnismäßig wenig bewußt. *Die Wirklichkeit der Welt als gemeinsame Heimat zu empfinden, das erfordert... den Schritt des Menschen auf eine Bewußtseinssebene, wo er sich jenseits von Meinungskonformität im Bereich der kreativen Assoziation befinden wird. Das Fernsehen in seiner heutigen Form trägt wesentlich dazu bei, daß der Weg zu diesem Bereich versperrt bleibt, es ist mitschuld, daß der heutige Mensch mehrheitlich dem folgt, was ihm beigebracht wurde, und noch nicht zu dem gelangen konnte, was die scholastische Philosophie den aktiven Intellekt nannte, nämlich selbständig zu handeln und kreativ zu sein* – Helmut Voith (in *Design ist unsichtbar*, Wien 1981). Diese Wirklichkeit ist wohl die zuletzt erwähnte, in der ein Gedanke über einen Baum irgendwie besser und wichtiger ist als ein Gedanke über den Gesichtsausdruck eines Fernsehansagers oder über den in einem Bild erscheinenden Baum. Diese merkwürdige Verteufelung des Fernsehens, die eigentlich nur Kritik in eine unsinnige Richtung ist und auf eine Zensur durch wohlwollende Gestalter zielt, stammt offenbar von solchen Intellektuellen, die häufig in Gefahr sind, in den Abbildungsketten der modernen Welt verlorenzugehen. Ich will hier nicht, so interessant es mir auch vorkommt, über diese Entbehrung des *Echten*, diese Anstrengung nach *Urbildern*, über diese durch und durch fehlangelegten Theorien über Zeichen und Nicht-Zeichen reden, sondern bloß über die Macht der Designer, über ihre Produkte, zum Beispiel Fernsehen, Menschen zu gestalten. Was mich betrifft, so liegt der Fall einigermaßen klar. Ich beziehe viele Informationen über die Welt mittelbar und unmittelbar aus dem Fernsehen, doch ist die Masse dieser Nachrichten in zwei ungleich große Teile zu sondern. Der weitaus größere Teil besteht aus Informationen über die Gestalter des Fernsehens. Der langsam sich verändernde, im großen jedoch jeweils ziemlich konstante Stil der Darbietungen ermöglicht mir Hypothesen über die bewußten Ziele der Vermittler und auch über Blickwinkel über das Geschehen, die ihnen noch nicht zu Gebote stehen. Wie ein Zeitungsleser (kraß etwa in den Ländern der *Welt-Informationsordnung*) subtrahiere ich den mächtigen Komplex der Eigengesetzlichkeit im Medium und der bewußten Verzerrung von der Botschaft, und übrig bleibt ein Häufchen Tatsachenteilungen über die übrige Welt, das nichtsdestoweniger ständig seine Zuverlässigkeit und Nützlichkeit unter Beweis stellt.

Natürlich beziehe ich Informationen auch aus anderen Quellen, vor allem solche, zu deren Übermittlung sich das Fernsehen nicht eignet. Aber darauf kommt es hier nicht an, weil es sich um Fragen der Bewußtheit dreht und nicht um solche des Bildungsstands, und weil übrigens selbstverständlich *jeder* Fernsehbenutzer über externe Informationen verfügt. Im Gegenteil. Was mit dem Blick auf externe Informationen als – wie schon angedeutet unvermeidliches – Rauschen des Design erscheint, liefert mir wichtige Nachrichten und Denkanstöße in bezug auf meine unmittelbare soziale Umwelt, eben Nachrichten, die meine Bewußtheit steigern und mich der Magie einer Steuerung über das Unbewußte in jenem Teil entziehen, der heute etwa berechenbar wäre. Ich möchte auch noch anmerken, daß mir die Forderung nach einer Reduktion dieses Rauschens; nach einer Säuberung des Kanals unangemessen erscheint, weil meine Welt eben zum weit überwiegenden Teil aus Strukturen besteht, die nur aus der von ihnen verursachten Verzerrung erkennbar werden; dabei nehme ich gern in Kauf, daß meine Analyse-Konstrukte die *Wirklichkeit* häufig nicht ganz angemessen zerlegen. Böte man mir gestaltete Belehrung über *Nachricht und Kommentar* an, so müßte ich wieder der Weise solcher Darbietung mehr Aufmerksamkeit schenken als ihrem vom Darbieter gesehene Inhalt: Ich muß auf den Punkt kommen, von dem an aufwärts der Gestalter naiv ist.

*Ich muß auf den Punkt kommen, von dem an aufwärts der Gestalter naiv ist.*

Ich spreche von mir nur, weil ich aus vielen Beobachtungen und auch aus Gesprächen mit Menschen, die ich für weniger bewußt halte, weiß, daß ich mich mit einer derartigen Einstellung in einer großen und ständig wachsenden Gruppe befinde. In ihr gibt es sicherlich Unterschiede der Bewußtheit, der Formulierbarkeit; es gibt unbestreitbar noch viele Menschen, die der Vermittlung weniger bewußte Aufmerksamkeit widmen als dem, was ihnen als externer Inhalt erscheint; und ohne Zweifel hat die gemeinte Bewußtheit bereits begonnen, auf die Gestaltungen zurückzuwirken. Doch ich habe es bereits gesagt: Die Entfaltung dieser Bewußtheit ist im Gange und beschleunigt sich gerade durch die ‚Bewußt-

heitsindustrie' – eine Bezeichnung, die dadurch eine zweite Bedeutung bekommen hat. Wer für die Zukunft plant, muß das in Rechnung stellen, aber mir scheint, daß sich die Bewußtheit schneller entwickelt als die Möglichkeiten der Planung, die Spirale anzuziehen.

Man wird mir vorwerfen, daß ich vom Fernsehen nur als von einem Instrument der Darstellung externer Fakten gesprochen habe, daß ich den Aspekt der *Traumfabrik* vernachlässige. So schließe ich noch einige Bemerkungen über das Kino an.

Siegfried Schober schreibt in der gerade am Markt befindlichen *Zeit* (7. Dezember 1984) darüber, wie – seiner Meinung nach – *in den neuen Medien alles außer Kontrolle gerät: ... Die klassische Aufmerksamkeit, Anteilnahme und Einführung des Zuschauers, Leser, Zuhörers ist nicht mehr gefragt, vom Denken gar nicht zu reden. Der neue Medienstil, der die Musik, die Romane, die Filme gleichmacht, sie als kalkülhaft arrangiertes, montiertes und frisiertes Medienereignis präsentiert, verlangt: Auslieferung, Preisgabe den Effekten gegenüber, wie sinnlos und inhaltsleer sie sein mögen; verlangt: sich rauschhaft zu ergeben, sich hemmungslos mitreißen und malträtierten und schocken und nerven zu lassen, so daß man am Ende verdreht, ausgelaugt, mit feuchten Händen, mit wie zu Staub zermartertem Hirn aus dieser diabolischen Massage hinauswankt.* Von seinen Beispielen ist in Deutschland bis jetzt nur *Indiana Jones and the Temple of Doom* bekannt.

Wieder erlaube ich mir, zunächst meine eigenen Erfahrungen zu beschreiben. Auch ich mache im Design-Kino alle möglichen Stadien der Ergriffenheit mit, vielleicht nur etwas milder als es Herr Schober beschreibt. Ich verliere zwar keineswegs das Bewußtsein, habe aber doch das Gefühl, daß unbewußte und halbunbewußte Apparate angeworfen werden, deren Bewegung ich kaum beeinflussen, höchstens anhalten kann. Ich gehöre nicht zu jenem Kreis von Bewußten, die sich ihrer Ergriffenheiten zu erwehren trachten; ich führe die unbewußten Mechanismen wie Tiere auf die Weide – es scheint mir undenkbar, daß sie mich, in ihrer Rigidität und Beschränktheit, überwältigen könnten, und ich merke, daß ihre Bewegung mir guttut. Es bedarf übrigens keiner besonders raffinierten Effekte, um mich mitzureißen: Eine simple Schnulze tut auf ihre Weise das gleiche wie der aufwendigste Hammer; ich weine nicht selten beim Zuschauen, aber es weint ein anderer, ich sehe die Drüse, auf die man drückt. In bezug auf Schnulzen, vielleicht überhaupt auf Design-Filme scheint es ohnehin nur eine einzige Geschichte zu geben. Obwohl ich mich zugleich sehr langweile, habe ich doch gelernt, in Geduld das mehr oder weniger *happy end* abzuwarten, denn ich weiß, daß die Sache erst dann wohltuend wirkt, wenn ich den Zyklus der Maschine vollständig abschnurren lasse. Für mich gibt es keinen Zweifel, daß da eine phylogenetisch frühe Schicht viruliert und daß ich wohlberaten bin, wenn ich mich nicht vorschnell von ihr abkapsele.

Sicherlich hat mit den neuen Design-Filmen ein gewisser Wandel stattgefunden. Inhaltlich Gewalt und unverhüllte Sexualität, formal die *heftigen* Farben, die langanhaltenden schnellen Fahrten und die an unbewußte Kinästhetik appellierenden Überraschungseffekte lassen eine wohl noch ältere und noch primitivere Schicht anspringen. Es ist wie mit den Pornofilmen, der erste erregt einen körperlich, doch bald verliert sich das Interesse, nicht weil man *abgebrühter* wird, sondern weil man bewußter geworden ist. Zugegeben, bei den direkt die Sinnesorgane ansprechenden Effekten tritt Abstumpfung nur zeitweilig ein; doch empfinde ich die Imitationen sausender Bewegung und mein Erschrecken über Gruselbahnüberraschungen im Moment des Erlebens als lustvoll und verlasse das Kino erleichtert und gereinigt. Was bleibt, ist Nachdenken über neuentdeckte Reaktionen meines Körpers, bessere Bekanntschaft mit einem Unbewußten, Licht auf unsere Mythen- und Sagenschätze und eben Beobachtungen an den Gestaltern.

Daß der berechnende Film diese Entwicklung nimmt, liegt, so glaube ich, tatsächlich zu einem großen Teil im Medium selber. Ich meine, daß sich die großen Hoffnungen, die man in den Film als *Medium* der *Kunst* gesetzt hat, nicht erfüllen ließen, weil neben den früheren ethischen und ästhetischen Fragen abstraktere Probleme wie Bewußtsein, Verstehen, Bewerten, Fühlen als Mechanismen aufgetaucht sind, Probleme, die immer mehr ins Zentrum unserer Aufmerksamkeit rücken und die im Medium des Films gar nicht darstellbar sind: der Kunst-Film kann nur damit spielen.

Wiederum bekunden viele Menschen im Gespräch die gleichen Erfahrungen. Man *zieht sich den Film rein* und vergißt keinen Augenblick, daß es sich um Schwachsinn handelt; man lernt etwas über sich und kann sich besser einschätzen; und wiederum richtet sich der Blick statt auf den Inhalt auf die möglichen Absichten der Präsentation.

*Ich bin der Ansicht,  
daß die Periode,  
in welcher der  
Designer erfolgreich  
auf unbewußte  
Identifikationen der  
Benutzer abheben  
konnte, dem Ende  
zugeht.*

Für das *Produkt-Design* ziehe ich daraus schließlich eine Reihe von Folgerungen. Ich bin der Ansicht, daß die Periode, in welcher der Designer erfolgreich auf unbewußte Identifikationen der Benutzer abheben konnte, dem Ende zugeht. Derartiges Design verschwindet natürlich nicht plötzlich: Es wird immer spätere Schichten der Pyramide erreichen, bis ihm das Kundenmaterial abhanden kommt. Aus der Unterschätzung der Bewußtheit großer Gruppen meine ich den gleichen ungerechtfertigten Hochmut herauszuhören wie aus dem Warnschrei von Kulturkritikern, die ihre Kritik nicht zuerst als Arbeit an sich selbst verstehen. Die Meinung, der Benutzer der Produkte benötige Design, um sich einer Identität zu versichern oder mit Identitäten zu spielen, ist heute öfter falsch als zutreffend. Man trägt seine Tchibo-Uhr nicht mehr als mehrschichtige Ironie, sondern weil sie gut und billig funktioniert; der legendäre *Rechtsanwalt* und der *Zahnarzt* kaufen Design, um die auf sie gemünzte Berechnung an ihre Kunden weiterzugeben. Wer überhaupt noch seine Wohnung *einrichten* will, kann nur bedauern, daß qualitativ höherwertige Gegenstände heute ohne philosophieartiges Design kaum zu haben sind, und kauft sie, wenn überhaupt, *trotz* ihrer Gestaltung. Design, das *Symbole* schaffen will, wird immer schneller das Schicksal erleiden, welches in den Wissenschaften den unhaltbaren Hypothesen widerfährt: Es erzeugt Abfall, weil das Symbolisierte auch für Schwachsinnige auf die Dauer nicht erträglich bleiben kann; jene *unzähligen Botschaften* in dieser *zweiten Sprache* kommen einem täglich wachsenden Kreis unsäglich bekannt vor.

*Ich wünsche mir  
Gegenstände, deren  
Design ich akzeptieren  
kann wie eine  
mathematische Formel.*

Zum Schluß möchte ich auf meine persönlichen Bedürfnisse zurückkommen. Ich wünsche mir Gegenstände, deren Design ich akzeptieren kann wie eine mathematische Formel, die ich verwende, ohne sie verstehen zu müssen, weil ich auf ihre seriöse Herleitung vertrauen darf. Solche Erzeugnisse sind unter den frisch erzeugten noch selten; die Folge ist, daß ich nach jedem größeren Einkauf eine Zeit darauf verwenden muß, mir ein Bild von den Absichten des Designers zu machen, damit sie mich nicht belasten – eine lästige Notwendigkeit, eine Aufmerksamkeit, für die ich bessere Verwendung hätte. Ich hoffe, daß die neuen Entwurfs- und Produktionsmethoden meinen Wünschen entgegenkommen. Freilich bin ich auch auf eine Flut von intelligenten Kaffeekannen, denkenden Zigaretten, schlauen Stühlen und selbständigen Regenmänteln gefaßt. Aber eben: wenn ich den Namen einer repräsentativen Design-Ausstellung: *Vorausdenken für den Menschen* vernehme, dann igele ich mich ein.

Dietmar Kamper

## Emanzipation der Zeichen?

### Zum Problem der Entmaterialisierung

Der folgende Beitrag konzentriert sich auf die Ambivalenz der Zeichenemanzipation. Darin kann man eine Transformation der menschlichen Grundstellung zur Welt vermuten. Zum gegenwärtigen Designwandel kann ich keine goldene Brücke bauen. Aber ich vermute, daß auch daran Signale sichtbar werden, die eher auf Zersetzung alter Normen deuten als auf die Konstruktion neuer Maßstäbe. Die Ungewißheit scheint zu wachsen – und sie soll es auch.

1.

Es gibt andere Thema-Fragen:

Lösen sich die Zeichen von den Dingen?

Und entfallen sie der Macht derer, die sie brauchen und benutzen?

Wie steht es um den „homo significans“ angesichts von Abstraktionsprozessen, in denen das Reale durch Zeichen des Realen substituiert wurde, die nun eigene Wege gehen?

Wenn die Moderne in dem Versuch bestand, die Dinge der Welt eindeutig zu machen, was geschieht dann nach dem Scheitern dieses Versuchs?

Ist nicht die Entmaterialisierung der Verhältnisse, die Wertabstraktion über den Punkt einer Rückkehr hinaus, so daß es zu einer Negation des Zeichens als Wert, zur absoluten Simulation kommen muß?

Und muß diese Simulation nicht zwingend zu einer neuen Verzauberung der Welt führen, mit Hieroglyphen, die niemand versteht? Was wird dann aus den Absichten der Innovation, auch im Bereich des Design (wenn design heißt – nach François Burkhardt in *Le Monde* – *une intention créatrice de modeler l'objet*) –? Damit wiederhole ich Fragen, die auch Jean François Lyotard neuerdings stellt – zuletzt in jenem Interview für *France-Culture*, aus dem das genannte Zitat stammt, klarer und prononcierter in den vorbereitenden Reflexionen zu einer Ausstellung *Les immatériaux* und in einem Vortrag über *Das Erhabene und die Avantgarde* vor zwei Jahren hier in Berlin. So bin ich „stante pede“ bei dem zentralen Verdacht, daß der Mensch – obwohl Erfinder – z. Zt. nicht Meister der Zeichen ist (es vielleicht auch nie war) und daß daraus Konsequenzen folgen, die irgendwie unerträglich sind.

*Die Hauptfrage lautet: Verändern die ‚Immaterialien‘ die Beziehung des Menschen zum Material, wie es in der Tradition der Moderne festgelegt ist, zum Beispiel durch das cartesianische Programm: ‚sich zum Herrn und Besitzer der Natur zu machen‘?...*

*Es geht darum, die Frage zu intensivieren und sozusagen die Ungewißheit zu verschärfen, mit der sie auf Gegenwart und Zukunft des Menschen lastet... Das Beunruhigende für den Menschen ist aber, daß ihm seine (angebliche) Identität als ‚menschliches Wesen‘ entgleitet... Wie das Material das Komplement eines Subjekts ist... 3., bedeutet das ‚Immaterial‘ in seinem widersprüchlichen Begriff ein Material, das keine Materie... für ein Projekt mehr ist, und es deckt aufseiten des ‚Menschen‘ eine Auflösung auf... (Lyotard)*

*Das Vorkommnis, das EREIGNIS (im Original deutsch) hat nichts mit dem Prickeln, dem Pathos des Rentablen zu tun, das eine Innovation begleitet. Gewiß verbirgt sich im Zynismus der Innovation die Enttäuschung darüber, daß sich nichts mehr ereignet. Aber Innovationen zu produzieren heißt, so zu tun, als ob sich viel ereignete, und diese Ereignisse herbeizuführen. Der Wille behauptet damit seine Herrschaft über die Zeit. Und er gleicht sich der Metaphysik des Kapitals an, das eine Technologie der Zeit ist. Die Innovation „läuft“, „funktioniert“. Das Fragezeichen des GESCHIEHT ES? unterbricht. Im Vorkommnis ist der Wille besiegt. Die Aufgabe der Avantgarde bleibt, die Anmaßung des Geistes gegenüber der Zeit aufzulösen. (Lyotard)*

Bei aller Vorsicht und Indirektheit der Formulierungen bedeutet dies doch, daß die Veränderungen, die sich aus dem Vollzug des cartesianischen Programms ergeben, schließlich insbesondere die Grundlagen der Moderne betreffen. Nicht irgendeine fremde Macht entzieht dem Unternehmen, *maitre et possesseur de la*

*nature* zu werden, den Boden, sondern die Rückkopplung der Effekte auf die Intentionen, der Wirkungen auf die Absichten: der *Mensch* als Organisationszentrum, das menschliche Subjekt als Bezugspunkt von Theorie, Praxis und Poiesis entfällt unter dem Druck der investierten Macht der Apparaturen der Vermittlung. In dieser ironisch-zynischen Revokation der angestrebten Zeichenherrschaft durch die Zeichen selbst steckt so etwas wie eine Niederlage. Es hilft vielleicht weiter, sie zuzugeben und anzunehmen: Gewiß aber liegt hier die Wasserscheide zwischen Moderne und Postmoderne.

2.

Um die Problemstellung, die ich verfolge und die mich verfolgt, genauer im Kontext der von den Veranstaltern aufgeworfenen Fragen zu situieren, will ich – anhand der vorgeschlagenen Terminologie – einen weiteren Durchgang durch das Thema unternehmen.

Schon in der Perspektive der güterproduzierenden Gesellschaft, die Entwicklung der Arbeit und der Freizeit betreffend, gab es ein transitorisches Moment: die Unruhe im Verhältnis von Gebrauchswert und Tauschwert, den drohenden Umschlag im Vorrang durch die Tauschwertabstraktion, die Erklärung einer *autopoiesis* des Kapitals, die sich bis zu einem gewissen Punkt realisiert hatte. Von daher bekam die Zirkulationssphäre auch im Bewußtsein der Gesellschaftsmitglieder eine bis dahin unerhörte Bedeutung. Zugleich wurde mit dem Übergang von Geld zu Kapital ein weiterer Abstraktionsschritt vollzogen, der irreversibel zu sein scheint. Dieser bezieht sich hauptsächlich auf die *Modellierung* der Bedürfnisse, d. h. auf die „Naturseite“ der Zirkulation.

Zumindest bis zur völligen Verunsicherung der vergesellschafteten Menschen scheint dergleichen Erfolg gehabt zu haben. Dabei sind die *theologischen Mucken* der Warenproduktion gleichsam mitgewandert und haben sich in einer Technologie der Wünsche und Bedürfnisse manifestiert. Man könnte das auch den Einzug der Simulation in die Ökonomie nennen. Von nun an werden die Systeme der Vermittlung selbstreferentiell. Unmittelbares gibt es offenbar nur noch als Effekt. Der abstrakte Wert dreht sich um sich selbst. Einzig noch Probleme der Steuerung scheinen von Belang zu sein. Das ist die Stunde der Kybernetik.

Gleichzeitig ergibt sich ein neues Körperbild der menschlichen Erfahrung. Solange eine irgendwie geartete Natur des Menschen vorausgesetzt werden mußte, wie im Modell der Mechanik, blieb der *ganze Körper* maßgeblich, hatten auch die Zeichen der Zirkulation ihren festen Bezugspunkt: eine unterstellte, menschliche Authentizität. Nach dem angedeuteten Abstraktionsschub, der vom *Materiellen* der Verhältnisse noch weiter Abstand nimmt, kommt das Bild eines *zerstückelten Körpers* in Kurs, bei dem einzelne Stücke, getrennte Körperfunktionen und verschieden dimensionierte Strukturen handlungs- und erkenntnisleitend werden. Die Zeichen verlieren damit ihren bekannten Sinnzusammenhang und zirkulieren nun ihrerseits nach vorerst unbekanntem Muster.

Das *kybernetische und medial vermittelte Zeitalter* gewinnt also eine größere Freiheit gegenüber den Voraussetzungen, gerät jedoch andererseits in Unsicherheiten, Unklarheiten und Undeutlichkeiten, die mit den eingeübten Kategorien einer Differenz von Wirklichkeit und Fiktion nicht mehr zu meistern sind. Der in der Zirkulationssphäre ohnehin herrschende Schein wird gleichsam undurchdringlich. Eine Erkenntnis der Wahrheit (gegen den Schein) steht also hier vor Aufgaben, die einen völligen Umbau fundamentaler Prämissen der Theorie erfordern.

Wer auf diesen Sachverhalt einer gesamtgesellschaftlich betriebenen *Entmaterialisierung* reagiert, gerät leicht in den Verdacht, genau das zu betreiben, was er analysiert. Das liegt daran, daß in den Sozial- und Humanwissenschaften gegenwärtig ein deutlicher Trend zu alten Sicherheiten eingesetzt hat: lieber Wahrnehmungsverengung als Erweiterung der Vernunft, lieber Realitätsverleugnung als Umbau der Fundamente.

Aber es **muß** reagiert werden – darin bin ich mit der erklärten Absicht dieser Veranstaltung einig. Uneinig bin ich – wahrscheinlich – in der Einschätzung der Ausmaße des Bruches von der vorletzten zur letzten industriellen Revolution, vermutlich auch in der Einschätzung der *harten* Kontinuität der bürgerlichen Gesellschaft über den ausgemachten Punkt ihrer neuesten *Energetisierung* hinaus. Der für neue Produktionsweisen im Design in Anspruch genommene Rest von

Unmittelbares gibt es  
offenbar nur noch als  
Effekt. Der abstrakte  
Wert dreht sich um sich  
selbst.

menschlicher Macht für Innovation ist mir vorderhand suspekt. Ich möchte meinen Verdacht an einem Beispiel erläutern, das in den Sozialwissenschaften der letzten Jahre für Aufsehen gesorgt hat, ohne daß es zu Auseinandersetzungen gekommen wäre. Ich meine Jean Baudrillards Theorie der Simulation, die – wie seit der Veröffentlichung seines Buches *Der symbolische Tausch und der Tod* klar ist – eine ökonomiekritische These formuliert und auszeichnet. Sie hat außerdem den Vorteil, daß sie ausdrücklich auf das *Design* zu sprechen kommt. – Ich beziehe mich hauptsächlich auf die bereits vor zehn Jahren verfaßte kleine Studie *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*.

3.

Der Einzug der Simulation in die Ökonomie bedeutet das Ende der Repräsentation, der gewohnten schönen Differenz von Bezeichnendem und Bezeichnetem. Die Bilder der Wirklichkeit lösen sich sukzessive vom Abgebildeten, vom Referierten. Es kommt zu dem, was Baudrillard den *Tod der Referenz* nennt. Dieser ist Ergebnis eines Kampfes, eines Krieges. Genau am Punkt des Umschlags, an dem der Tauschwert vorrangig und der Gebrauchswert der Waren zur abhängigen Variablen wird, verliert die Repräsentation nach und nach ihren Grund. Die Eindeutigkeit im Verhältnis von Signifikant und Signifikat schwindet und macht, Schritt um Schritt, einer Undeutlichkeit Platz, die man sich einhandelt, ohne es gewollt zu haben. *Diese Undeutlichkeit ist die schlimmste aller Subversionen. Gegen sie hat sich die klassische Vernunft mit all ihren Kategorien bewaffnet. Heute greift diese Undeutlichkeit wiederum auf die Kategorien über und überwältigt das Prinzip der Wahrheit.* Die Gespenster der Vor-Moderne tauchen wieder auf. Es hilft aber nichts, dagegen immer aufs neue zu behaupten, die Vernunft schlafe nicht. Deren Kunst der Unterscheidungen beginnt angesichts der neuen Situation leerzulaufen. Als Reaktion darauf kommt es zu einer Art Selbstverschluß. Die Strategie der zeichenhaften Repräsentation der Dinge wird von Mal zu Mal ohnmächtiger.

„Während die Repräsentation versucht, die Simulation aufzusaugen, indem sie sie als falsche Repräsentation interpretiert, schließt die Simulation das gesamte Gebäude der Repräsentation als Simulacrum ein.“

Die Phasen, die das Bild dabei sukzessive durchläuft, sind folgende:

- es ist Reflex einer tieferliegenden Realität;
- es maskiert und denaturiert eine tieferliegende Realität;
- es maskiert eine Abwesenheit einer tieferliegenden Realität;
- es verweist auf keine Realität: es ist sein eigenes Simulacrum.“

Die letzte Phase ist für den Umschlag entscheidend; sie bedeutet den Eintritt in die Ordnung der Simulation, die nun ihrerseits eine (simulierte) Realität generiert. – Das wäre belanglos, wenn die also vergesellschafteten Menschen eine Möglichkeit hätten, den Simulacren zu entgehen. Aber die im Wortsinn abgehobene Zirkulationssphäre hat auf Zeichen als Herrschaftsmittel gesetzt; sie bestimmt das, was sie ergreift, tendenziell total. *Unser Verhalten wird bis ins kleinste von neutralisierten, indifferenten und äquivalenten Zeichen geregelt.* Die wenigen Versuche, dergleichen zu unterlaufen, waren bald wieder eingefangen. Baudrillard gibt dafür selbst ein aufschlußreiches Exempel, das ich – um seine Argumentations- und Demonstrationsweise näher vorzustellen – in extenso referiere. Es geht um die *graffiti* in den New Yorker Untergrundbahnen und anderswo, die inzwischen als Kunst anerkannt sind, was – wie sich zeigen wird – kein Ruhmesblatt ist. (Kool Killer, S. 33 ff)

*Architektur und Urbanismus, selbst wenn sie umgestaltet sind durch Imagination, vermögen nichts zu verändern, denn sie sind selbst Massenmedien und reproduzieren bis in ihre kühnsten Konzeptionen hinein das gesellschaftliche Massenverhältnis, das heißt, sie lassen die Leute kollektiv ohne Antwort. Alles, was sie ausrichten können, gehört zur Animation, zur Partizipation, zum urbanen Recycling, zum Design im weitesten Sinne des Wortes. Das heißt zur Simulation des Tausches und der kollektiven Werte, zur Simulation des Spiels und der nicht-funktionalen Räume. Das gilt für die Abenteuerspielplätze der Kinder, die Grünräume, die Kulturinstitute, ebenso wie für die City Walls und die Protestmauern, die die Grünräume des Sprechens sind. Wir befinden uns jetzt in der zweiten Phase des urbanen Designs. Die erste bestand in der Signalisierung und Domestizierung*

*Die Bilder der Wirklichkeit lösen sich sukzessive vom Abgebildeten.*

unbesetzter und wilder Räume durch Zeichen. In der Vernetzung der städtischen Dschungel. Haussmann, Erster Preis für Design. Es sind übrigens Repression und Polizei, Kriege und Besatzungen durch fremde Mächte, die diesen Prozeß der Signalisierung beträchtlich beschleunigen. Dann der Autoverkehr, der die Städte in gewisser Hinsicht in einem permanenten Kriegszustand hält und die Straße als sozialen Raum destrukturiert (es ist kein Zufall, daß die Autos brennen, wenn die Straße wieder zum sozialen Raum wird). So dient in einer ersten Phase das Design dazu, die Stadt zu erfassen, sie abzustecken, zu markieren, und dazu, alle freien Zonen an die Peripherie zu treiben. Das ist die Polizeiphase. In einer zweiten, „modernistischeren“ Phase jedoch besteht die Aufgabe des Design darin, im Vorhinein jenen für immer verlorenen Freiraum zu antizipieren und zu simulieren, den Freiraum der Kinder, der freien Wege, der verlorenen Zeit, des Umwegs, der urbanen Imagination und der Revolte. Für all das wird man Dispositive erfinden, Strukturen, die all das annehmbar machen, Zeichen/Fallen, Simulacren: noch einmal Grünräume, Kulturinstitute, ja sogar Straßentheater und City Walls.

Die Graffiti dagegen sind kein Heilmittel für die Architektur, sie besudeln sie, vergessen sie, sie laufen quer. Der Wandkünstler respektiert die Wand, wie er den Rahmen seiner Staffelei respektiert. Das Graffiti läuft von einem Haus zum nächsten, von der Wand eines Wohnhauses zur nächsten, von der Wand über das Fenster oder die Tür oder über die Scheibe der U-Bahn, über den Bürgersteig, es greift übereinander, kotzt sich aus, überlagert sich... – sein Graphismus ist wie die polymorphe Perversion von Kindern, die die Grenze der Geschlechter und die Begrenzungen erogener Zonen ignorieren. Seltsamerweise machen übrigens die Graffiti die Wände und Flächen der Stadt oder die U-Bahnzüge und Busse wieder zu einem Körper, zu einem Körper ohne Ende noch Anfang, gänzlich erogenisiert durch die Schrift, so wie der Körper durch die primitive Inschrift der Tätowierung erogenisiert werden kann. Tätowierung, das findet auf Körpern statt, das macht in primitiven Gesellschaften zusammen mit anderen rituellen Zeichen aus dem Körper das, was er ist: ein Material symbolischen Tauschs – ohne Tätowierung wie ohne Masken wäre der Körper nur noch das, was er wirklich ist: nackt und nichtssagend. Indem sie die Wände tätowieren, befreien SUPERSEX und SUPER-KOOL sie von der Architektur und machen sie wieder zur lebendigen, immer noch sozialen Materie, zum beweglichen Körper der Stadt vor seiner funktionalen und institutionellen Markierung. Vorbei die Quadratur der Wände, wenn sie tätowiert sind wie archaische Bildnisse. Schluß mit dem repressiven Zeit/Raum der urbanen Transportmittel, wenn die U-Bahnzüge wie Projektile vorbeisausen, wie eine bis zu den Augen tätowierte Hydra. Die Stadt erinnert wieder an Mauern und Clans, wie vor der Schrift, mit sehr starken, aber sinnleeren Emblemen – Einritzen leerer Zeichen ins Fleisch, die nicht einmal die persönliche Identität aussagen, sondern die Initiation und den Eintritt in die Gruppe: „Biokybernetische Self-Fulfilling-Prophecy Weltorgie Ich“, wie einer der wenigen Graffitisprüche lautet, die das Ausmaß eines Textes erreichen...

Man wird übrigens besser sehen, was sie bedeuten, wenn man die beiden Typen von Vereinnahmung analysiert, deren Objekte sie (jenseits polizeilicher Repression) sind:

1.

Man vereinnahmt sie als Kunst – Jay Jacocks: „Eine primitive, millenare, kommunäre, nicht-elitäre Form des abstrakten Expressionismus.“ Oder auch so: „Die Züge führen donnernd einer nach dem anderen durch den Bahnhof wie ebenso viele durch die Korridore der Kunstgeschichte stürzende und heulende Jackson Pollocks.“ Man spricht von „Graffiti-Künstlern“, von einer „Eruption der Pop-Art“, von Jugendlichen kreiert, die eine der wichtigsten und charakteristischsten Manifestationen der siebziger Jahre bleiben wird usw. Immer die ästhetische Reduktion, die die eigentliche Form unserer herrschenden Kultur ist.

2.

Man interpretiert sie (und ich spreche hier nur von den größte Bewunderung ausdrückenden Interpretationen) in Ausdrücken der Forderung nach Identität und persönlicher Freiheit, des Nonkonformismus „Unzerstörbares Überleben des Individuums in einer unmenschlichen Umwelt“ (Mitzi Cunliffe in der New York Times). Eine bürgerlich-humanistische Interpretation, die von unserem Gefühl der Frustration in der Anonymität der großen Städte ausgeht. Noch einmal Cunliffe:

„Es sagt (die Graffiti sagen): ICH BIN, ich existiere, ich bin wirklich, ich habe hier gelebt. Das sagt KIKI oder DUKE, oder MIKE, oder GINO ist lebendig, es geht ihm gut und er wohnt in New York.“ Sehr schön – aber „es“ spricht nicht so, es ist unser existenzieller bürgerlicher Romantizismus, der so spricht, das einzigartige und unvergleichliche Wesen, das jeder von uns ist und das von der Stadt aufgerieben wird. Aber die jungen Schwarzen haben keine Persönlichkeit zu verteidigen, sie verteidigen auf Antrieb eine Gemeinschaft. Ihre Revolte ist zugleich Auflehnung gegen bürgerliche Identität und Anonymität. COOL COKE SUPERSTRUT SNAKE SODA VIRGIN – man muß diese Sioux-Litanei vernehmen, diese subversive Litanei der Anonymität, die symbolische Explosion dieser Kriegsnamen im Herzen der weißen Metropole.

Baudrillard hat sich inzwischen von seiner aus der Kritik der Ökonomie abgeleiteten Zeichentheorie (mit dem Hauptthema *Simulation*), aber auch von den Strategien der Gegenwehr, z. B. vom Tod als Systemgegner, von der Überbietung des Ästhetischen durch eine „Schein als Schein“-Subversion, von der *Wilden Malerei* abgewandt. Bei genauer Lektüre kann man feststellen, daß er nie für die Simulation plädiert, gelegentlich aber konzedierte hat, daß auch an seinem Einspruch Züge dieser Simulation sichtbar geworden sind. Damit wäre ihre Reichweite markiert.

Gegenwärtig beschäftigt er sich mit den fatalen, d. h. tödlichen Strategien, die – nun umgekehrt – die zeichenlosen Dinge üben und gegen die Menschen richten. Er glaubt, von einer Rache dieser Dinge sprechen zu müssen, die die Emanzipation der Zeichen nach und nach konterkariert und zum Feld der Verwirrung macht. Im Krieg, den die Menschen seit jeher mit dem, was ist, führen, gibt es offenbar keinen Stillstand, auch nicht im Mittelpunkt einer rasend gewordenen Zirkulation.

*Im Krieg, den die Menschen seit jeher mit dem, was ist, führen, gibt es offenbar keinen Stillstand.*

4.

Zum Schluß will ich in Form eines Ausblicks den Versuch unternehmen, die Zeichen in ihrer Varianz als *Versöhnungszeichen* zu lesen, die – was den mehrfach angedeuteten Krieg angeht – auch für ein Waffenstillstandsabkommen Zeugnis ablegen könnten. Denn nur unter dieser Voraussetzung einer Transformation der Waffen wäre überhaupt Zukunft möglich. Einzig *entrüstete Ordnungen* sind in der Lage, dem neuen *faulen Zauber* einer Vernichtung von allem, was ist, zu entgehen. Das muß am Material geschehen. – Es ist fraglich, ob die Vorgeschichte der Moderne am Punkt ihres Erlöschens noch einleuchten kann. Wenn es aber zutrifft, daß die Emanzipation der Zeichen einen ungewollten Effekt intensiverer Bemächtigungsstrategien darstellt, dann müßte im gesamten Austausch der Menschen mit der Natur, in ihrem Umgang mit der Materie eine Blöße auftauchen, die tiefe Rückblicke ermöglicht.

Neuerdings hat Paul Virilio eine solche Perspektive eröffnet. Seine Überlegungen zur beschleunigten Zeit, die das Problem der Entmaterialisierung ähnlich forcieren, wie ich es getan habe, laufen auf die Entdeckung zu, daß der Ökonomie ein tieferes Fundament zugrunde liegt als der Mangel und die Not des Wirtschaftens, als die Bereicherungssucht und die Konkurrenz der ursprünglichen Akkumulation. Die Reichtümer (und die entsprechende Güterproduktion) haben – so Virilio – die Grundlage der Politik bisher *verdeckt*. Seit dem permanenten Ausnahmezustand, den die beschleunigte Zeit darstellt, sei klar geworden, daß die politische Ökonomie des Kapitals nur eine Maske des Krieges war und ist: des Krieges mit der Materie. Vom möglichen Ende, von der Zerstörungsmöglichkeit der Welt her gesehen, müßte diese Spur seit den ersten Anstrengungen der Zivilisation gelegt worden sein. Inzwischen herrsche der *reine Krieg*, der auf letzte Vernichtung des Gegebenen ausgeht; er lebe aus dem Glauben an die nukleare Kraft und sei – über die Strategie der modernen Waffentechnik – nichts anderes als eine mittlerweile greifbare Weltherrschaft der Militärs.

Ich kann an dieser Stelle den zum Teil bestürzenden Einsichten Paul Virilios nicht weiter nachgehen, möchte aber wenigstens einen kleinen Einspruch einlegen. Was den Zeichengebrauch der Menschheit angeht, ist es meines Erachtens nicht zwingend, alle Mittel als Waffen zu denunzieren, wie es vom Punkt der entmaterialisierenden Simulation aus naheliegt. Ich halte es vielmehr für ebenso plausibel, daß die Zeichen als *Kompromißbildungen* angesehen werden können: als Dokumente von Waffenstillständen, die der Kette der Abstraktionen folgen.

Erfahrung und Reflexion, Wahrnehmung und Erkenntnis sind wohl oder übel angewiesen auf die Fähigkeit einer zeichenmachenden Imagination, die seit Beginn der Menschheit am Werk ist, aber erst jetzt ihre Gesetzmäßigkeiten preisgibt. Einseitigkeiten sind ihr – wenn man André Leroi-Gourhan, dem großen Paläontologen glauben darf – erst neuerdings eigen. Die vorgeschichtliche Archäologie zeige vielmehr, daß die Menschen ein erstaunlich vielfältiges Gespür für die Wunden am Material der Welt aufgebracht haben. Das könne mit Sicherheit aus den Opferzeichen gefolgert werden, welche die Notwendigkeiten eines Verzehrs und Verbrauchs der Gaben der Natur begleiten. Erst mit der Bewaffnung der Sinne, insbesondere der Augen sei es schließlich zu jener rücksichtslosen Bemächtigung gekommen, deren Folgen die Gefahr eines Untergangs der zivilisierten Menschheit heraufbeschwören.

In Anbetracht der folgenden Reihe, die ich über den semiologischen Gebrauch hinaus ergänzt habe, dürfte es mithin schwerfallen, die Macht des Krieges als ubiquitär und omnipräsent zu behaupten: Bild, Symbol, Allegorie; Gesicht, Gestalt, Figur; Schema, Struktur, Index; Signal...

Man wäre hoffnungslos überfordert, von jedem Glied dieser unabgeschlossenen Kette aus eine Geschichte der Abstraktion zu schreiben, die auch das jeweilige Verhältnis zum jeweiligen materiellen Substrat umfassen würde. Aber man kann doch klarmachen, daß die historisch entstandene Vielfalt der Präge- und Schlüsselzeichen nicht partout auf eine einzige Lösung hinausläuft: auf den Wahn der Vernichtung.

Der späte Goethe hat in Absetzung von Hegel, der für den Krieg mit der Natur bis zum letzten war – man kann es bei Leopold Ziegler nachlesen –, das genannte Ensemble der Zeichen als *Alphabet des Weltgeistes* apostrophiert, um zu verdeutlichen, daß gerade die unterschiedliche Fülle derselben dazu angetan sein könnte, über den Waffenstillstand hinaus endlich Frieden zu schließen. Ein solches Kapital zu verschleudern oder verkommen zu lassen umwillen eines simplen 0/1-Modells der Welterfahrung, wie es die neueste Transformation will, hieße in der Tat, dem *reinen Krieg* das letzte Wort zu überlassen. Diese wirklich gewordene militärische Wahnvorstellung, die auch bei Zivilisten grassiert, hat mit ihren zwanghaften Weltuntergangsvisionen inzwischen alle Ein- und Ausgänge der Phantasie besetzt. Wie weit ihre Zauberwirkungen reichen, mag folgende kleine Geschichte am Schluß erläutern: Die jüngste Tochter – sie ist 11 Jahre alt – schreibt einen Schulaufsatz mit dem Titel *Mein Traum von der Zukunft*. Nach einer genauen Schilderung des Weltuntergangs mit der nüchtern behaupteten Unvermeidlichkeit der Nuklearkatastrophe heißt es abschließend: „*Es wird vielleicht noch viele andere Welten geben, und sie werden sich wieder zerstören. Und hoffentlich wird (dann) eine Welt in Frieden zusammen mit der Natur leben können für immer.*“

François Burkhardt  
Über Ansätze deutscher Designtheorien  
der letzten 15 Jahre

Deutschland ist in der Theorie der Gestaltung führend gewesen. Wenn man die Entwicklung des Design in Deutschland verfolgt, um den Einfluß von Designtheorien festzustellen, dann muß man bemerken, daß von der ehemaligen Führungsrolle der deutschen Designtheorie nichts mehr übriggeblieben ist.

Die Gestaltung und die Theorie der Gestaltung haben in Deutschland eine starke Tradition. Ich erinnere an die Debatte um die Sachlichkeit seit 1900, ich erinnere an die Funktionalismusdebatte in den Jahren 1922 bis 1927 mit einem besonders starken Einfluß auf das Ausland. Ich erinnere auch an die Designtheorie im Dritten Reich. Man hat dort über die *Sozialtheorie des Design* und die *Biotechnik* diskutiert. Und dann möchte ich an die Hochschule für Gestaltung in Ulm erinnern, die zwischen 1955 und 1968 mit der Verwissenschaftlichung des Design eine große Leistung für die Designtheorie erbracht hat.

Aber seit 1970 werden diese positiven Traditionen einer starken Auseinandersetzung mit Designtheorien zur Seite gelegt. Eine totale Trennung von Theorie und Praxis hat sich durchgesetzt. Das ist besonders erstaunlich, wenn man an die Konzeptionen des Bauhauses denkt. Einige Aspekte zur Erklärung dieses Sachverhalts liegen sicher in Spezialisierung und Arbeitsteilung begründet. Die wirtschaftliche Praxis hat zu einer Aufteilung des Design in spezifische Bereiche geführt – Grafik-Design, Textil-Design, Produkte-Design und so weiter. Eine ganzheitliche Designtheorie ist hier nicht mehr entwickelt worden. Darin besteht der kulturelle Verlust im Verzicht auf eine umgreifende Designtheorie. Durch die Verwissenschaftlichung des Design hat sich die Designtheorie in einige, wenige Institutionen zurückgezogen. Aber auch in den Hochschulen wurde Designtheorie nicht mehr als Kulturtheorie betrachtet. Eine weitere Spezialisierung hat auch auf Kosten der Forschung eingesetzt.

Und dann sind die Ansätze der verschiedenen Design-Institute, z. B. des IDZ, die Versuche zur Bekanntmachung neuer Ansätze an der mangelnden Aufnahmebereitschaft gescheitert. Zwar sind sie als Theorie mit besonderen Akzenten auf Interesse gestoßen. Aber man hat nie den Eindruck erhalten, die Wirtschaft würde sich ernsthaft mit einer Designtheorie auseinandersetzen. In der BRD wie in der DDR ist auf eine Monokultur hingearbeitet worden, in der die Theorie als eine kritische Differenz, als ein Verfahren, Alternativen zu entwickeln und auszuwählen, keinen Platz hat.

Wirtschaft und Design gründen ihre theoretischen Inhalte auf eine Tradition der Zweckmäßigkeitsempfindung. Das deutsche Design hat seine Wurzeln in den aufklärerischen Zielen des Rationalismus, auf die sich Wissenschaft und Wirtschaft stützen. Der unbegrenzte Optimismus dieser Denkweise untermauert die Vorstellung, daß es keine unlösbaren Probleme gibt und daß diese durch Ratio, Logik, Systematik gelöst werden können. Die Vernunft arbeite im Interesse eines allgemeinen gesellschaftlichen Fortschritts.

Die Stärke des deutschen Design lag in der Einheit von positivistischer Wissenschaft und einer quantifizierbaren Produktion. Die Tatsache, daß die positivistische Wissenschaft sich nicht um die ethischen, anthropologischen und sozialen Folgen ihres Forschens kümmerte, brachte der Wissenschaft den Vorwurf ein, daß sie den Anspruch auf Ganzheit aufgabe und bloß noch ein verzerrtes Bild einer zerstückelten Welt vermittele. Erst die Studentenrevolte von 1968, welche die ökonomische Entwicklung als quantitativen Selbstwert in Frage stellte, schuf Raum für eine ständig erneuerte Designkritik, die auch eine Theorie herausbildete, allerdings ohne großen Einfluß auf die Praxis. Damals wurden Kräfte wach, die ein anderes Verhältnis des Menschen zu den Produkten in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen stellten. Nach der Schließung der Hochschule für Gestaltung in Ulm hat das Institut für Umweltplanung viel für die Erforschung und Darstellung der Verbraucherinteressen getan. Das Internationale Design Zentrum Berlin (IDZ) hat sich die Aufgabe gestellt, die Differenz zwischen Gegebenem und noch nicht Vorhandenem zu nutzen. Neue Ansätze hat auch die Hochschule für Gestaltung in Offenbach entwickelt.

*In der BRD wie in der DDR ist auf eine Monokultur hingearbeitet worden.*

In dem Moment, wo die Hochschulen spezialisierte Abteilungen eingesetzt haben, gehen unkonventionelle Denkweise, geistige Mobilität, die ganzheitliche Auffassung des Gestalters – ein wesentlicher Punkt des Ulmer Programms übrigens – verloren. Die Designabläufe und die Analysen der Designprozesse werden immer schematischer. Die Strukturmodelle und die Planungstechnokratie, welche die Architektur der 70er Jahre dominiert haben, fixieren den Ablauf der Planungsmethoden auf Kosten der ganzheitlichen Problemerkennung. Auf diesem Hintergrund sind die neuen Ansätze der Designtheorie in den letzten 15 Jahren in der BRD zu sehen.

Als erstes möchte ich Wolfgang Fritz Haugs *Kritik der Warenästhetik* von 1970 nennen, welche die politische Situation der Linken und die Kritik an der Konsumgesellschaft spiegelt. Warenästhetik bezeichnet den durch das industriekapitalistische Produktionssystem vorgegebenen Funktionszusammenhang zwischen Mensch und Produkt und den Wirklichkeitsbereich des Produktes als Ware. Hinter den Theorien von Wolfgang Fritz Haug steht das politische Interesse, einen radikalen Weg zur Vertretung von Verbraucherinteressen zu finden.

1972 entsteht Bazon Brocks *Theorie des Sozio-Design*, in der übergeordnet wieder eine Arbeit an Designtheorien versucht wird, die vom Sozialverhalten von Gruppen ausgeht. Brock sagt, daß die materiellen Bestandteile unserer Lebensumgebung einen erheblichen Einfluß auf unser Verhalten haben. Er fragt: Wie müssen die materiellen Bestandteile unserer Umgebung beschaffen sein, damit wir wünschbare Lebensformen entwickeln können? Theoretisch wird damit das Verhältnis von Stil und Sozialverhalten ins Zentrum gerückt.

Dann wären zu nennen Victor Papaneks *Designsysteme für die dritte Welt*, die er ab 1973 entwickelt und publiziert hat. Papanek hat die Designmethoden als solche in Frage gestellt. Er hat sich für soziale Randgruppen eingesetzt. Papanek sagt deutlich, daß er kein Interesse an Design und Designtheorie habe. Er plädiert für den umfassenden Einsatz der Technologien im Design und entwickelt Konzepte, deren Ideen er bewußt nicht schützen, sondern propagieren will, als Anleitungen zum Selbermachen für die Benutzer. Seine Überlegungen sind stark von einem ökologischen Bewußtsein getragen. Die Methoden des Design haben nach seiner Ansicht keinen Ansatz für die Bearbeitung lebenswichtiger Probleme entwickelt. Für Designpraxis und Designtheorie werden hier natürlich in einem unmachbaren Ausmaß die Designer aus der Produktion ausgeschaltet.

Als vierten Ansatz möchte ich die Überlegungen von Jochen Gros nennen, die sich unter dem Titel einer *Theorie der sinnlichen Funktionen* ab 1975 betrachten lassen. Gros möchte sich vom Zweckrationalismus des naturwissenschaftlichen Denkens befreien und stärker geisteswissenschaftliche Methoden, besonders der Wahrnehmung und Psychologie, berücksichtigen. Er möchte ein Design, das stärker emotional geprägt ist. Er hat sich als einer der ersten in Deutschland für ein Re-Design eingesetzt und Theorien für Recyclingprozesse im Design entwickelt. Das hat zu der Überlegung geführt, daß die Konsumenten mit halb fertig produzierten Produkten weiterarbeiten sollten und deren Fertigstellung übernehmen. Außerdem hat er das Zirkulationssystem der Ware in Frage gestellt und versucht, regionale Verkaufsstrukturen zu entwickeln, um den Zwischenhandel auszuschalten.

Seit 1977 rückt Lucius Burckhardt stark den Gedanken des *unsichtbaren Design* in die theoretischen Auseinandersetzungen um einen zeitgemäßen Designbegriff ein. Er behandelt die am Objekt ablesbaren gestalterischen Normen als stilbildende Konstruktionen in den Köpfen der Betrachter und Benutzer, die in einem alltäglichen Zusammenhang vielfältig vernetzter Untersysteme sich bewegen. Sichtbar machen heißt für Lucius Burckhardt, darauf hinzuweisen, daß gestaltete Objekte nur das sichtliche Resultat sozialer Vorgänge sind, die selber unsichtbar bleiben.

Der nächste Theorieschub rührt her vom Einfluß der italienischen Moderne, im besonderen vom Einfluß der Thesen von Alessandro Mendini und Ettore Sottsass, die ab 1980 ein starkes Echo in einer neomodern interessierten Szene des *Interieur-Design* in Deutschland hatten. Diese neomodern Theorie entsteht auf dem Hintergrund der Theorie des Radikaldesign und der Mailänder Tradition seit 1970. Über das Banaldesign ist die Theorie zum Re-Design und zu einer Ästhetik des zitierbaren Kitsches und der verformbaren Häßlichkeit weiterentwickelt wor-

den. Es ging damals um die Ent-Sakralisierung der Objekte und um eine serienmäßige Herstellung von Gütern, die weder der Hochkultur noch dem trivialen Konsumgüterbereich umstandslos zugerechnet werden können. Die sogenannte hohe Kunst müsse abgewertet werden. Aufgabe des Designers sei, die Alltagskultur wahrzunehmen und Elemente der trivialen Kultur in den Designprozeß des professionellen Designers einzuführen, um eine qualitativ neue Mischung zwischen Hochkultur und Trivialkultur zu erreichen. Man übernimmt die Ästhetik der Vorstädte und Supermärkte, reagiert auf die bunte Mischung der Versandkataloge und versucht, aus diesen Stilelementen eine neue symbolische Verbindung herzustellen.

Als nächster Einfluß spielt Gert Selles These vom Allerweltsdesign eine Rolle. Das IDZ hat 1983 eine vieldiskutierte Ausstellung zu diesem Ansatz gemacht. Selle attackiert die professionelle Tradition des Design. Er meint, Geschmack und Moral des Benutzers dürften nicht durch den Designer bestimmt werden. Er kritisiert eine Bevormundung des Benutzers durch das Design und postuliert die Entdeckung der Identitätswerte der anonymen alltäglichen Gebrauchsgüter. Die damalige Ausstellung hat Selle unter den Titel *Das geniale Design der 80er Jahre* gestellt. Er versteht unter der Genialität die anonyme und triviale Produktion für den alltäglichen Massenbedarf. Selle plädiert dafür, aus dem Kitsch zu lernen. Er geht sogar so weit, in der Massenproduktion die eigentliche Gestalteravantgarde zu erblicken und wendet sich mit diesem Argument gegen die Verformung des Alltags durch eine Neomoderne, die das Pathos ihrer künstlerischen Produktion im Grund einfach als Kopie der früheren anonymen Gestaltungen betreibt. Darin erblickt er die Chance, daß die Avantgarde eine größere Nähe zum Verbraucher findet.

Der achte Ansatz ist das Programm einer *Gestaltung zwischen ‚good design‘ und ‚Kitsch‘*, das durch einen Wettbewerb des IDZ 1982 formuliert und in einer Broschüre dokumentiert worden ist. Die grundlegende These ist die Vermutung, daß es zwischen den Kategorien der guten Form und der Kategorie des Kitsches Zwischenstufen gibt. Zwischen guter Form und Kitsch entsteht eine Reihe von Differenzierungen und Übergängen. Gerade die Aufmerksamkeit gegenüber diesen Differenzierungen muß dazu führen, die pädagogische Ausrichtung des Design zu vermeiden. Denn damit würde man die Vielfalt sozialer Gebrauchsformen und Benutzerneigungen gegenüber Dingen monokulturell verkürzen. Daran schließen sich die Fragen an eine postmoderne Theorie des Design, die den einseitig verkürzten Rationalismus und die Verengung der Designprodukte auf eine Erziehung zur Monokultur vermeiden könnte. Es müßte eine Theorie sein, die das lineare Konzept des Fortschritts durch die Preisgabe des Konzepts der Kontinuität aufbricht. Wenn man die Architektur der letzten Jahre und ihre postmoderne Ideologie betrachtet, dann lassen sich einige Punkte skizzieren, die für eine neue Theorie des Design und für die Wandlung der Produktionsweisen von Design wichtig werden können:

1. Die Ausrichtung auf den rationalistischen Entwurf darf nicht dazu führen, Design dem Druck technischer Innovationen auszuliefern.
2. Unter Funktionalismus kann man den Versuch verstehen, das Verhältnis von Industriegesellschaft und moderner Kultur zu festigen. Dieses statische Konzept muß gelockert werden. Der Funktionalismus der Jahre 1922 bis 1927 kann nicht weitertradiert werden.
3. Die Geschichte des Funktionalismus bildet nicht die Synthese aller vorausgehenden Entwicklungen, aus denen dann endgültige, verbindliche Richtlinien für die Gestaltung abgeleitet werden.
4. Der Funktionalismus lebt von einem Purismus, der in den Köpfen seiner Theoretiker sich verfestigt hat. Aber die Abhängigkeit von Formfunktionen erscheint heute

eher als Verhinderung denn als Stimulierung der Gestaltung. Der Funktionalismus schaltet die Differenz aus und errichtet Verbote. Dadurch sind vitale Erneuerungen des Design behindert worden, auch wenn andere Bewegungen stattgefunden haben.

5.

Die Festlegung der produktsprachlichen Vermittlung, welche die Moderne auf Internationalität hin ausgerichtet und festgelegt hat, hat dafür gesorgt, daß kulturell regionale Identitäten und Besonderheiten verloren gegangen sind (man kann das z. B. an der Rezeption der *Charta von Athen* nachzeichnen).

6.

Die funktionalistische Reduktion der Formen auf ein Minimum verflacht die sinnliche Wahrnehmung. Es fehlt an den Anreizen einer ansprechenden emotionalen Ästhetik. Das kann bis zu einer wahrnehmungsbedingten Verarmung der Umwelt führen. Die Moderne hat den Verlust symbolischer Ausdrucksmittel geradezu herausgefordert. Die postmodernistische Gestaltung arbeitet aus diesem Grunde stark mit symbolischen Ausdrucksmitteln.

Diese an der Architektur beobachtbaren Ansatzpunkte wären für eine Theorie des postmodernen Design nutzbar. Die Auseinandersetzung mit der Moderne ist keine Frage des Stils. Es gibt bereits seit längerem stark postmodernistische Ansätze in den Bereichen der Soziologie, der Philosophie, der Psychiatrie, der Malerei. Diese Ansätze stellen das Konzept der modernen Emanzipation als einer Kontinuität der Aufklärung in Frage. Der Übergang von der mechanischen zu einer kybernetischen Kultur stellt Fragen an eine veränderte Gesellschaft, die nicht ohne Zweifel auf die Tradition brüchig gewordener, ehemals gültig gewesener Lebensformen zurückgreifen kann. Mir scheint, daß hier das Design einen wichtigen Arbeitsbereich hat, einen Bereich auch, der wirtschaftlich nutzbar ist gerade für wandelbare Produktionsweisen kleinerer und mittlerer Betriebe, die schneller auf neue Aspekte kultureller Entwicklung sich einspielen können. Hier gelangt auch das IDZ an seine historische Grenze. Es ist in den letzten 14 Jahren klargeworden, daß in Deutschland wenig Interesse an einer gerade heute so wichtigen Designtheorie besteht. Und es steht zu befürchten, daß die Versuche zur Erneuerung der Wirtschaftlichkeit, die planerisch verordnet werden, in die alten funktionalistischen, unbrauchbar gewordenen Muster zurückfallen und damit die kulturelle Entwicklung des Design behindern.

Der Postmodernismus dagegen versucht, aus dem Gedanken der Diskontinuität Konzepte zu entwickeln, die einer wirklich vitalen Erneuerung Vorschub leisten. Aber dazu müßten Wirtschaft und Öffentlichkeit anders an Designtheorien herangehen. Theorie ist unersetzlich: Sie bildet hypothetische Entwürfe für eine noch nicht existierende Praxis, sie versucht, Dinge zu definieren, die dann in realisierbarer Gestaltung erprobt werden können. Für die Theorie ist der Gedanke des Utopischen immer grundlegend. Die Theorie ist an Entwürfen im Sinne der Emanzipation der Gesellschaft interessiert und möchte das Design in das Utopische einbinden durch die Entwicklung von Modellen, die eine Orientierung abgeben für die gesellschaftliche Entwicklung. Die Planungen, zu denen das Design und die Designtheorie gehören, sind nichts anderes als Instrumente, die zwischen einem Ist-Zustand und einem Soll-Zustand eine Verbindung herstellen. Aber um einen Soll-Zustand zu beschreiben, müssen erst einmal theoretische Modelle entwickelt werden. Die definitorische Potenz für solche Modelle würde ich im Sinne der gesellschaftlichen Praxis als utopisch definieren. Jede Produktion beruht auf einer Theorie der Produktion. Sie artikuliert Interessen. Im Unterschied zur gängigen wirtschaftlichen und unternehmerischen Auffassung ist dieser utopische Inhalt aller Theorien keine bloße Ideologie. Die Verbindung von Interessen und Theorien kann nur durch eine gemeinsame Kulturtheorie erbracht werden. Heute fehlt es immer noch am Bewußtsein, daß Geschichte sich nicht einfach abspielt, sondern gemacht wird. Man muß den Fortschritt seinerseits durch eine Dialektik des Versuchens, des Neu-Erfahrens, des Mit-Versuchens befördern. Das gilt für die ökonomische wie für die geistige Haltung.

#### Anmerkung

(nach einer Tonbandaufzeichnung der gemäß Stichworten frei gehaltenen Erörterungen von François Burkhardt zubereitet und für den Druck eingerichtet von Hans Ulrich Reck)  
Ein Überblick über die von F. Burkhardt vorgestellten Theorieansätze findet sich im Anhang des umfassenden Werks *Design ist unsichtbar*, hrsg. vom Österreichischen Institut für visuelle Gestaltung im Löcker Verlag 1981.  
Für Selles und Brocks Ansatz ziehe man außerdem 'Kunstforum International' 66/1983 *Zwischen Kunst und Design* zu Rate, für die *Kritik der Warenästhetik* immer noch Wolfgang Fritz Haugs gleichnamiges Buch von 1971 (edition suhrkamp) sowie die folgenden Diskussionen (*Warenästhetik. Beiträge zur Diskussion, Weiterentwicklung und Vermittlung ihrer Kritik*, edition suhrkamp 1975; Tillman Rexroth, *Warenästhetik - Produkte und Produzenten*. Zur Kritik einer Theorie W. F. Haugs, Scriptor Verlag 1974). Lucius Burckhardts Überlegungen zu den unsichtbaren Strukturen des Design werden demnächst neben anderem greifbar in: Lucius Burckhardt, *Die Kinder fressen ihre Revolution*, du Mont 1985. Überlegungen zu den Zwischenkategorien als *Gestaltung zwischen 'good design' und Kitsch*, IDZ Berlin 1984, mit Beiträgen von François Burkhardt, Lucius Burckhardt, Alessandro Mendini, Bazon Brock und Hans Ulrich Reck.

Fritz Hahne

## Produktdesign als Chance für mittlere Unternehmen in der Zeit der Kybernetik

Bei meiner Auslegung dieses Referates fügt sich, daß ich aus der Not eine Tugend machen kann. Von der Kybernetik versteh' ich herzlich wenig und hätte überhaupt keine Chance, in dieser Referenten-Runde die Füße auf den Boden zu bekommen. Ich beabsichtige, dieses Thema so auszulegen, daß ein mittleres Unternehmen, das designorientiert ist, trotz dieser unserer Zeit der Datenverarbeitung leben kann, daß gerade diese Zeit in der Tat eine Chance für so ausgerichtete Unternehmen bietet.

Es sind wohl gut 10 Jahre vergangen, als in einer Abteilungsleiter-Besprechung mein Verhältnis zur Datenverarbeitung ins Reine gerückt wurde. Ein Schlüssel-Erlebnis für mich. Es wurde die Einschleusung eines neuen Produktes behandelt. Als ich den Wunsch äußerte, eine zusätzliche Farbe standardmäßig aufzunehmen, bekam ich vom Arbeitsvorbereiter impulsiv die Antwort: Eine zusätzliche Farb-Variante bekommen wir nie durch die EDV! Sie, die EDV, bestimmt also weitgehend, wo es lang geht! Diese Äußerung hat mich seinerzeit hellhörig gemacht – darauf, daß im Alltagsgefühl der Leute im Unternehmen, die EDV und deren Leiter das Sagen hatte und jeder Gefahr lief, rückständig zu erscheinen, der diesem Primat nicht folgte. Das war die Epoche, in der derjenige EDV-Leiter der größte war, der in seinem Unternehmen das Diktat des Computers am weitesten vorangetrieben hatte. Diese Euphorie wurde gedämpft durch die Trendwende, als aus den Verkäufer- Käufermärkte wurden. Ich stelle fest, daß wir heute eine neue Profilierungs-Euphorie in den Unternehmen erleben. Dieses Mal sind es die Technischen Leiter. Die Automation und der Einsatz von Robotern ist Maßstab für die Fähigkeit vieler Technischer Leiter geworden. Der Nachweis, daß durch den Einsatz von Automaten Leute freigesetzt werden können, ist Qualitätsmerkmal der Technischen Leiter geworden. Abgesehen davon, daß das Wort *freisetzen* eines der infamsten Wörter seit der Gründerzeit ist, will ich darauf hinaus, daß – „mit dem größten Bedauern zwar, aber unabwendbar“ – das Augenmerk der Verantwortlichen auf die Reduzierung der Mitarbeiterzahl gewandt ist. Es ist die Sache des Technischen Leiters, das Heer der Arbeitslosen, soweit möglich, durch Rechenkunststücke zu vergrößern. Für mich ist es kaum eine Frage, daß vor 10 oder 15 Jahren die Unternehmen gelegentlich einen Computer aufgedrückt bekamen, der für die Profilierung der EDV-Leiter zwar gut war, weniger gut aber für die Effizienz und Beweglichkeit der Unternehmen, für die die Organisationsstufe eine Nummer zu groß war. Für die Struktur der Unternehmen wäre eine weniger umfassende Anlage die bessere Medizin gewesen. Nach meiner Beobachtung besteht die Wahrscheinlichkeit, daß eine ähnliche Entwicklung eingetreten ist bei der Automatisierung in den Betrieben. Ich will sagen, daß manche Investitions-Entscheidung auf diesem Felde anders ausfallen würde, wenn die Erhaltung von Arbeitsplätzen in der psychologischen Gewichtung gleichrangig neben der Automation angesiedelt wäre, mit anderen Worten: Wenn die Verantwortlichen nicht im Trend *lagen*, indem sie sich im Zweifelsfalle für Automaten-Einsatz entscheiden, wäre mancher Arbeitsplatz zu retten. Das Prestige der Technischen Leiter muß umgelenkt werden. Es darf nicht in der Vernichtung von Arbeitsplätzen liegen. Das ist auch eine psychologische Frage, nicht nur eine sachbezogene. Automobilfabriken und andere Groß-Serien-Industrien haben andere Prioritäten als das große Heer der Klein- und Mittelbetriebe, bei denen Wendigkeit großgeschrieben werden muß. Wenn die Verantwortlichen für die Technik in Unternehmen mittlerer Größe ihre Profilierung in der Wendigkeit, in der Produkt-Innovation und in der Erhaltung von Arbeitsplätzen sehen, wird mancher Arbeitsplatz erhalten. In meiner Vorstellung müssen zwei Dinge passieren:

Die Groß-Industrie hat den Anschluß an die modernen Technologien einschl. der Zukunftsbranchen Mikro- oder Gen-Industrie anzustreben, die heute in den Händen der Japaner oder US-Amerikaner sind. Das bedeutet Forschung und Rationalisierung, Automation, Computer-Steuerung.

*Ich stelle fest, daß wir heute eine neue Profilierungs-Euphorie in den Unternehmen erleben.*

Die deutsche Wirtschaft kann mit der großen Zahl der Mittelbetriebe durch Produkt-Innovationen und Reaktionsschnelligkeit den Begriff *made in Germany* mit neuem Leben erfüllen. Umgekehrt wird also ein Schuh draus:

a) Produkt-Innovationen

b) die Frage nach geeigneten Maschinen und Steuerungsgeräten.

Ganz offenbar besteht ein Zusammenhang zwischen Lebensstandard und Individualitätsanspruch der Menschen. Ich will sagen: je höher der Lebensstandard, der als Basis die industrielle Fertigung hat, desto größer das Bedürfnis nach Individualität und Profilierung.

Nicht von ungefähr hat die industrielle Produktion einen kleinen, aber selbstbewußten Konkurrenten in den Alternativen Werkstätten bekommen, und es hat seinen Grund, daß Qualitätswaren Rezessionen am besten überstehen.

Die Welt ist in Bewegung und gar nicht so sehr in eine nur abscheuliche Richtung. Wir leben in einem Meer, in dem die Wellen aus unterschiedlichen Richtungen sich mischen. Die Mode ist ein Symptom dieser Zeit: Nicht eine Richtung ist *in*, *maxi* oder *mini*, beide *maxi* und *mini* und alle möglichen Abstufungen treffen und vertragen sich mit indischem Fummel. Die Kunst-Akademie in Hamburg sucht für die Werkstätten Handwerker, die aussterbende Handwerkskenntnisse wie Buchdrucken noch beherrschen. Man töpft und webt – der Strom alternativer Betätigung ist seit Jahren am Wachsen. Das ist positiv und Chance für kleine Unternehmen, weil der Trend sich verkehrt hat und die Hinstimmung ist ein nicht zu unterschätzender Faktor!

Unternehmen der Einrichtungsbranche im weiteren Sinne des Wortes haben heute wie in der Zeit des Aufbaues eine Chance, sich durchzusetzen im Markt, weil sie Produkte anbieten können, die unverwechselbar sein können. Produkt-Design, wie wir es verstehen, bietet eine hervorragende Möglichkeit, sich als Unternehmen zu profilieren, dem Unternehmen ein Corporate Identity zu geben. Als Herr Auer mich neulich bat, einen Katalog-Beitrag zu schreiben, wurde mir die Bedeutung des Faktors *Zeit* deutlich. Der Aufforderung lag zugrunde, daß das von mir beeinflusste Unternehmen seit 30 Jahren versucht, seinen eigenen Weg zu gehen. Dieses anhaltende Engagement hat mit der Zeit zu einem komplexen Angebot von *Gestalteten Sitzmöbeln und Tischen* geführt. Und aus der Kontinuität des Bemühens ist ein Corporate Image mit weltweiter Resonanz entstanden. Dazu fällt mir unwillkürlich die Geschichte vom englischen Rasen ein, dessen gleichmäßiges Grün denkbar einfach zu erzielen ist: Man muß nur wöchentlich zweimal wässern und mähen – hundert Jahre lang...

Es ist Sinn und Zweck dieses Referates herauszustellen, daß für Produkte dieser Haltung ein Markt vorhanden oder zu erschließen ist und daß für ein Unternehmen mit solcher Zielsetzung die Rechnung auch ökonomisch aufgeht, zumal die Auslandsmärkte für gestaltete Produkte überdurchschnittlich zur Verfügung stehen. Produkte dieses Anspruchs sind weltweit zu verkaufen – bis auf Japan, da müssen unsere Stühle ein Inch niedriger sein! Außerdem: für den ästhetisch orientierten Manager bietet sich die Chance, *wahrhaftig* zu sein, oder anders ausgedrückt, Beruf und Berufung auf einen Nenner zu bringen. Die Gelegenheit dazu ist im Berufsleben relativ selten. Mehr noch, die Mitarbeiter bekommen deutlich mehr Freude an ihrer Aufgabe. Ich will hier nicht auf die sozialpolitische Bedeutung der Beteiligung der Mitarbeiter und des kooperativen Führungsstils eingehen – ein Mittel zur Erhaltung des Arbeitsfriedens in einer Zeit stagnierender Gehälter.

In der Einrichtungsbranche haben wir den Vorzug, Erzeugnisse anbieten zu können, bei denen die Gestaltung eine große Rolle spielt; Produkte, bei denen die Addition der Kosten eine von zwei Größen darstellt. Die andere, häufig ausschlaggebende, ist der Marktwert, die Akzeptanz.

Grundsätzlich kann wohl gelten, daß Unternehmensleitungen und Marketing-Strategen das Ziel verfolgen, durch Manifestierung eines Corporate Image und durch Unverwechselbarkeit der Produkte die Unternehmen im Markt abzuschern. Eine der Möglichkeiten, diese Absicherung zu erreichen, ist eine Produktpalette, die sich durch gutes Design auszeichnet: gutes Design im Sinn von *Gültigkeit*, dem Zeitgeist entsprechend. Die Schwierigkeit, sich in diesem sensiblen Marktsegment zu profilieren, wird durch die Chancen aufgewogen, die in dem relativ kleinen Marktangebot und dem begrenzten Wettbewerb liegen. Voraussetzung

*Gutes Design im Sinn  
von Gültigkeit, dem  
Zeitgeist entsprechend.*

einer solchen Strategie ist allerdings immer die Fähigkeit der entscheidenden Persönlichkeit, sich auf diesem diffizilen Gebiet voll zu engagieren. Wenn die Unternehmensspitze nicht designorientiert ist, sollte sie die Finger davon lassen, denn die Bildung eines Corporate Image setzt Ganzheitlichkeit im Denken und Handeln voraus. Die Art der Präsentation, die Werbung, der Vertrieb und die Sprache der Verkäufer, vor allem aber die Qualität der Designer müssen einheitliches Niveau haben. Es gibt genügend Beispiele von Produzenten, die – auf übliche Weise zu Geld gekommen – ihre Liebe zum guten Design erst entdeckten, nachdem andere, handfestere Zeugnisse des Wohlstands vorhanden waren. Viele dieser Experimente sind fehlgeschlagen, weil sie im Rahmen des bestehenden Corporate Image nicht überzeugen konnten und weil versäumt wurde, entsprechende Strategien zu entwickeln. Es ist eine wichtige Erfahrung, daß die Zusammenarbeit junger Designer mit designunerfahrenen Unternehmern in der Regel erfolglos bleibt. Hier ist der gestandene, auch als Persönlichkeit gereifte Designer gefragt, der behutsam vorgeht und das gesamte Geschehen im Unternehmen überblickt. Daß Produkte mit anspruchsvollem Design einen relativ geringen Marktanteil haben, muß nicht abschrecken: Gerade weil er klein ist, bietet er wesentlich bessere Chancen des Zugewinns. Und außerdem: Für Menschen, die zum Engagement fähig sind, kann doch weder zur Befriedigung des eigenen Ehrgeizes noch aus Gründen der Unternehmenssicherung erstrebenswert sein, den oft abenteuerlichen Kopien früherer Stilrichtungen nur weitere Varianten hinzuzufügen. Eine Methode, wenn auch eine anspruchsvolle, ist, den Anteil gut gestalteter Produkte zu erhöhen, das bestehende breite Angebot des Marktes auf die psychologischen Ursachen seiner Akzeptanz abzuklopfen und in unsere Formensprache umzusetzen.

Wir in unserem Unternehmen sind stolz darauf, von uns sagen zu können, daß mit jedem Produkt der Versuch verbunden ist, einen Beitrag zur Kultur unserer Zeit zu leisten – und das schließt keineswegs die Absicht ein, in Schönheit zu sterben! Je weiter das Pendel ausschlägt – in der Mode etwa von Mini zu Maxi, im Möbel-Design vom Bauhaus zu Memphis oder zu historischen Zitaten – desto größer die Chance, sich durch Kontinuität zu profilieren.

Gerade mittelständische Unternehmen haben die Chance und sind aufgefordert, sich durch Innovationen von der Masse abzuheben und damit zugleich ihren Beitrag zur Gesamt-Wirtschaftsbelebung zu leisten. Gegenüber den Großen haben sie den Vorteil, flexibler zu sein und dem Markt mit durchdachten Ideen neue Impulse geben zu können. Das gilt für die Einrichtungsbranche ganz besonders. Die so investierte Energie ist mittelfristig besser angelegt als in der Ausrichtung des eigenen Angebotes nach präzisiertem Studium der Möbelmessen! Solches Vorgehen ist zwar weniger risikoreich, dafür aber in der Folge mit zermürbenden Preiskämpfen verbunden, weil diese Produkte auf das bereits vorhandene vergleichbare Angebot des Wettbewerbs treffen. Mehr als in vielen anderen Wirtschaftszweigen haben wir in der Einrichtungsbranche relativ leicht die Möglichkeit der Innovation. Mut und Risikobereitschaft sind allerdings vonnöten. Bei der Entscheidung über Entwicklung und Markteinführung anspruchsvoller Produkte ist die Persönlichkeit gefragt; die Entscheidung über eine Entwicklung an eine Gruppe zu delegieren, führt in aller Regel zur Mittelmäßigkeit. Gruppen neigen dazu, ungewohnte und darum risikobehaftete Aspekte eines neuen Produktes zu reduzieren oder zu eliminieren. Was übrigbleibt, ist zwar abgesichert, aber meistens auch – reizlos!

Es ist denn mein Anliegen herauszustellen, daß wir in mehrschichtigen Strömungen leben: Konsumgüter, an denen sich vom Anspruch her wenig ändern wird im Design, weil eine Konsumentenbefragung vorhergegangen ist. Der Qualitätsanspruch wird eher steigen als nachlassen. Gestaltete Produkte werden beeinflußt einerseits von der technischen Entwicklung, durch die Computer-Technologie im besonderen, andererseits von Käuferschichten, die einen ausgesprochenen Hang zu mehr handwerklichen und naturverbundenen Produkten zeigen.

Ich bin der Meinung, daß das ästhetische Niveau der Produkte im Durchschnitt nicht wachsen wird. Die Nostalgiewelle ist unübersehbar und lehrreich. Design in unserem Sinne wird elitär bleiben. Der Markt wird aber immer groß genug sein für eine befriedigende Entfaltungsmöglichkeit für engagierte Unternehmen. Die Vergangenheit zeigt, daß ein unbefriedigender Absatz von Produkten anspruchsvollen Designs allerdings eher eine Folge unprofessionellen Managements war als zu enger Märkte.

*Gerade mittelständische Unternehmen haben die Chance und sind aufgefordert, sich durch Innovationen von der Masse abzuheben und damit zugleich ihren Beitrag zur Gesamt-Wirtschaftsbelebung zu leisten.*

Alexander Neumeister  
Form explains function  
oder  
Perspektiven für Design und neue Technologien in der Praxis

Zur Person:

Alexander Neumeister, Industriedesigner, 14 Jahre Praxis, selbständig, spezialisiert auf die Gestaltung von technischen Produkten. Zum Beispiel für das Design für die Magnetbahn Transrapid, Gestaltung des ICE, des Hochgeschwindigkeits-Intercity der Bundesbahn, für die Gestaltung medizinischer Geräte für Klinik und Laboreinsatz und Gestaltung von elektronischen Anlagen, Terminals, Meß- und Prüfgeräten. Dieser kurze Abriss erscheint notwendig, da ich natürlich auf diesem Erfahrungshintergrund, von dieser Perspektive aus den folgenden Beitrag aufgebaut habe.

Vor ein paar Monaten hielt Olivetti in München ein Symposium ab über die Uniformität des Produktdesigns. In der Diskussion sagte ich damals, *daß die nächsten 20 Jahre die goldenen Jahre des Designs werden – vorausgesetzt, die Designer können den ihnen zukommenden Aufgaben und Erwartungen gerecht werden.*

Es scheint mir, aus den Reaktionen zu urteilen, daß eine Reihe meiner Kollegen das Wort *golden* in die falsche Kehle bekommen hat. Jedenfalls möchte ich die Feststellung nochmals machen, dieses Mal allerdings mit einer ausführlicheren Begründung, aber auch mit einer Einschränkung. Viele der folgenden Aussagen sind allgemeingültig. Ein Teil bezieht sich speziell auf den Bereich elektronischer Geräte und die Revolution, die in den letzten Jahren in diesem Bereich stattgefunden hat. Eine Revolution, deren Auswirkungen sich jedoch auf immer breitere Bereiche erstreckt. Auf diesem Erfahrungshintergrund und von dieser Perspektive aus ist der folgende Beitrag zu sehen.

1. Wir wissen immer mehr und verstehen immer weniger

Zur Zeit verdoppelt sich unser Wissen alle 6 Jahre. Das heißt, das bei Abschluß einer Ausbildung vorhandene Spezialwissen ist je Branche nach 4 bis 8 Jahren nur noch die Hälfte wert. Hand in Hand mit dieser Informationsexplosion geht auch eine immer schnellere Verarbeitung neuer Erkenntnisse. Immer kürzere Innovationszeiten haben zu einer explosionsartigen technischen Entwicklung geführt, und alles spricht dafür, daß sich dies in Zukunft noch weiter beschleunigen wird. An diese Aussage des Physikers C. Cobarg möchte ich eine Feststellung von Prof. Karl Steinbuch anschließen: *Der einzelne Mensch ist der Komplexität seiner Welt nicht gewachsen. Deshalb braucht er zum Verständnis komplizierter Zusammenhänge oft mehr Zeit als er hat. Oft muß er vorzeitig entscheiden oder handeln. Die informelle Situation des Menschen entspricht daher der eines Kleincomputers, dem ständig Aufgaben gestellt werden, die seine Aufnahme- und Speicherkapazität bei weitem überfordern.*

2. Kreisläufe werden sichtbar

Die Reaktion unserer Umwelt auf Belastungen durch unsere Fabriken und Produkte hat dazu geführt, daß Kreisläufe und Wechselwirkungen in den Vordergrund getreten sind, die wir früher erfolgreich verdrängt haben. Wir müssen unsere Produkte künftig in einem gesamten Zyklus sehen, vom Verbrauch an Rohstoffen, der Belastung bei Fertigung und Gebrauch bis hin zur Lagerung als weitgehend nicht regenerierbarer Abfall.

*Wir müssen unsere Produkte künftig in einem gesamten Zyklus sehen.*

3. Die Jungen sind der Markt von gestern

In fast allen westlichen Industrienationen registrieren wir einen abnehmenden Wunsch nach Elternschaft und veränderten Formen des Zusammenlebens. Fortschritte in der Altersforschung werden die jetzt schon vorhandene umgekehrte Bevölkerungspyramide weiterhin nach oben verbreitern. Das bedeutet, daß über kurz oder lang ältere Menschen mit ihren Bedürfnissen und Konsumwünschen die Mehrheit darstellen und von der Industrie auch verstärkter als bisher beachtet werden.

#### 4. Die neuen Bedürfnisse nach Individualität und Selbstdarstellung

Wir haben immer enger werdende Möglichkeiten der individuellen Lebensgestaltung. Unsere Abhängigkeit von kollektiven Umweltbedingungen, die über Luft, Wasser, Verkehr und sämtliche Infrastruktureinrichtungen reichen, haben nicht nur zu veränderten Wertvorstellungen geführt, sondern auch zu einem Wunsch nach individuellen Ausdrucksmöglichkeiten. Alles, was als Signal sozialer Abgrenzung und persönlichen Ausdrucks dienen kann, wird in Zukunft immer wichtiger werden. Pseudovielfalt an Produkten, wie sie jetzt größtenteils noch besteht, wird diesen sich in Zukunft ergebenden zielgruppenspezifischen Teilmärkten nicht mehr gerecht werden.

#### 5. Die technologische Revolution

Mit der Erfindung der integrierten Schaltung vor 26 Jahren begann die rasante Entwicklung der Mikroelektronik – erst bei der Kommunikationstechnologie und nun von Jahr zu Jahr auf immer neuen Bereichen. Wir stehen hier erst am Anfang, und bereits jetzt stellen sich tiefgreifende Veränderungen ein – auch für das Design. Waren die Produkte des mechanischen Zeitalters vorbestimmt durch die Zuordnung ihrer Bauteile, so sind die neuen Bausteine der Elektronik flexibel. Sie können häufig frei dimensioniert und angeordnet werden. Darüber hinaus werden sie von Jahr zu Jahr noch kleiner, noch leistungsfähiger, noch flexibler.

*Form follows Function* in seinem klassischen Verständnis wird von den technischen Gegebenheiten überholt.

#### 6. CAD und CAM

Zwei Begriffe, ebenfalls Kinder der Mikroelektronik, stehen für eine völlig neue Richtung in Entwicklung und Produktion. Im klassischen Ablauf arbeitet der Konstrukteur an der Zeichenmaschine seine Entwicklung aus. Die Fertigung stellt nach seinen Zeichnungen Bauteile her, die von der Montage zu einem Produkt zusammengesetzt werden.

Die eigentliche Revolution von CAD = Computer Aided Design und CAM = Computer Aided Manufacture liegt darin, daß Mensch und Maschine via Computer erstmals die gleiche *digitalisierte Sprache* sprechen. Daß in Zukunft mehr und mehr eine direkte Verbindung zwischen Entwickler und Produktionseinrichtung möglich wird. Eine Entwicklung, die letztlich darauf hinausläuft, daß der Endverbraucher, der Käufer eines Produktes, schon frühzeitig in die Entwicklung *seines* speziellen Produktes eingreifen kann, es selbst entwickeln und individuell gestalten könnte.

#### Schlußfolgerungen

Welche Schlußfolgerungen lassen sich aus diesen Situationsskizzen ziehen? Zuerst das Augenfälligste – für uns Designer jedenfalls: Form und Inhalt beginnen sich voneinander zu lösen. Denn noch vor 10 Jahren war die Gestalt eines Produktes weitgehend vorbestimmt durch die Größe seiner technischen Komponenten und deren zwangsläufigen Zuordnungen.

Inzwischen stehen wir vor Produkten, die zu 80 % aus Luft bestehen. Nicht etwa aus einer Marotte des Designers heraus, sondern weil die eigentlichen Funktionsteile inzwischen derart verkleinert sind, daß wir die Geräte gar nicht benutzen, handhaben könnten, wenn wir das Gehäuse um diese Bauteile maßschneidern würden. Diese Bauteile werden sich in Zukunft noch weiter verkleinern. Der Inhalt wird sich gewissermaßen *verflüchtigen*. Er wird zum dünnen Plättchen, wie bei den Taschenrechnern mit Solarzellen, die inzwischen die Abmessungen einer Euro-scheckkarte haben, auch in der Stärke. Hand in Hand damit geht eine zunehmende Verselbständigung und Undurchschaubarkeit der Prozesse, die in diesen Geräten ablaufen. Die Blackbox, auch wenn sie noch so klein ist, verursacht bei vielen Benutzern Skepsis, Unsicherheit, Unbehagen. Wir drücken auf den rechten Knopf – und etwas passiert. Geben ein paar Zahlen ein – und nichts passiert. Wir wissen nicht, was geschehen ist, was im Gerät abläuft und worin unser Fehler lag.

Wir kommen hier auf ein Hauptproblem und auf die Hauptaufgabe für das Design in den nächsten Jahren: Der Funktion eine verständliche, vertrauenserweckende, praktische, der Umgebung und dem Benutzer entsprechende Form zu geben, gewissermaßen: *Form explains Function*. Gemessen an den Freiheitsgra-

*Form und Inhalt beginnen sich voneinander zu lösen.*

den, die wir als Designer mit einem Mal gewonnen haben, sind unsere ersten zögernden Gehversuche noch ziemlich kläglich. Fairerweise muß man gestehen, die unserer Auftraggeber ebenfalls. Noch immer nutzen wir die Möglichkeiten der Folientastatur z. B. nicht kreativer aus, wir bilden Tasten ab, wo wir ganz andere Zeichen und Symbole benutzen könnten, wir verzichten auf selbsterklärende Zeichen, die eine Bedienung erheblich vereinfachen würden, und viele unserer technisch fortgeschrittensten Geräte packen wir in Gehäuse, die ihren Ursprung aus der 19-Zoll-Technik der Elektronik nicht verbergen können.

*Noch immer nutzen wir die Möglichkeiten neuer Werkstoffe nicht extrem genug aus.*

Noch immer nutzen wir die Möglichkeiten neuer Werkstoffe nicht extrem genug aus, noch immer denken wir viel zu viel in Kästchen und Schächtelchen. Denn auch auf dem fertigungstechnischen Sektor hat sich in den letzten Jahren viel getan. Neue Materialien, neue Fertigungsverfahren für die Werkzeugherstellung, neue Techniken zur wirtschaftlichen Kleinserienfertigung – all dies hat Möglichkeiten geschaffen, komplex geformte Produkte wirtschaftlich herzustellen, und zwar in einer Qualität, die noch vor wenigen Jahren nur bei Großserien denkbar war. Beide Faktoren – neue Freiheitsgrade im Design und neue Freiheitsgrade in der Fertigung – lassen sich verknüpfen mit Studienergebnissen, die auf einen fortschreitenden Prozeß der Partikularisierung hinweisen. Es entstehen immer neue Teilmärkte mit genau definierten Bedürfnissen und Ansprüchen, das heißt, es wächst der Wunsch nach zielgruppenspezifischen Produkten, die sowohl ganz spezielle Aufgaben erfüllen als auch gleichzeitig dem Wunsch nach Individualität inmitten der Uniformität unserer Warenwelt Rechnung tragen. Denn gerade diese Uniformität und Scheinvielfalt unserer Produktwelt – nehmen wir nur das Beispiel HiFi- und Stereogeräte – führt zu einem verstärkten Wunsch nach Nischen, in denen Individualität noch möglich ist, d. h. zu einem Wunsch nach Produkten, die den persönlichen Vorstellungen entsprechen oder die persönliche Vorstellungen ausdrücken. Denn Stilbesonderheiten werden nach Horst Nowak, dem Geschäftsführer des Sinus-Instituts in Heidelberg *als Signale von Individualität, Selbstdarstellung und sozialer Abgrenzung in Zukunft immer wichtiger werden.*

Aber nicht nur Individualität und Selbstdarstellung sind Motoren für die zunehmende Zahl von zielgruppenspezifischen Produkten. In den meisten westlichen Industrienationen erleben wir eine Umkehr der klassischen Bevölkerungspyramide hin zur Überalterung. Jedoch nimmt die Vielfalt unseres jetzigen Produktangebots herzlich wenig Rücksicht auf diese Änderung der Altersstruktur, auf die Bedürfnisse spezieller Altersgruppen und ihre physischen Merkmale.

*Wir stilisieren belanglose Details zu wichtigen Gestaltungsaussagen hoch und treiben bei jedem banalen Objekt einen Oberflächenkult, der durch nichts mehr gerechtfertigt ist.*

Nehmen wir das Beispiel medizinische Geräte: Zunehmend wird Heimdiagnose durch die Entwicklung kostengünstiger Analysegeräte in immer mehr Bereichen möglich. Das Messen des eigenen Blutdrucks oder die Eigenmessung des Blutzuckergehalts sind hier Beispiele. Bluthochdruck und Zuckerkrankheit treten in bestimmten Altersgruppen verstärkt auf, jedoch wird bei kaum einem Gerät darauf eingegangen, etwa durch *narrensichere*, extrem einfache Benutzung, große Beschriftung, großzügig ausgebildete Bedienungsteile, Schritt-für-Schritt-Bedienführung oder Ausbildung als praktische Bedienungs-Sets. Verallgemeinert gesprochen, erzeugen wir mit oberflächlichen *unique selling points*, den berühmten USP – eine Pseudo-Vielfalt. Wir stilisieren belanglose Details zu wichtigen Gestaltungsaussagen hoch und treiben bei jedem banalen Objekt einen Oberflächenkult, der durch nichts mehr gerechtfertigt ist.

Gleichzeitig nehmen wir herzlich wenig Rücksicht auf die Bedürfnisse der Benutzer nach Produkten, die sich in milieuspezifische Umgebungen integrieren lassen und die daneben noch genug Spielraum besitzen, daß in individueller Weise von ihnen Besitz ergriffen werden kann. Auch hier werden wir umdenken müssen, werden wir veränderte Parameter für das Design suchen müssen oder schlichtweg – wie Herbert Ohl es ausdrückt – *zum Ursprung der Problemstellung zurückkehren, um von dort aus zu neuen umfassenden Problemlösungen zu gelangen.* Das setzt jedoch auch in der Industrie einen neuen Denkansatz voraus – einen Umschwung von der rein technokratischen Produktorientierung auf eine mehr kybernetische Funktionsorientierung. Das heißt, nicht von vornherein in reinen Produkt-Kategorien, sondern in Problemlösungen und deren Lösungsvarianten zu denken. Um hier Frederic Vester in einem Artikel in der SZ vom 28. Oktober 84 zu zitieren: *Verkehrsprobleme lösen, das kann nicht nur dadurch geschehen, daß man Straßen und Autos baut, sondern auch auf ganz andere Weise, und zwar von der*

*gleichen Branche, von der gleichen Industrie. Warum fragt man sich nicht längst: was können wir außer herkömmlichen Autos noch machen, mit unseren Leuten, unserem Know-How, unseren Produktionsmitteln?*

Die Notwendigkeiten und die Möglichkeiten, neue Antworten zu finden, durch wirkungsvolleren Einsatz unserer Phantasie, unserer Innovationsfähigkeit und Kreativität, kann auch für das Industrial Design eine zunehmend wichtigere Rolle in der Zukunft bedeuten. Denn in breiten Teilen der Bevölkerung hat inzwischen ein Wertewandel eingesetzt – von Politikern und Industrie immer noch erfolgreich verdrängt, aber auch von uns Designern!

Die Perspektiven

Was hat dies speziell mit den Perspektiven für kleinere und mittlere Unternehmen zu tun? Ich meine, daß gerade sie in Zukunft immense Chancen und Möglichkeiten besitzen.

1. Neben einer Palette von Globalprodukten, die weltweit identisch sind, die vielfach eigenen Gesetzen gehorchen müssen und auch – bei aller Vielfalt – nie eine gewisse Uniformität aufgrund ihrer Anwenderbreite verlieren werden, finden wir in der Zukunft eine immer größere Vielfalt von Kleinserien-Produkten, die auf bestimmte Teilmärkte zugeschnitten sind und die immer präziser bestimmten Bevölkerungsgruppen und deren Ansprüchen entsprechen werden.

2. Funktionsmäßig werden diese Produkte auf einem Gemisch international verfügbarer Bauteile aufbauen. Schon jetzt sind unsere elektronischen Kleingeräte in ihrem Innenleben ein Gemisch von Komponenten aus allen Ländern der Welt – hochtechnisierten wie Japan und USA, Entwicklungsländern wie Indien. Sie sind gemischt auf einer ausgeklügelten Schaltung und eingebaut – bis jetzt noch häufig – in die kleinen, klassischen Elektronik-Schächtelchen der Zuliefererindustrie.

3. Die *goldenen Jahre des Design*, um auf die anfangs gemachte Bemerkung zurückzukommen, ergeben sich nämlich zwangsläufig aus der Notwendigkeit, diesen Produkten Identität zu verleihen, sie für den Mann oder die Frau auf der Straße brauchbar zu machen und ihnen – wie Edwin Schrickler vor einigen Tagen sagte – eine *dienliche Form* zu geben. Hier können und müssen die kleinen Unternehmen viel häufiger und viel enger mit dem Designer zusammenarbeiten – von Anfang an und möglichst schon bei der Problemdefinition. Denn zunehmend wird bei diesen Geräten das *gelungene Design*, die den Erfordernissen und Bedürfnissen entsprechende Gestaltung als Faktor für den Markterfolg mehr und mehr an Bedeutung gewinnen.

Was kostet das alles?

Daß anspruchsvolle Gestaltung auch für Kleinserien und Teilmärkte möglich, also wirtschaftlich machbar ist, dafür haben die anfangs erwähnten neuen Fertigungstechniken und Materialien die Voraussetzung geschaffen.

Ein weiterer Faktor, den ich bei dieser Gelegenheit abschließend nennen möchte: Design kostet weniger als die meisten glauben. Vor ein paar Jahren veröffentlichte das Design Center Stuttgart ein Schaubild, aus dem hervorging, daß einer Untersuchung nach die reinen Designkosten ca. 1 % der gesamten Entwurfs- und Entwicklungskosten eines Gerätes ausmachen und Modellbau mit ca. 5 % veranschlagt wird. Andere halten 8 % incl. Modellbau für realistischer. Es ist uninteressant, darüber zu streiten, ob es nun 1 % und 5 % oder 8 % sind, die Relation sagt meiner Ansicht nach schon genug aus.

Lassen Sie mich noch einen weiteren, und wie ich glaube, überzeugenderen Vergleich ziehen: Eine einmalige, ganzseitige Anzeige im *Capital* – und ich verstehe darunter nur die Insertionskosten, d. h. ohne Grafikarbeiten, Kosten für den Text und für Studioaufnahmen – kostet das gleiche wie das Design eines elektronischen Kleingeräts inklusive Modellbau und Betreuung bis zur Serienproduktion.

*Design kostet weniger als die meisten glauben.*

Das Thema dieses IDZ-Forums zielt auf den tatsächlich entscheidenden Punkt im Design: den Zusammenhang von Produktion und Produkt. Und weil es sich bei diesem Zusammenhang um eine Wechselwirkung handelt, hätte man das Thema ja auch andersherum formulieren können: Produktionsweisen im Wandel, Chance für neue Designauffassungen?

Beides zusammengenommen ist m. E. die Frage nach einem möglichen Stilwandel, denn der Stilbegriff schließt beides ein: den Produktions- und den Produktstil. Ich beginne deshalb nach einigen grundsätzlichen Bemerkungen zum Begriff des Stilwandels mit Veränderungstendenzen in unserem Produktionsstil, ziehe dann eine Parallele zu entsprechenden Tendenzen im Produktstil, um schließlich noch einmal mit konkreten Produktbeispielen auf die Förderung eines klein- und mittelbetrieblichen Produktionsstils zurückzukommen. Zunächst also zum Begriff des Stilwandels. *Offenbar gibt es mehrere logische Denkmuster, in denen sich ein Stilwandel wahrnehmen bzw. begreifen läßt.*

Das Denkmuster, an das wir beim Thema Stilwandel unwillkürlich und wie selbstverständlich denken, folgt etwa der Logik: Ein Stil A wird von einem Stil B abgelöst und der wiederum von C. So gab es grob gesagt eine Folge von Gotik, Renaissance, Barock usw. – bis hin zum Funktionalismus. Der jeweils alte Stil mußte anscheinend überwunden werden, um einem neuen Platz zu machen. Nach diesem Denkmuster wird etwas Neues, wie vor kurzem z. B. in der Ausstellung *Design ist Kult*, fast immer mit der Ansicht verbunden, das Vorangegangene sei überwunden. Zitat: *Die Zeiten einer nüchternen funktionsgebundenen Gestaltung sind – so meinen die Ausstellungsmacher – passé (Stern 47/1984, S. 99).*

*Nun ist aber auch eine andere Logik des Stilwandels denkbar: Ein Stil A wird nicht überwunden, sondern nur auf bestimmte Produktklassen reduziert; er paßt sich dem Wandel der Zeit an, indem er sich nicht selbst verändert, sondern sich arbeitsteilig mit einem weiteren Stil B zusammenschließt. Wenn sich beide symbiotisch ergänzen, kann so eine neue, eine additive Stileinheit entstehen, d. h. aus A wird C als Einheit von A + B. Dieses Modell einer additiven Stileinheit möchte ich jetzt zuerst auf aktuelle Entwicklungstendenzen unserer Produktionsweise beziehen.*

*THESE: Die Computertechnologie liefert das z. T. wohl klarste Modellbeispiel für eine additive Produktionseinheit: die in ihrer Art und Weise völlig unterschiedliche, aber nur zusammengenommen sinnvolle Produktion von Hardware und Software.*

*Der industrielle Produktionsstil wird nicht überwunden, aber es werden neue Produktionsweisen entstehen, die sich mit der Industriekultur wechselseitig ergänzen.*

Allgemein gesehen würde die Perspektive eines additiven Produktionsstils bedeuten: Der industrielle Produktionsstil wird nicht überwunden, aber es werden neue Produktionsweisen entstehen, die sich mit der Industriekultur wechselseitig ergänzen.

Tatsächlich wird es die Überwindung des industriellen Produktionsstils, wie sie noch H. Gruhl einmal gefordert hat, so schnell nicht geben. Einmal scheint es gelungen, die Grenzen des industriellen Wachstums hinauszuschieben und psychisch z. T. zu verdrängen. Zum anderen läßt die, von der Computertechnologie angetriebene 2. industrielle Revolution inzwischen sogar einen neuen Pioniergeist aufkommen, den man vor wenigen Jahren noch kaum für möglich gehalten hätte. Hier entwickelt sich ein neues Selbstbewußtsein der Industriekultur, das sicher auch zu einem neuen Selbstbewußtsein ihres stilistischen Ausdrucks, also des Funktionalismus führen wird.

Und trotzdem: Der industrielle Produktionsstil behält zwar seine Schlüsselstellung, aber er verliert in vielen Ebenen oft erheblich an Boden. In einer Ebene grenzt die Industriekultur z. B. immer mehr Menschen aus ihrer Arbeitswelt aus oder beansprucht immer weniger von der Zeit ihrer Mitarbeiter – jedenfalls in den unteren Etagen.

Bei den Ausgegrenzten denke ich nicht nur an die Arbeitslosen. Dazu kommen die Vielen, die ins Handwerk oder in Dienstleistungsbereiche überwechseln oder die sich mit wachsender Freizeit mehr ihrer Eigenarbeit zuwenden. Die Industriekultur wird dabei zunehmend zum exklusiven Club.

Für diejenigen, die von der Industriekultur bzw. ihren Spitzenpositionen

ausgeschlossen werden, gibt es vor allem zwei Möglichkeiten. Entweder sie identifizieren sich in Aufsteigermentalität weiterhin mit der Industriekultur (und ihrem Designstil) oder sie versuchen, verbleibende andere Produktionsweisen zu kultivieren: künstlerische, handwerkliche, kleingewerbliche?

Ich will mich hier aber nicht nur mit den üblichen Marktnischen beschäftigen, die uns beim Stichwort *alternative Produktionsweisen* erst einmal einfallen. Eine ganz neue, in ihrer Struktur auch eher nichtindustrielle als industrielle Produktionsweise entwickelt sich nämlich heute vor allem in der sog. *Softwareproduktion*. Ich werde diesen Begriff hier in einem engeren und einem weiteren Sinn betrachten.

Im engeren Sinne bietet die Ausarbeitung von Computer-Software bekanntlich erhebliche Möglichkeiten zur Gründung flexibler Kleinbetriebe, bei denen die Arbeitsweise des Programmierers sich durchaus in einer kreativen, fast künstlerischen Richtung kultivieren läßt. Dazu ein Zitat aus dem Spiegel (46/84, S. 85): *Im lockeren Klima der Mini-Unternehmen können die oft etwas exzentrischen Computer-Programmierer ihre Kreativität häufig besser entfalten als in der Flanell-Welt der etablierten Unternehmen. Der beste Mann einer Münchner Soft-Ware-Firma hackt z. B. in seinem meist verdunkelten Schwabinger ... Appartement zwischen Hunderten von Kakteen (Hervorhebung des Autors) in die Computertasten. Meinem Bank-Leiter dürfte ich den Typ nie zeigen, sagt sein Chef. Der Kredit wäre wohl sofort weg.*

Nun läßt sich aber im erweiterten Sinn auch bei anderen Technologien und Medien zwischen Hardware- und Softwareproduktion unterscheiden: bei der Videoproduktion, im Musikgeschäft, beim Fotografieren usw. ... Auch in diesen Fällen gibt es unterschiedliche Produktionskulturen, die als additive Einheit zusammen wirken. Es gibt Unterschiede zwischen den Leuten, die z. B. eine Videokamera konstruieren und produzieren und die später davor bzw. dahinterstehen. (Dabei zähle ich zur Software in einem erweiterten Sinn die gesamte Produktion mit der Hardware.)

Man könnte schließlich die Begriffe Hardware und Software sogar noch weiter generalisieren. Jedes Design, das produktsprachlich etwas zu sagen hat, läßt sich m. E. auch als **visuelle Kommunikation im Medium Produkt** begreifen. Damit könnten wir sogar bei der Produktentwicklung zwischen der technischen Hardware und dem gestalterischen Ausdruck als Software unterscheiden, d. h. zwischen einer technischen Grundstruktur und dem Design als Entwurf eines kulturellen *Programms*. Das Design als Programmierarbeit? Darauf komme ich am Beispiel eines Schachspiels noch zurück. Was den Produktionsstil betrifft, will ich zusammenfassen: Es gibt offenbar Anhaltspunkte dafür, daß sich der industrielle Produktionsstil mit künstlerischen, alternativen oder software-typischen Produktionsweisen zu einem neuen additiven Produktionsstil verbinden könnte. Das wäre die additive Einheit einer ersten und einer zweiten Produktionskultur. Dieser Begriff einer 2. Produktionskultur ist ja bereits gebräuchlich. Zweite Frage ist daher: Gibt es dazu Parallelen in der Entwicklung unseres Designstils?

*THESE: Bei einem additiven Designstil könnte sich der Funktionalismus für die Hardwareproduktion mit einem expressiven Designstil für die Softwareproduktion (im weitesten Sinne) verbinden.*

Zunächst zur Situation des Funktionalismus als Stil. Genau wie an der industriellen Produktionsweise gab es auch am Funktionalismus bekanntlich herbe Kritik. Aber: Opas Funktionalismus wurde offenbar auch zu früh totgesagt.

In vielen Bereichen, wie etwa der Computergestaltung, erscheint er nach wie vor als Selbstverständlichkeit – selbst wenn es gleichzeitig in anderen Bereichen immer mehr Abweichungen gibt, etwa in Richtung der neuen Möbelkunst.

Die Funktionalismuskritik wurde nie entkräftet. Trotzdem hat sie die funktionalistische Designpraxis kaum verändert. Alle Versuche, den Funktionalismus zu erweitern, klingen als Absichtserklärung gut, sehen aber in der Praxis meist so hilflos aus wie die bekannten Blümchen auf dem Toaster. Mehr Sinnlichkeit, mehr Expressivität, mehr künstlerische Impulse, all das verliert sich offenbar schnell wieder in den Gesetzmäßigkeiten der industriellen Massenproduktion. Gerade die aus der Funktionalismuskritik abgeleiteten Experimente haben diese alte Erkenntnis neu bestätigt. Dazu gehört für mich etwa auch das Schreckensbild von Memphis-Möbeln in Großserie.

*Mehr Sinnlichkeit, mehr Expressivität, mehr künstlerische Impulse.*

Wir stecken also in einer Zwickmühle: Die Funktionalismuskritik sitzt uns als heimliches Schuldgefühl in den Knochen, und trotzdem läßt sich der Computer, Rasierapparat oder Stereoempfänger nicht anders als grundsätzlich im funktionalistischen Stil gestalten. Andererseits gibt es unbestreitbar die neuen Bedürfnisse nach mehr Sinnlichkeit, Individualität, Form usw., aber der Funktionalismus wird durch die Massenproduktion einfach daran gehindert, auf diese Bedürfnisse einzugehen, sich anzupassen, sich zu verändern, sich zu erweitern. Auf diese Weise jedenfalls läßt sich das Problem anscheinend nicht lösen.

Das Denkmodell einer additiven Stilentwicklung scheint mir dagegen zum ersten Mal einen Ausweg aus dieser Zwickmühle anzubieten: Danach überläßt der Funktionalismus das, was wir an ihm kritisieren bzw. vermissen, einem anderen, einem expressiven Designstil, und zwar – das ist der entscheidende Punkt – im Produktionsstil der Kleinserie bzw. der künstlerischen Einzelfertigung.

Ein solcher Funktionalismus darf z.B. die neue Produktkunst weder als Konkurrenz betrachten noch als Aufforderung, sich damit zu vermischen. Vielmehr sollte er die Chancen zu einer additiven Aufgabenverteilung mit wechselseitigem Gewinn begreifen lernen.

Auf der anderen Seite braucht man als Produktkünstler dann aber auch Opas Funktionalismus nicht mehr als passé zu erklären.

Durch eine solche Kooperation mit einem expressiven Designstil wäre der Funktionalismus erst einmal den *Schwarzen Peter* der Kritik los. Er könnte sich etwa folgendermaßen neu legitimieren: Für die Forderung nach mehr Sinnlichkeit, Gefühl, Vielfalt usw. sind andere zuständig: z.B. Produktkunst, alternatives Handwerk oder neue Formen der computergesteuerten Kleinserienproduktion. (Das möchte ich im übrigen noch einmal unterstreichen, nämlich daß die künftige Formenvielfalt der CAM-Produktion vor allem einen expressiven Designstil nahelegt, denn wozu sollte man eine Formenvielfalt in Kleinserie erzeugen, wenn deren Produktsprache nichts Unterschiedliches zu sagen hat?)

*Dafür sollte es dem Funktionalismus leicht fallen, seinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit aufzugeben.*

Dafür sollte es dem Funktionalismus leicht fallen, seinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit aufzugeben. Um so mehr, als die eigene Schlüsselstellung gar nicht zur Debatte steht. Denn ohne Massenproduktion von Hardware im Stil des Funktionalismus gibt es weder Produktkunst oder alternatives Handwerk noch eine neue mittelständisch organisierte CAM-Produktion.

(Den sich auf diese Weise neu legitimierenden Funktionalismus habe ich an anderer Stelle bereits als Neu-Funktionalismus bezeichnet. *Werk + Zeit* 3/4, 83)

Folge davon wäre z. B., daß wir künftig genauer zwischen verschiedenen Produktklassen unterscheiden: Welche Produktklasse eignet sich für den funktionalistischen und welche für einen expressiven Designstil? Genaugenommen können wir diese Frage sogar auf unterschiedliche Elemente eines einzigen Produkts beziehen. Ich werde auch dazu später noch ein Beispiel zeigen (s. Wanduhr).

Wenn sich nun aber der Funktionalismus auf bestimmte Produktklassen und sogar Produktelemente zurückzieht, dann müssen wir uns genauer fragen, welche Designauffassungen dadurch eine neue Chance erhalten? Anders ausgedrückt: Welcher (B)-Stil läßt sich mit dem Funktionalismus (A) zu einer additiven (C)-Einheit verbinden?

Es muß – wie bereits gesagt – ein expressiver Designstil sein, der ein kulturelles Anliegen in seiner Produktsprache vertritt, ein spezielles geistig emotionales Programm.

Einem solchen expressiven Designstil könnte man z. Zt. 3 Tendenzen zuordnen.

### 1. Produktkunst

Die expressive Produktsprache des Memphis-Design läßt sich zwar m. E. noch nicht als Stil ansprechen, sie hat aber durchaus eine bestimmte Stilentwicklung gefördert. Was bei Memphis zum Stil fehlt, ist der entsprechend neue Produktionsstil. Sottsass hält dem Memphis-Design zugute, es sei auf die übliche industrielle Massenproduktion hin konzipiert (1). Memphis-Produkte, in Massen produziert, mögen jedoch technisch denkbar sein. Für psychisch verkraftbar halte ich sie nicht.

Schon mehrere Memphis-Möbel in einem Raum erscheinen problematisch. Diese Produktsprache drängt sich expressiv in den Vordergrund, und das können

nur Einzelprodukte mit einem ruhigen Hintergrund. Der Impuls, der von Memphis ausging, wird jedoch dort zum Stil, wo er mit einer künstlerischen Produktionsweise zusammengeht. Die entsprechenden Beispiele kennen wir aus der Hamburger oder der Berliner Szene, der Gruppe Kunstflug usw. Allerdings: Das Gewicht, selbst einer erheblich fortentwickelten Produktkunst wird kaum ausreichen, um den Funktionalismus wirklich additiv auszubalancieren. Das gilt freilich vorerst auch für die zweite Tendenz, den Alternativstil.

## 2. Alternativstil

Im Gegensatz etwa zu Memphis war das Alternativ-Design von Anfang an ein Stilexperiment. Die Frage nach einem neuen Produktionsstil stand sogar im Vordergrund – vielleicht auch wieder zu einseitig. Nun ist die Suche nach alternativen Produktionsweisen zwar auf Argumenten aufgebaut, die auf lange Sicht gar nicht von der Hand zu weisen sind. In den letzten 10 Jahren haben sich aber nur wenige konsequente Projekte alternativer Produktion als lebensfähig erwiesen. Gleichwohl steht m. E. demnächst wieder einmal ein neuer Entwicklungsschub auch für die alternative Produktionsbewegung an. Einmal indem die Grünen in die Parlamente einrücken und auf diesem Weg einige Millionen zur Förderung der alternativen Produktion locker machen.

Zum anderen beginnen wir, Arbeitslosigkeit und weiter wachsende Entfremdung am Arbeitsplatz als ein Dauerproblem der Industriekultur zu begreifen, das u. a. therapeutische Formen künstlerischer und handwerklicher Arbeitsalternativen erfordert. In beiden Fällen läuft zwar kaum etwas ohne Förderung, aber es besteht ein wachsender politischer Wille selbst dazu. Schon allein die Notwendigkeit, dabei *Staatsknete* in Anspruch zu nehmen, kann das Ziel, Alternative zur Industrieproduktion zu sein, aber bestenfalls in eine ferne Zukunft projizieren. Und selbst dort können wir uns die alternative Produktion natürlich auch nur in additiver Einheit mit der Industrieproduktion, mit dem industriell erzeugten Kugellager oder Micro-Chip vorstellen. Auch eine additive Einheit braucht übrigens ja durchaus nicht immer harmonisch zu verlaufen. *Konfliktpartnerschaft* nennen das z. B. die Grünen in Frankfurt. Fest steht jedoch: Aus welchen Gründen und wie auch immer sich ein alternativer Designstil entwickeln wird: Er sollte expressiv seine ökologische Sinngebung ausdrücken und in dezentraler Kleinserie produziert werden.

## 3. Look-Design

Die dritte, zur Zeit bedeutendste expressive Designauffassung, mit der beschäftigen wir uns als Designer nur ungern. Diese Designauffassung hat kaum Fürsprecher, eher Beobachter, vor allem aus dem Marketingbereich. Ich meine das Look-Design vom Nostalgie- oder High-Tech bis zum Krankenhaus- oder Baustellen-Look. Das ist offenbar die Art gestalterischer Software, für die es heute die breiteste Nachfrage gibt.

Das Grundprinzip des Look-Design ist m. E. gar nichts Schlechtes. Es zitiert in seiner Symbolik nicht nur einzelne Bedeutungselemente wie warm–kalt, männlich–weiblich, hart–weich usw., sondern es verweist darüber hinaus auf eine konkrete Situation: Look at Biedermeier, Krankenhaus, Baustelle usw. Das ist nicht nur eine sehr klare, einsichtige Symbolisierungsmethode. Die Expressivität eines Produkts läßt sich dadurch auch erheblich anreichern. Die ganze Komplexität der jeweils zitierten Situation schwingt gleichsam mit.

Kritik beginnt erst bei der Art und Weise, wie diese Symbolisierungsmethode im Designbereich üblicherweise eingesetzt wird. Ich will das im Kontrast zur Architektur verdeutlichen. Auch hier gibt es ja die gleichen Looks wie im Design: Nostalgie, High-Tech, Folklore usw. Trotzdem wird in der Regel nicht versucht, die Originalszene möglichst echt abzukupfern. Sie wird vielmehr individuell interpretiert, abstrahiert, mit funktionalistischen Elementen versetzt, oft sehr intelligent und witzig. Daß wir im Design da sehr viel schlechter aussehen, kann nicht nur an den Designern liegen. Im entscheidenden Punkt haben wir es eben schwerer, denn die gelungenen Beispiele aus der Architektur sind allesamt Einzelobjekte: Museen, Kaufhäuser, Kirchen usw. Wir dagegen arbeiten für die Massenproduktion. Und nur in dem Maß, in dem es uns gelingen würde, die Stückzahlen zu drücken, könnte man womöglich auch die Qualität des Look-Design anheben.

Genau das stellt uns die CAD/CAM-Entwicklung in Aussicht. Zusammengefaßt sieht es also so aus, als ob sich nicht nur bestimmte Tendenzen unseres Produktionsstils in das Denkmuster eines additiven Stilwandels einordnen lassen. Parallel dazu könnte sich offenbar der Funktionalismus (A) mit einem expressiven Designstil (B) zu einer additiven (C)-Einheit zusammenschließen. Das gilt, auch wenn sich dieser expressive Designstil (B) wiederum aus mehreren Komponenten (Künstler-Alternativ- und Lookdesign) zusammensetzt. Das zentrale Stilprinzip zielt dabei nicht mehr auf Einheit, sondern auf Kontrast.

*Der Begriff eines additiven Stilwandels liefert uns konkrete Orientierungsmuster und Handlungsanweisungen für die Designpraxis.* Ich will das am Beispiel einiger zentraler Designkriterien verdeutlichen.

#### Die Einheit von Form und Funktion

Da gab es vor einiger Zeit einen Designwettbewerb zum Thema ‚Wanduhren‘. Was dabei herauskam waren interessante, originelle Entwürfe, überwiegend gut gemacht. Die Hersteller zogen aber (soweit ich weiß) lange Gesichter. Bei den meisten Entwürfen ging die Einheit von Form und Funktion einfach zu weit. Sie ging sogar so weit, daß die meisten neuen Formen auch ein neues Uhrwerk erfordert hätten. Und das ist heute natürlich völlig unrealistisch. Ein Uhrwerk bezieht man für 10–20 DM aus der Großserie.

Dieses Beispiel soll nur illustrieren, was bei vielen Produktklassen längst der Fall ist: **Aus der ehemals integrativen wird zunehmend eine neue additive Einheit von Form und Funktion.**

Wenn das aber bereits für mechanische oder halb-mechanische Produktklassen gilt, dann gilt es im besonderen Maße für den Bereich der elektronischen Geräte. Denn was heißt z. B. bei einem Taschenrechner schon Einheit von Form und Funktion? Das ist einfach eine Addition von Gehäuseform und beliebig unterzubringendem Chip. Nur die Handhabung behält hier offenbar noch eine Art Sonderstellung. Und auch die wird wieder verschwinden, wenn wir einmal mit den Produkten reden können. Die Form könnte sich von der dann unsichtbar werdenden Funktion als bloße Raumdekoration ganz ablösen.

Weiterhin spielt z. B. das Kriterium der **Einheitlichkeit** im Funktionalismus eine große Rolle. Einheitlichkeit gibt es auch im additiven Stilbild, aber sie bezieht sich hier nur auf Teileinheiten eines Produkts oder eines Raums. Bei einem Memphis-Tisch z. B., der uns als Addition uneinheitlicher Elemente erscheint, bestehen die Elemente selbst aus klaren Einheiten: Kugeln, Zylinder, Quader usw. Übergeordnet ist jedoch immer der Einheitsbegriff einer Patchworkdecke oder eines Mischwaldes. Das ist nicht der Einheitsbegriff einer Mono-, sondern der einer Mischkultur. Oder nehmen wir den alten Streit über die Kriterien **rational** und **emotional**. Bei einem additiven Designstil kann das Kriterium *rational* immer nur Bezug auf den jeweiligen Anwendungsfall gesehen werden. Funktionalistische Hardware, wie z. B. ein Uhrwerk, muß natürlich möglichst rational gestaltet werden. Für die gestalterische Software, z. B. ein Uhrengehäuse in Kleinserie, gilt das aber keinesfalls mehr, im Gegenteil.

Allgemein ergibt sich in dieser additiven Perspektive eine seltsame Kriterien-einteilung. Es geht z. B. nicht mehr um Rationalität oder Emotionalität im Design: es geht um jeweils mehr von beidem. Mehr Rationalität im einen, mehr Emotionalität im anderen Fall.

Genauso ist es etwa mit dem bisherigen Gegensatz von **Ordnung und Komplexität**. Im additiven Sinn wird z. B. mehr Ordnung im funktionalistischen Teilbereich möglich, nicht obwohl, sondern gerade weil es zugleich mehr Komplexität bei den expressiv gestalteten Produkten und Produktelementen gibt. Der Funktionalismus kann dadurch sogar getrost zur Konsequenz des Ulmer Graus zurück. Wenn nämlich nicht mehr zu befürchten ist, daß daraus eine eintönig gräuliche Umwelt resultiert, dann erscheint das Grau vielmehr als idealer Hintergrund, um eine bunte Vielfalt expressiver Einzelprodukte zur Geltung zu bringen.

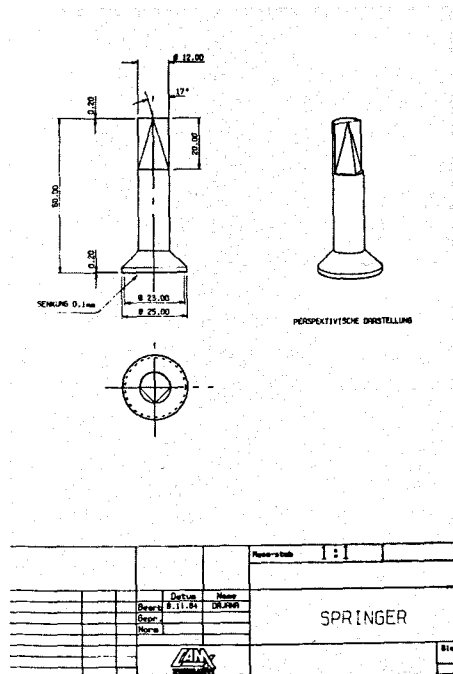
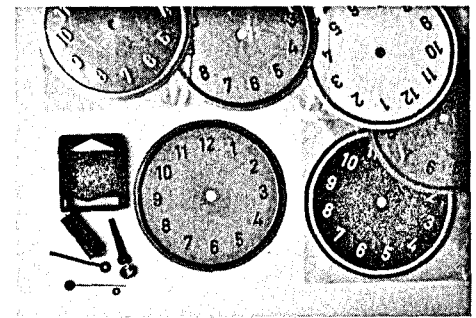
Möglich, daß sich der Funktionalismus damit von einer Stilphilosophie mit Ganzheitsanspruch zu einer Hintergrundphilosophie entwickelt, während aus den Komponenten des expressiven Designstils eher eine Art Vordergrundphilosophie wird.

## Entwurfsbeispiele

Die Argumentationsweise einer additiven Stilauffassung läßt sich etwa am Beispiel dieses Telefontisches von Lothar Müller aufzeigen. In dieser additiven Einheit von Tisch und Telefon wird nicht versucht, das Bedürfnis nach expressivem Design auf das technische Großserienprodukt Telefon zu lenken, sondern auf den in Kleinserie hergestellten Tisch. Ich halte das im Grunde auch für sinnvoller als die Massenproduktion von Telefonen im Kunst- und Mickey-Mouse-Design, die heute bereits den Postkatalog erreicht hat. Für das alternative Designhandwerk kann ich leider weder neue noch erfolgreiche Entwurfsbeispiele vorweisen. Ich will hier nur eine Erfahrung, die wir bereits bei den alten Des-In-Produkten gemacht haben, festhalten. Das alternative Handwerk wird seinen Stil nicht kultivieren, indem es schlicht und einfallslos z.B. IKEA-Tische nachbaut. Es muß produktsprachlich expressiv auch über seine alternativen Sinnzusammenhänge berichten. Mit dem Recycling-Design war das ja noch relativ einfach. Ein neuer Entwicklungsschub müßte m. E. dagegen mehr in Richtung Kunsthandwerk gehen. Statt immer neue, subventionierte Schreinereien zu gründen, sollte man es vielleicht auch einmal mit der Ausbildung zum Holzbildhauer versuchen. Auch hier gab es ja auch schon vor zehn Jahren interessante Ansätze.

Um das Prinzip eines additiven Look-Designs zu skizzieren, komme ich noch einmal auf das Beispiel Wanduhr zurück. Diese Wanduhr im Baustellen-Look wird vom Stuttgarter Magazin hergestellt und vertrieben. Sie besteht aus einem offen sichtbaren, natürlich rein funktionalistischen Uhrwerk im Hintergrund und dem Ziffernblatt im genau gleichen Prägedruck, in dem auch die Baustellenschilder hergestellt werden. Zu dieser additiven Designauffassung gibt es eine klare Parallele bei der entsprechenden Produktionsweise. Früher mußte man wohl eine mittelgroße Firma gründen, um eine Wanduhr inclusive Uhrwerk herzustellen. Heute ist die additive Zusammenarbeit von zwei Firmen naheliegend: ein Großbetrieb für das Uhrwerk, und dann kann im Prinzip jeder Kleinbetrieb eine expressive Uhrenform herstellen oder herstellen lassen und vertreiben.

Für die neuen Produktionsmöglichkeiten, die mit der CAM-Technologie auf uns zukommen, steht dieses Schachspiel im Profi-Look. Es ist eine typische Studentenarbeit, die in der Regel im Archiv versauert wäre. Die hohen Investitionen für



eine konventionelle Serienproduktion lohnen hier kaum. Anders beim CAM-Verfahren. Die Studentin Birgit Guhr konnte das gesamte Schachspiel in einem halben Tag in den Computer eingeben (und nebenbei dreidimensional betrachten). Danach ist im CAM-Verfahren die rationelle Produktion keine Frage der Stückzahlen mehr. Tatsächlich hat eine Frankfurter Werbeagentur 300 Stück als Werbegeschenk für Computerkunden herstellen lassen. Auf diesem Weg werden sich

einmal sehr viel mehr Designentwürfe realisieren lassen als bisher. Schließlich noch ein komplexeres, experimentelles Beispiel. Während ich bisher vor allem in einem möglichst einfachen Rahmen versucht habe, das additive Stilprinzip zu verdeutlichen, soll das folgende Beispiel einer Raumsinszenierung im additiven Look-Design vielleicht einen Ausblick auf größere Zusammenhänge eröffnen.



Grundgedanke ist, den Look, hier z. B. den Exotik-Look, nicht mehr in jedes Einzelprodukt zu programmieren, sondern als reine Dekoration additiv hinzuzufügen. Natürlich entsteht dadurch zugleich eine andere, gebrochene, distanziertere Inszenierung des Look-Themas. Fast alle Produkte, Fernseher, Strahler, Regale, selbst Kulissenträger usw. werden hier als funktionalistische Hardware definiert, während die Dekoration in Reinform als gestalterisch expressive Software in den Vordergrund rückt. Während Memphis im jeweiligen Produkt eine integrative Einheit von Funktion und Dekoration (Laminati) anbietet, zerfällt hier beides zu einer bloß noch additiven Einheit. Ein Designkriterium ist dabei z. B. mehr Dauer und mehr Wechsel zugleich. Denn gerade weil sich die expressive Dekoration leicht auswechseln läßt, wird z. B. die Form des Fernsehers oder des Regals vom Anspruch auf gelegentlichen Wechsel entlastet.

Ich hoffe, daß diese Designbeispiele als Anschauungsmaterial ausreichen, um abschließend noch die Frage zu stellen nach konkreten Förderungsmaßnahmen für die expressiven Designauffassungen in Kleinserienproduktion.

#### Förderungsmaßnahmen

Bei dem angekündigten IDZ Wettbewerb dürfte es nicht ausreichen, die Gewinner mit bestehenden mittelständigen Herstellerfirmen zusammenzubringen. Diese Hersteller haben, nach allen bisherigen Erfahrungen, oft erhebliche Schwierigkeiten mit der kulturellen Dimension expressiver Designentwürfe. Ideal wäre es dagegen, wenn man mit diesen Wettbewerbs-Entwürfen zugleich die Förderung sog. Turnschuhunternehmer verbinden könnte. Das wird am Beispiel sofort einsehbar. So bringt z. B. die Wanduhr im Baustellen-Look sicher Lohnarbeit für eine bestehende Schilderprägwerkstatt; der übliche Schilderpräger kommt aber als Hersteller oder Vertreter einer solchen Uhr überhaupt nicht in Frage. Das gleiche gilt für den Telefontisch, das Schachspiel usw.

Die schwächste Stelle bei der Entwicklung kulturell expressiver Designauffassungen sehe ich weder beim Entwurf noch bei der Produktion, sondern beim Vertrieb, genauer gesagt, bei der Werbung. So kann eine entscheidende Schwelle für Erfolg oder Mißerfolg z. B. in der Frage liegen, ob ein entsprechendes Produkt

*Die schwächste Stelle bei der Entwicklung kulturell expressiver Designauffassungen sehe ich weder beim Entwurf noch bei der Produktion, sondern beim Vertrieb, genauer gesagt, bei der Werbung.*

in *Brigitte* oder *Schöner Wohnen* unter der Rubrik *wer liefert was* genannt wird. Förderung könnte an diesem Punkt einhaken, indem z. B. eine Designinstitution wie das IDZ zusammen mit einem der genannten Magazine oder etwa mit dem *Stern* einen Wettbewerb ausschreibt. Die eingesandten Wettbewerbsbeiträge würden dann sowohl auf ihre Designqualität als auch auf den Stand ihrer Produktionsvorbereitung hin geprüft. Die Sieger bekämen genau, was sie am nötigsten brauchen: Kostenlose Werbung, d. h. den Abdruck ihrer Produkte mit Preis und Versandadresse. Am Anfang hätte so etwas sicher auch seinen redaktionellen Wert. Eine kontinuierlichere Verkaufsförderung ließe sich z. B. auch durch ein mit öffentlichen Mitteln gefördertes *Kaufhaus für Produktkunst und gewerbliche Kleinserienproduktion* erzielen, sei's in Hamburg, Berlin oder Frankfurt. Auch hier könnte etwa zwei- oder dreimal im Jahr eine Jury zusammentreten, um geeignete Entwürfe auszuwählen. Das Kaufhaus müßte in der Lage sein, die ausgewählten Produkte in O-Serie herstellen zu lassen und sie 1 oder 2 Jahre zum Verkauf anzubieten. Ausstellungen, Feste, Publikationen usw. hätten diese Verkaufsförderung abzurunden.

Im gleichen Sinn einer Verkaufsförderung könnten z. B. auch die Messegesellschaften Freistände ausschreiben für Designer oder Unternehmer, die sich mit einem Produktentwurf selbständig machen wollen. (Ich erinnere hier an das Beispiel D-Tec. Dahinter steht ein Designer, der sich vor ca. 3 Jahren mit einem Handtuchhalter auf die Messe getraut hat und heute mit 14 Mitarbeitern mehrere Mio. Umsatz macht.)

Das eigentliche Vertriebsmodell, auf das der Gedanke an einen additiven Stilwandel hinausläuft, müßte jedoch von der Wirtschaft selbst in Angriff genommen werden – und zwar in Analogie zum Vertrieb von Hard- und Software im Computerbereich. Da räumt nämlich z. B. die Firma Appel einer kleinen Softwarefirma Raum auf ihren Messestand ein oder wirbt in einer Anzeigenserie für Software-Programme, die andere Kleinfirmen vertreiben. Das macht einen Sinn, weil jede neue Software auch den Absatz der Hardware zu steigern vermag. Wenn wir dieses Vertriebsmodell auf das Beispiel Wanduhr übertragen, dann heißt das: Der Hersteller eines Uhrwerks versteht sich als Anlaufstelle für verschiedenste Designvarianten, die von unterschiedlichen Kleinunternehmen auf der Basis dieses Uhrwerks hergestellt werden. Er entwickelt eine Werbekampagne für sein Uhrwerk (Messestand, Prospekte, Anzeigen usw.), bei der er für die jeweils anderen Designentwürfe wirbt, inklusive Preisangabe und Bezugsadresse. Wer als Produzent oder Möchtegernproduzent einer Wanduhr erst einmal in diese Werbekampagne aufgenommen wird, der kann allein daraufhin wahrscheinlich bereits einen Produktionskredit beantragen. Dieses Modell einer additiven Verkaufsförderung läßt sich leicht auf weitere Bereiche übertragen.

*Das eigentliche Vertriebsmodell, auf das der Gedanke an einen additiven Stilwandel hinausläuft, müßte jedoch von der Wirtschaft selbst in Angriff genommen werden.*

#### Anmerkung

(1) *Der Fall Memphis oder die Neo-Moderne*, Kolloquiumsbericht, zu beziehen über die Hochschule für Gestaltung, Offenbach, Schloßstr. 31, 6050 Offenbach

# Diskussion

## Editorische Vorbemerkung

Zum Bearbeitungsgrad der Äußerungen: die Sätze der Referenten teilen Prägungen an Gedanken mit. Das Tonbandgerät hält die Sätze im Spiegel und als Spiegel dieser Gedanken fest. Die Abschrift der Tonbänder bringt die Stimmwellen zu Papier – eine weitere Entschlüsselung. Ein Redaktor sitzt vor ungefähr 200 Seiten versammelter Gespräche, Dialoge, Monologe, vor Opposition, Konsens, Dissens. Und vor einem Berg von Erinnerungen an die gestische, mimische Untermauerung, Begleitung oder Karikatur von satzförmig geäußerten Gedanken.

Das Verfahren mußte einfach sein, weil es auf ein komplexes Problem sich bezieht. Die redaktionelle Arbeit bestand darin, die Abläufe des in Schrift nunmehr festgehaltenen Gesprochenen als Rohmaterial zu behandeln. So wie der Satz auch ein Zitat des Gedankens, das Gespräch das Zitat einer Diskussion, ihre Abschrift ein Zitat ihres Verlaufs und die Endfassung ein Zitat des zitierten Verlaufs ist, so präsentiert sich die Abfolge nun dem Leser: als eine permanente Umschichtung. Es handelt sich also um einen Text und nicht um eine scheidokumentarische Notation. Authentizität ist ein Faktor des Textes geworden. Für dessen Formulierung muß der Redaktor Verantwortung übernehmen. Es wurde mit den Autoren des Gesprochenen nicht Rücksprache genommen. Insofern ist der Text authentisch. Was hier steht, wurde auch gesagt. Umstellungen wurden keine vorgenommen. Ich bin dem Ablauf gefolgt. Die Form des Bezugs zu Referaten wurde durch vorgestellte Wiederholungen von Kernsätzen beibehalten. Kürzungen folgten der Dichte des Textes. Insofern ist die folgende Präsentation umfassend. Es gab keine Auslassungen aus technischen Gründen. Daran ändert nichts, daß jeder, der die Bearbeitung vorzunehmen hätte, im einzelnen den einen und anderen Akzent anders setzen würde, als dies ein anderer tun würde.

## 1. Runde Über den Umgang mit Computern – Arbeit und Wirtschaftsgesellschaft

*Ohne ins Einzelne zu gehen, sei unmittelbar der für uns entscheidende Punkt hervorgehoben: Es hat sich gezeigt, daß auf diesem Weg wirklich nur ein Teil der menschlichen Arbeit den Maschinen übergeben werden konnte. Doch damit ist die Geschichte keineswegs zu Ende; vielmehr ist ein zweiter Typ von Maschinen erfunden worden, der heute unter Namen wie Rechner, Computer und dergleichen unserer Phantasie und unserer Erfahrung neue Nahrung gibt. Diese Maschine soll nicht den mechanischen Aspekt der menschlichen Arbeit übernehmen, sondern – nun, es ist nicht sehr klar, was eigentlich, aber jedenfalls etwas, was manche Leute den geistigen Aspekt nennen würden. Die Sache ist aber die: Wenn es stimmt, daß Arbeit letztlich eine Beziehung zwischen Menschen und Biosphäre ist, dann kann das gar nicht gehen, das einer Maschine zu übertragen; das ist unmöglich. Wenn wir die Biosphäre als feindliches Territorium behandeln und eine Maschine finden, die wir in dem Rahmen einsetzen könnten, na gut – dann tun wir es halt noch mehr als vorher. Wohl gemerkt, es ist hier nicht bloß von Lohnarbeit die Rede, sondern von Arbeit in einem viel elementareren Sinne, als einer Art, in der Welt zu sein. So gesehen ist der Versuch, die Arbeit loszuwerden, indem wir sie an Dinge delegieren, hoffnungslos; das geht nicht.*

Aus dem Vortrag von Carlo Jaeger

FRANCOIS BURKHARDT

Ihre Ausführungen zeigen, daß Design nur einen Teil sichtbar machen kann. Es ist ein Teil der Materialisierung der Probleme. Man muß in der Wahrnehmung des Design neben den Produkten die institutionellen und sozialen Prozesse miteinbeziehen. Für eine Theorie ist es notwendig, einen ganzheitlichen Zugang wieder zu erreichen,

Design wird zu einem Moment  
der Reflexion und Organisation  
sozialer Fragen.

eine Verbindung zwischen sozialen, institutionellen Prozessen und Dingen wiederherzustellen. Aber ist ein solches Anliegen in der Alltagsrealität des Designers machbar? Kann sich ein Produzent, eine Firma, kann sich die Wirtschaft unter Rentabilitätszwängen solche grundsätzli-

chen Gedanken überhaupt leisten? Kann der Designer in der Firma so reflektieren? Ist der Designer der richtige Mann, eine solche Diskussion zu führen? Die ästhetische Antwort dagegen ist einfach – unabhängig vom Bezug zum Problem des Postmodernen. Design wird zu einem Moment der Reflexion und Organisation sozialer Fragen.

FRITZ HAHNE

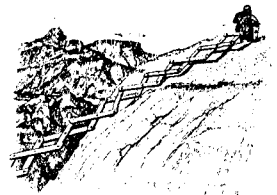
Für Unternehmer – die ich hier sozusagen vertrete – scheint mir eine Zweigleisigkeit des Denkens geboten. Auf der einen Seite muß man dafür sorgen, daß das Unternehmen auf übersehbare Zeit hin auf dem wirtschaftlichen Fundus arbeitet, der für die Ökonomie und Rentabilität wichtig ist. Und auf der anderen Seite muß man die Zukunftsperspektiven ernst nehmen, die die Wissenschaftler formulieren.

DIETMAR KAMPER

Sie haben vom Paradies gesprochen. Warum gerade das? Wieso das Paradies? Aber näher: Sie sprechen von der notwendigen Transformation von Apparaturen in ‚Face-to-Face‘ – Beziehungen (*unmittelbare, direkte Kommunikation*). ‚Von Gesicht zu Gesicht‘. Was heißt hier ‚Face‘? Das wird ja in der Soziologie dauernd benutzt, ohne daß über Herkunft und Wirkungen dieses Begriffs Rechenschaft abgelegt wird. Ich fand vor kurzem bei Botho Strauß einen Satz, der ungefähr so lautet: „Das menschliche Gesicht ist der letzte Ort, wo die Maschine keine Macht hat“. Meinen Sie das auch? Ist das etwas von dem, was sich dem feindlichen Verhältnis des Menschen zur Biosphäre entzieht? Oder handelt es sich bloß um eine Barriere? Man sieht ja zunehmend Bilder von zerschlagenen Gesichtern. Ich frage mich immer: was ist eigentlich die Absicht des Regisseurs? Will er uns zeigen: Auch dieses ist zu überwinden?

CARLO JAEGER

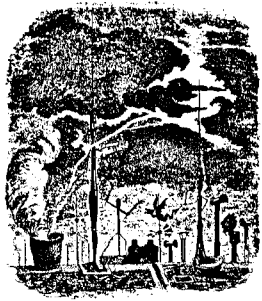
Die Rede vom Paradies meint: in unserer Kultur gibt es eine tiefverwurzelte Vorstellung von einem Leben ohne Arbeit. Solche kulturellen Überlieferungen gewinnen heute eine neue Aktualität. Das handelt nicht von der Utopie. Das meint nur: es ist etwas falsch an dem, wie wir mit der Natur umgehen. Man versteht die Faszination des Computers nicht, wenn man dieses Versprechen nicht sieht. Wenn ein Designer nun versucht, dieses Versprechen darzustellen als Element des Computers selbst, dann betreibt er Schwindel. Es gibt bestimmte Dinge, die man nicht über den Bildschirm erledigen kann. Man müßte eine Software entwickeln, die von vorneherein so konzipiert ist, daß sie Face-to-Face-Kontakte stützt. Das ist erfolgversprechender als eine Software, die solche Kontakte substituieren soll.



Zick-Zackreise.

HANS ULRICH RECK

Nicht zuletzt die Geschichte des Design zeigt, daß die Geschichte der Technik über die Maschinen und Mechanismen mit den utopischen Absichten sich vereinigt haben. Man kann die Geschichte der Utopien – eigentlich gegen die Absicht des Utopischen – lesen als Versuche, auf einer hohen Entwicklungsstufe solche Delegationen an Maschinen zwingend vorzunehmen. Dann wäre eine entscheidende Frage wirklich, ob man nicht die kommunikative Situation ins Zentrum der Überlegungen stellt. Technische Anwendungen dieses Gedankens wären dann eben Design-Konzeptfragen. Wenn die Intention auf die Rettung der direkten menschlichen Kommunikation als einer Lebensform zielt, dann dreht sich die Organisationsfrage nicht mehr um ein System im Ganzen, sondern darum, sich darin einen Ort zu suchen, den man hinreichend für das eigene Anliegen definieren kann. Wir sind es gewohnt, im Spiegel der neuen Technologien vom System im Ganzen zu sprechen. Wir müßten lernen, von Qualitäten und Orten zu sprechen. Man spricht heute auf Systemebene zu Recht von der Zerteilung der Gesellschaft, der Aufsplitterung der Gesellschaft und meint das Problem der Bedingungen von ökonomisch formbarer Arbeit. Aber die Thematik der Arbeit ist immer weniger eine, die in der Thematik der Wirtschaftsgesellschaft faßbar ist. Das bedeutet aber eine Veränderung der Designüberlegungen, die immer stärker mit solchen strukturellen Problemen und immer weniger mit ästhetischen Gestaltungsproblemen im einzelnen zu tun haben.



Der Sommer hatte sich diesen Platz ausgesucht, um hier seine Donnerschläge zu fabrizieren.

FRANCOIS BURKHARDT

Die Frage ist nur: Wer liefert solche Konzeptionen? Wer diskutiert sie? Wo werden solche Arbeiten gemacht? Man muß davon ausgehen, daß der Beruf ‚Designer‘ nicht auf solche Reflexionen vorbereitet ist. Die Designer sind gewohnt, Programme zu erhalten und sie umzusetzen. Es müßte erst ein solcher Überbau zugänglich gemacht werden. Und dann: Wie kann in der Zusammenarbeit zwischen Institutionen, Wirtschaftsverbänden und Designern ein Modus gefunden werden, wo die Probleme offen dargelegt und diskutiert werden können? Was die Unternehmen dann daraus machen, ist ihre Sache. Sie haben das Recht zu bewerten, umzuformen, aufzunehmen, abzulehnen. Aber dazu bedarf es eines Forums der Diskussion. Die Frage, die wir mit diesem Kongress verfolgen, ist: Wie kann man über das Design für kleine und mittlere Betriebe einen Weg finden, der Konkurrenzfähigkeit und Kreativität ermöglicht?

CARLO JAEGER

Ich muß noch einmal zurück zum Problem der ‚Face-to-Face‘-Kontakte. Es gibt ja diese Theorie, daß der Mensch Werkzeuge entwickelt habe,

um einem eigenen Mangel abzuhelpfen. Ich halte eine solche Theorie für falsch. Es gibt auch andere Erklärungen dafür, weshalb Menschen Häuser bauen, Feuer anzünden. Und Musik machen, tanzen und dergleichen. Es gibt alternative Interpretationen für solche Errungenschaften, die stärker bei der Sprache ansetzen und diese nicht aus einem Mangel erklären, sondern als Überschuß zur Kenntnis nehmen. Das Problem der Technologie heute ist unter anderem, daß der Mensch seine Zerstörung – und es geht hier nicht um die Wertung verschiedener Formen der Tötung vom Kampf bis zur Atombombe – auf maßlose Weise indirekt organisiert. Aber ich wollte auf etwas anderes hinaus. Es geht genau darum,

Die Arbeitsgesellschaft  
ist der Inbegriff der Moderne.

die ‚Face-to-Face‘-Kontakte selber in eine friedliche Begegnung zu transformieren und nicht darum, sie über Telekommunikation als Krieg weiterzuziehen. Die neuen Technologien sind ja immer noch in der Moderne. Die Arbeitsgesellschaft ist der Inbegriff der Moderne. Wenn es stimmt, daß wir heute eine Transformation von Arbeit in Tätigkeit durchführen müssen – und das vielleicht auch können –, dann ist das ein wichtiger Grund, das Gerede vom ‚Postmodernen‘ ernst zu nehmen. Ich glaube aber, man versteht die Moderne nicht wirklich, wenn man nicht weiß, was das Projekt der Arbeit ist.

## 2. Runde

### Objekte des, Subjekte von Design – Bewußtseinspyramiden und ein Plädoyer für die Verflüchtigung von Design

*Die Meinung, der Benutzer der Produkte benötige Design, um sich einer Identität zu versichern oder mit Identitäten zu spielen, ist heute öfter falsch als zutreffend. Man trägt seine Tchibo-Uhr nicht mehr als mehrschichtige Ironie, sondern weil sie gut und billig funktioniert; der legendäre Rechtsanwalt und der Zahnarzt kaufen Design, um die auf sie gemünzte Berechnung an ihre Kunden weiterzugeben. Wer überhaupt noch seine Wohnung einrichten will, kann nur bedauern, daß qualitativ höherwertige Gegenstände heute ohne philosophieartiges Design kaum zu haben sind, und kauft sie, wenn überhaupt, trotz ihrer Gestaltung. Design, das Symbole schaffen will, wird immer schneller das Schicksal erleiden, welches in den Wissenschaften den unhaltbaren Hypothesen widerfährt: es erzeugt Abfall, weil das Symbolisierte auch für Schwachsinnige auf Dauer nicht erträglich bleiben kann; jene unzähligen Botschaften in dieser zweiten Sprache kommen einem täglich wachsenden Kreis unsäglich bekannt vor. Zum Schluß möchte ich auf meine persönlichen Bedürfnisse zurückkommen. Ich wünsche mir Gegenstände, deren Design ich akzeptieren kann wie eine mathematische Formel, die ich verwende, ohne sie verstehen zu müssen, weil ich auf ihre seriöse Herleitung vertrauen darf. Solche Erzeugnisse sind unter den frisch erzeugten noch selten; die Folge ist, daß ich nach jedem größeren Einkauf eine Zeit darauf verwenden muß, mir ein Bild von den Absichten des Designers zu machen, damit sie mich nicht belasten – eine lästige Notwendigkeit, eine Aufmerksamkeit, für die ich bessere Verwendung hätte.*

Aus dem Vortrag von Oswald Wiener

#### HANS ULRICH RECK

Sie sagen: das Bewußtsein wächst schneller als die Planbarkeit von Bewußtsein in Steuerungsmedien von Benutzung. Auf der anderen Seite verstehen Sie Bewußtsein als eine Art Maschine. Kann man nun Bewußtsein in beiden Aspekten als eine – zum Beispiel komplexe – Maschine verstehen? Oder bliebe das Bewußtsein als Maschine, die durch Delegation definiert wird, nicht selber etwas Delegiertes?

#### OSWALD WIENER

Herr Jaeger hat davon gesprochen, daß eine Maschine ein Ding ist, dem Arbeit übertragen werden soll. Bewußtsein als Mechanismus ist ja nur ein Forschungsprojekt. Für mich ist eine Maschine das, was in der Logik als formales System beschrieben wird. Es handelt sich um die Suche nach einem Paradigma für das Beschreiben von Bewußtsein, das in unserer Philosophie keine Beschreibung gefunden hat. Ob wir das gerne haben oder nicht, wir werden durchgehen müssen durch diesen Prozeß des Versuchs festzustellen, inwieweit dieses Paradigma Ergebnisse zeitigt. Für mich ist es ein zentrales Anliegen, mich selber in Termini von Mechanismen zu erklären. Das erläutert den zweiten Punkt der Frage. Zum ersten ist nichts zuzufügen. Ich glaube tatsächlich, daß dieser Prozeß der Bewußtwertung, des Nachdenkens über Absichten, über den Versuch, möglichst viel von der Natur als planmäßig ablaufend und dieses planmäßig Ablaufende womöglich als beabsichtigt, eben als Design zu verstehen, daß dieser Prozeß einer Bewußtwertung schneller wächst als die Möglichkeit, dem wachsenden Bewußtsein ein Schnippchen zu schlagen.

#### HANS ULRICH RECK

Mir scheint die Kontroverse entscheidend. Herr Jaeger hat eine philosophische Hintergrundannahme, daß es sinnvoll ist, bestimmte Vorgänge zwar als maschinelle Abläufe zu strukturieren, aber sinnvoll nur, wenn man das tut, indem man die eingesetzten Instrumentarien begrenzt. Wir gehen also aus von einer nicht-codierbaren Art des Umgangs mit Instrumentarien, um eine Verwandlung zu versuchen, die Probleme in einen anderen Kontext stellt. Das könnte der Interpretation des Bewußtseins als eines Mechanismus entgegenkommen, denn Mechanismen dieser Art sind von Apparaturen der kodierenden Verhinderung jener Verwandlung verschieden. Apparaturen kann man steuern, Mechanismen muß man zunächst aufdecken.

#### OSWALD WIENER

Für mich ist die Beschreibung einer Biosphäre, die man feindlich behandelt, neu. Für mich ist Arbeit bis jetzt immer eine Tätigkeit gewesen, die mir unangenehm ist. Jede Tätigkeit, die mir unangenehm ist, ist für mich Arbeit. Ich kenne die Biosphäre nicht, ich weiß nicht, was das ist. Ich denke, daß wir ‚Natur‘ viel zu eng auffassen, wenn wir damit das meinen, was wir an unseren eigenen unanalysierten Idealen zerstören. Natur im traditionellen Sinne ist Kultur. Wir zerstören diese Kultur – also ein Ideal, dessen Wert für mich noch keineswegs feststeht –, wenn wir z. B. statt eines Waldes einen Betonblock bauen. Wir zerstören damit vielleicht ein Ideal, aber keineswegs die Natur. Wir verändern etwas. Sind es wirklich wir, die etwas verändern? Oder sind wir

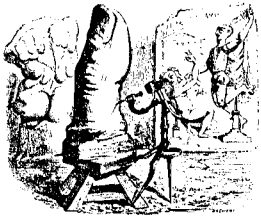


Das Dampfkonzert.

nicht hilflose, auf jeden Fall willenslose Instrumente eines Prozesses? Wir bilden uns oft ein, Dinge stoppen zu können, nur weil sie uns aus irgendwelchen Gründen unangenehm sind. Mit dem Prozeß der Bewußtwerdung, wie ich ihn angesprochen habe, meine ich, daß wir immer

Wir versuchen rational zu begründen,  
und wir stoßen ständig  
an die Grenzen unserer Rationalität.

mehr unsere eigenen Motive in Frage stellen. Wir versuchen rational zu begründen, und wir stoßen ständig an die Grenzen unserer Rationalität. Aber das heißt nicht, daß wir auf Rationalität als Instrument verzichten dürfen. Wir erleben ja, daß im Laufe der Bewußtwerdung sich die Grenzen dieser Rationalität immer weiter nach außen hin verschieben. Mir scheint also, auch im zweiten Gedanke stecke eher eine Kontroverse als ein Konsens. Wenn ich von Mechanismen des Verstehens spreche, so meine ich natürlich die normale Maschine, das formale System und nicht etwa eine Metapher. Natürlich ist DAS eine Metapher, aber ich meine es sozusagen nicht metaphorisch, sondern paradigmatisch in dem Sinne, daß ich versuche, den Mechanismus, den ich begriffen habe, als Beispiel für mich selber zu begreifen.



Der Finger Gottes, ein gewaltiges Werk.

DIETMAR KAMPER

Mit der These, man selber sei ein außengeleiteter Automat, der die Chance hat, ein höheres Bewußtsein oder mehr Bewußtsein auszubilden, müßte man eine homogene Theorie aufstellen. Aber Ihre Ausführungen legen die Vermutung nahe, es gebe unterschiedliche Bezugspunkte. Denn Sie sagen selber: Ich weiß nicht, warum ich mich wehre. Woher stammt die Gegenwehr? Woher kommt überhaupt der Verdacht, daß ein Dümmerer Sie als Klügeren mit einem Surplus an Design eindecken will?

OSWALD WIENER

... oder ein Klügerer ...

DIETMAR KAMPER

Oder ein Klügerer. Die Klügeren seien – wenn ich Sie richtig verstanden habe – besser, weil man an ihnen wachsen könne.

OSWALD WIENER

Es sind zwei Dinge, die Sie ansprechen. Das erste: Woher kommt dieses Sich-Wehren? Ich habe gesagt: Ich weiß es nicht. Aber ich kann nicht an eine übergeordnete Instanz appellieren. Für mich gehört das zu der allgemeinen Fremde. Dieses Nicht-Gestaltet-Werden-Wollen kommt als Impuls aus der inneren Fremde, von der ich na-

türlich annehme, daß sie rational erklärbar ist, prinzipiell rational erklärbar, wenn auch mir nicht in direkter Beobachtung zugänglich. Das zweite: Ich habe gesagt, daß ich – wenn ich schon gestaltet werden soll – es vorziehe, durch Zwang gestaltet zu werden, weil ich am Zwang wachse. Wenn ich durch List gestaltet werde, so heißt das, daß ich auf einem status quo gehalten werde.

DIETMAR KAMPER

Das kommt mir wie zwei Seiten einer Medaille vor. Aber wie kann man das in Beziehung setzen? Irgendwo muß es so etwas wie eine Grenze oder einen Unterschied in mir selber geben. Ich bin dann uneins mit mir selbst. Ich habe Momente von Bewußtheit und Unbewußtheit, von Bewußtheit und Instinkt und bringe dann gelegentlich den Instinkt zur Geltung, indem ich mich als dieses zentral organisierte, automatische Wesen gegen den Einfluß automatischer Prozesse unter bestimmten Bedingungen doch zur Wehr setzen kann und muß.

OSWALD WIENER

Was meinen Sie mit ‚heterogen‘? Meine Darstellung ist natürlich heterogen, denn ich bin weit von einer umfassenden Philosophie der gegenwärtigen Zeit entfernt. Ich glaube aber, daß das Hauptproblem des heutigen Denkens für jeden einzelnen von uns ist, den Punkt zu finden, wo er ICH ist. Für mich ist ICH ein Ort, an dem innere mit äußeren Automatismen oder Formalismen konfrontiert werden. Gängiger gesagt: wo das Unbewußte an Ansprüche stößt. Wo ich gezwungen bin, meine Vorstellungen zu verbalisieren, eine Selbstbeobachtung durchzuführen der deutlich werdenden inneren Bewegungen, die vorhanden sind. Meine Aufgabe als Autor ist – ich bin ja Schriftsteller, nicht Wissenschaftler –: diese unbewußten inneren Bewegungen in Sprache umzusetzen. Diesen Prozeß nenne ich ICH.

CARLO JAEGER

Ich weiß nicht, ob das klar genug geworden ist, aber ich bin ein Freund der Computer. Ich bin einverstanden damit, daß wir durch diesen Versuch hindurchmüssen, unser Denken, Ich, Bewußtsein in dieser Sprache zu begreifen. Ich würde es anders formulieren: Wir müssen lernen, Erfahrungen, die wir mit Computern machen, zu vergleichen mit Erfahrungen, die wir Menschen machen. Viele Leute neigen dazu, Gefühle als Energien zu denken. Sie sagen dann: ich habe eine Wut, und stellen sich das vor wie eine Dampfmaschine: da ist ein Druck und der Druck muß raus. Man spricht ja auch so. Die Leute brüllen sich an, machen Autos kaputt, die interessantesten Ereignisse geschehen und zwar nicht, weil jemand wütend ist, sondern weil er überzeugt ist, daß Wut etwas ist wie der Druck in

einer Dampfmaschine. Es gibt andere Modelle, sich das vorzustellen. Wut könnte auch etwas sein wie ein Programm in einem Computer. Ich habe die Möglichkeit, das abzurufen. Ein anderer hat die Möglichkeit, meine Wut abzurufen. Wenn ich das Programm ablaufen lasse, dann bin ich das Programm nicht los. Es entsteht in diesem Modell ein anderer Umgang mit Gefühlen. Das Wort ‚Maschine‘ wird ja verschieden gebraucht. Es gibt in der Naturwissenschaft zwei bedeutende Typen von Maschinen: die thermodynamische Maschine und die Turing-Maschine (für erstere mag James Watts Dampfmaschine stehen; mit letzterer ist das Projekt von Alan M. Turing (1912–1954) gemeint, das unter dem Titel ‚Computing Machinery and Intelligence‘ 1950 die Bemühungen um die KÜNSTLICHE INTELLIGENZ in Gang setzte. Eine Turing-Maschine ist eine, die mittels bestimmter Anordnungen und Eingaben bestimmte Bezirke der Unterscheidung von Mensch und Maschine entreißt, so z. B. die eindeutig dem Menschen zugeschriebene Fähigkeit der Lügengerkenntnis. Turings ‚Kann eine Maschine denken‘ erschien im Kursbuch 8/1967, zusammen mit John von Neumanns ‚Allgemeine und logische Theorie der Automaten‘. Zur Beschreibung, Interpretation und erkenntnistheoretischen Diskussion der Turing-Maschine vgl. Oswald Wiener, Turings Test. Vom dialektischen zum binären Denken, in: Kursbuch 75/1984. Daß das Automaten-thema, sozusagen als Spiegelbild des Problems von künstlicher Intelligenz, als Frage nach dem Stellenwert von Selbst- oder Eigen-Bewußtsein, kulturell aber über Jahrhunderte nicht verdrängt worden ist, zeigt die Vielzahl entsprechender Bezüge in: Verena von der Heyden-Rynsch (Hrsg), Rituale der Selbstauflösung, München 1982). Man kann viele Geräte auf einen dieser beiden Typen zurückführen. Aber etwas hat sich im Übergang vom ersten zum zweiten Maschinentyp geändert. Eine Turingmaschine hat nichts mit Mechanik zu tun. Wenn Sie von Maschinen reden, dann denken Sie an Dinge, die in den Umkreis der Turingmaschine gehören. Ich habe einen Maschinenbegriff vorgeschlagen, der etwas über die kulturelle Funktion von Dampfmaschinen und Computern aussagt.

#### OSWALD WIENER

Ich gebrauche ständig den Ausdruck ‚Mechanismus‘, mechanisch als Synonym mit maschinell. Ich würde vorschlagen, die thermodynamische Maschine und das formale System, exemplifiziert durch die Turingmaschine, als zwei Aspekte derselben Sache anzusehen. Ich würde vorschlagen, die thermodynamische Maschine als ‚Maschine-als-Prozess‘ zu sehen und die Turingmaschine als ‚Maschine-als-Beschreibung‘. Begrifflich handelt es sich um dieselbe Sache.

#### FRANCOIS BURKHARDT

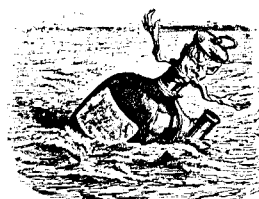
Es scheint mir schwierig, Ihren Design-Begriff auf dem Hintergrund des professionellen Designs zu denken. Manchmal erinnert er mich an die Brockschen Ansätze der Agentur für Gestaltung: Du kommst zu mir, ich mach Dich bewußt, dann gehst Du raus, und Du brauchst kein Design mehr. Oder noch weiter: Du kommst zu mir, und ich mach Dir Dein Leben ([vgl. dazu: Bazon Brock, Mode – Das inszenierte Leben, IDZ Berlin o.J.; außerdem verschiedene Konzepte zum ‚Sozio-Design‘ in: Bazon Brock, Ästhetik als Vermittlung, Köln 1977; eine Neuformulierung in: Hareiter u. a. (Hrsg), Design ist unsichtbar, Wien 1982]). Design ist nicht nur Objekterfassung. Es ist richtig, die Designer mit der Einsicht zu konfrontieren, daß sie unter Bedürfnissen etwas Statisches verstehen, obwohl niemand weiß, was Bedürfnisse wirklich sind. Aber mir scheint diese Reibung zwischen Bewußtsein und Unbewußtsein für den Designer schwer verständlich. Können Sie erklären, wie Sie das meinen, was für einen Designbegriff Sie benutzen wollen?

#### OSWALD WIENER

Ich glaube, daß sich Design auf das zurückziehen sollte, was ich redlich genannt habe, das heißt, möglichst auf die Interpretation des Gegenstandes und seiner Funktion durch den Designer verzichten. Im Grunde habe ich ein Plädoyer für den Funktionalismus gehalten. Weshalb brauchen wir Design? Man könnte auch umgekehrt fragen: Was würde passieren, wenn es – rein theoretisch gesetzt – gar kein Design mehr gäbe? Ist das vorstellbar? Vielleicht muß man nochmals darauf zurückkommen, daß die Entwerfer in der

Es gibt eine Fülle von Design,  
aber das Design steckt in einer Krise.

Regel ihre wirklichen Kunden, die Gebraucher, nicht kennen, daß sie sie sich nur vorstellen oder als ein Abstraktum vorgegeben bekommen von Seiten der Produktion. Aber die Designer, die sich mit ihrer Utopie im Kopf profilieren wollen, werden ständig durch ein anonymes Design oder ein Design von unbekanntem Kollegen unterlaufen, durch ein Design, das möglicherweise erfolgreicher ist, nicht nur was die Absatzziffern, sondern auch, was die Wertschätzung anbetrifft. Es gibt eine Fülle von Design, aber das Design steckt in einer Krise. Ich glaube nicht, daß man die durch die Professionalisierung eines sogenannten mittleren Weges beheben kann. Ich glaube – und das ist auch eine Antwort an Herrn Brock –, daß die anonymen Designer gerade die Entwerfer des Alltagsdesigns von ganz besonders hoher Professionalität sind. Die organisier-



In einem Etui am Halse der Flasche war ein Manuskript verschlossen, das wir nun dem Leser vorlegen werden.

ten individuellen Designer könnten vom gewöhnlich schönen Design profitieren. Auch in einem erkenntnistheoretischen Sinne: daß sie einmal wahrnehmen, in welcher Weise sich Design in der Masse selber produziert. Die Gebraucherseite ist ja der unbekannteste Faktor im Design-Kreislauf. Auch wenn ich damit wieder das Mißfallen von Herrn Brock errege: alle Positionen in der Kunstpädagogik, die sich ja auch mit Geschmackserziehung befaßt, sind derart verunsichert, daß sie eine Abstinenz von Geschmacksfragen überhaupt zu pflegen beginnen. Die Designer können nicht hoffen, daß ihnen durch schulische Erziehung irgendeine Hilfe zukommt. Diese Hoffnung, die man seit Jahrzehnten immer wieder durchgespielt hat, trägt nicht mehr. Leute, die Design brauchen, Leute, die das alltagschöne Design brauchen, lassen sich keine Vorschriften mehr machen, ob sie dieses oder jenes gebrauchen sollen, ob dieses oder jenes gut oder schlecht ist.

FRANCOIS BURKHARDT

Für mich erfordert das aber eine Überwindung des Funktionalismus und damit auch der Moderne.

OSWALD WIENER

Ich sehe keine Moderne überwunden, ich sehe eine Überwindung der Moderne auch noch lange nicht kommen. Das Unbewußte ist immer noch etwas, das erforscht werden muß, bevor wir uns der Pflege des Irrationalen im Sinne eines begriffenen, also überwundenen Automatismus hingehen können.

JOCHEN GROS

Ich habe schon lange kein so klares und ehrenwertes Plädoyer für den Funktionalismus gehört. Aber die Diskussion läuft seit mindestens 20 Jahren in eine andere Richtung. Wir haben doch Städte wie eine mathematische Formel geplant. Und damit sind wir alle nicht mehr zufrieden. Das alte Bauhausprogramm: mehr Rationalität, keine Symbole, keine Identifikationsmechanismen anbieten, klare, redliche, rationale Formen. Es wird von den Designern immer mehr verlangt, daß sie – wie Sie schön formuliert haben – die unbewußten Mechanismen auf die Weide führen'. Verlangt sind nicht mehr Formeln, sondern Ausdrücke. Die Designer wollen Leute ansprechen. Und da gibt es bestimmte Zielgruppen, die äußerst verschieden sind. Also kann man auch nicht DIE DESIGNER angreifen. Es gibt einfach Unterschiede im Bewußtseinsstand der Designer und Unterschiede im Bewußtseinsstand derer, die als Konsumenten unsere Symbole lesen. Aus diesem Problem ein Verbot der Symbole abzuleiten, finde ich völlig falsch.

OSWALD WIENER

Also, von einem Verbot der Symbolik habe ich nicht gesprochen. Das ist auch ganz unmöglich.

JOCHEN GROS

... aber auf Interpretationen verzichten ...

OSWALD WIENER

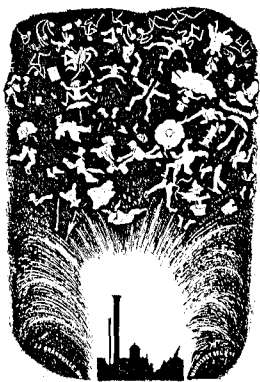
Ja, aber auf Interpretation verzichten heißt nicht, auf Symbole verzichten. Symbole sind ja im Auge des Betrachters und nicht in demjenigen, der diese Symbole absichtlich den Gegenständen mitgibt. Darauf kommt es gar nicht an. Es kommt darauf an, wie es vom Benutzer gelesen wird. Noch etwas: Sie haben von geplanten Städten gesprochen, in denen wir uns nicht mehr wohlfühlen. Und das haben Sie mir entgegengehalten, obwohl ich ja dasselbe Argument verwende. Ich habe gesagt, man solle sich nicht schon fähig wähnen, berechnen zu können. Diese Städte sind deswegen so schlecht, weil man sich eingebildet hat, man könne alle Parameter berechnen. In Wirklichkeit hat man ein Terrarium geschaffen nach den Parametern, die dem Designer gerade zur Verfügung standen oder die er für die maßgeblichen hielt. Hätte man sich etwas bescheidener gegeben und versucht, einen – sagen wir einmal – benutzbaren Wohnraum zu machen und auf die Steuerung von übergreifenden und weit gespannten Sozialzusammenhängen zu verzichten, dann wäre das Ganze vielleicht besser herausgekommen.

EINE ERSTE STIMME AUS DEM PUBLIKUM

Mir scheint die Funktionalismusdebatte heute überholt. Mit der Möglichkeit der neuen Technologien ist doch die Struktur der Trennung von Hersteller, Designer und Konsument überholt. Jeder kann sein eigener Designer werden. Es gibt z. B. für Kaffeemaschinen ein technisches Programm, das man umrüsten und anreichern kann mit einem eigenen Design, so daß man zu einer eigenen Maschine kommt. Die Debatte um das Design müßte weniger qualitativ als viel eher strukturell geführt werden.

OSWALD WIENER

Ich hätte gerne ein Design – so sagte ich –, das ich benutzen kann, ohne mich über eventuelle Botschaften seiner Gegenstände fragen zu müssen. Ihr Vorschlag, daß jeder sein eigener Designer wird, scheint mir gut, aber ich glaube nicht, daß viele von uns sich solchen Mühen unterziehen würden. Wir brauchen Design ja wie mathematische Formeln, damit wir Grundlagenarbeit nicht wiederholen müssen, die andere bereits geleistet haben. Wir wollen Gegenstände haben, die wir benutzen, damit wir unsere eigenen Sachen machen können und nicht damit wir in Bereichen kreativ werden, die schon längst durchgeackert und eigentlich erledigt sind.



Das Feuerwerk der Einfälle.

HANS ULRICH RECK

Wenn ich höre, was Sie unter Benutzbarkeit verstehen, dann ist das etwas ganz anderes als das, was im Funktionalismus unter Benutzbarkeit diskutiert wird, auch wenn ‚Benutzbarkeit‘ im Funktionalismus die Ausgangsbasis darstellt für vieles, was aus heutiger theoretischer Sicht eigentlich einer anderen Begründung bedarf, z. B. die Auffassung vom strukturellen Sinn rationaler Konstruktion auf der Ebene des interpretierenden Geschmacks. Aber die geschichtliche Evidenz des Funktionalismus – verstanden als Problem und nicht als Beweis des Scheiterns des Funktionalismus – liegt auf einer anderen Ebene. Offensichtlich sind viele funktionalistische Gestaltungen nicht mehr brauchbar und werden auch nicht mehr gebraucht. Mit Ihren Argumenten lassen Sie aber auch einen erweiterten Funktionalismus auflaufen. Denn die Bewusstseinsentwicklung gehe schneller vonstatten als das, was in Funktionsdefinitionen als Funktionsbestimmungen von Gestaltungsvorgängen aufgebaut werden kann. Ihre Position hält wie selbstverständlich an den Möglichkeiten rationaler Gestaltung fest. Aber das heißt ja vor allem, daß die eigene Rationalität und ihre Grenzen bearbeitet werden müssen und daß sie nicht an Institutionen delegiert werden kann.

OSWALD WIENER

Ich bin noch gar nicht auf das Hauptargument von Herrn Gros eingegangen, daß nämlich Designer einfach Leute mit unterschiedlichem Bewußtseinsgrad seien. Meine These war ja, daß sich Bewußtsein in einer Weise in Bewegung befindet, die nicht mehr eine statistische Verteilung der Bevölkerung auf verschiedenen Bewußtseinsniveaus erlaubt. Das ist natürlich eine unbewiesene These. Mir fehlen die empirischen Untersuchungen, das zu untermauern. Ich sehe auch nicht, wie man solche empirischen Untersuchungen überhaupt durchführen könnte. Für mein Gefühl aber sind die Grade niedriger Bewußtheit am Absinken. Als Designer würden Sie dann also immer mehr mit Leuten zu tun haben, die Sie so behandeln sollten, als ob sie auf Ihrer Stufe der Bewußtheit stünden.

JOCHEN GROS

Dazu brauchen wir keine empirischen Untersuchungen. Es gibt ja bestimmte Erfahrungen damit. Untersuchungen zur Familiensituation, Erfahrungen von Sozialwissenschaftlern zeigen, daß die Leute sich nicht bewußt werden wollen, was Neues im Wohnzimmer passiert, sondern im Gegenteil sich immer fester an das Nostalgische klammern. Nicht die Gestaltung, welche die neuen Dinge rational darstellt, die Gestaltung, welche verschleiert, ist gefragt. Ihre These, daß die Leute bewußter werden, deckt sich nicht mit den Erfahrungen am Markt.

OSWALD WIENER

Und Sie sagen mir, daß es auf empirische Untersuchungen gar nicht ankäme. Dabei haben Sie die gleiche Art von Argumenten wie ich zur Verfügung: einen persönlichen Eindruck. Immer mehr Leute – so mein Eindruck – kommen mit beliebig gestalteten Dingen aus. Beliebiger sind die einzig deshalb nicht, weil immer bestimmte Stile

Immer mehr Leute  
– so mein Eindruck –  
kommen mit beliebig gestalteten  
Dingen aus.

angeboten werden. Wenn jemand mit einem Computer arbeiten muß oder sich ein Zimmer einrichten will, dann hat er nur das zur Verfügung, was ihm der Markt bietet. Meine These war, daß der Konsument dann gleichgültig reagiert und das Nächstbeste kauft, das einigermaßen seinen Plänen entspricht, ohne auf Design einen besonderen Wert zu legen.



Architekturkristallisationen.

### 3. Runde Vom Ende und Nicht-Ende des Design in der modernen Gesellschaft

*Schon in der Perspektive der güterproduzierenden Gesellschaft, die Entwicklung der Arbeit und Freizeit betreffend, gab es ein transitorisches Moment: die Unruhe im Verhältnis von Gebrauchswert und Tauschwert, den drohenden Umschlag im Vorrang durch die Tauschwertabstraktion, die Erklärung einer „autopoiesis“ des Kapitals, die sich bis zu einem gewissen Punkt realisiert hatte. Von daher bekam die Zirkulationssphäre auch im Bewußtsein der Gesellschaftsmitglieder eine bis dahin unerhörte Bedeutung. Zugleich wurde mit dem Übergang von Geld zu Kapital ein weiterer Abstraktionsschritt vollzogen, der irreversibel zu sein scheint. Dieser bezieht sich hauptsächlich auf die „Modellierung“ der Bedürfnisse, d. h. auf die „Naturseite“ der Zirkulation. Zumindest bis zur völligen Verunsicherung der vergesellschafteten Menschen scheint dergleichen Erfolg gehabt zu haben. Dabei sind die „theologischen Mucken“ der Warenproduktion gleichsam mitgewandert und haben sich in einer Technologie der Wünsche und Bedürfnisse manifestiert. Man könnte das auch den Einzug der Simulation in die Ökonomie nennen. Von nun an werden die Systeme der Vermittlung selbstreferentiell. Unmittelbares gibt es offenbar nur noch als Effekt. Der abstrakte Wert dreht sich um sich selbst. Einzig noch Probleme der Steuerung scheinen von Belang zu sein. Das ist die Stunde der Kybernetik.*



Meister Schwarzpinsel.

Aus dem Vortrag von Dietmar Kamper

FRANCOIS BURKHARDT  
Im Design hat die von ihnen zentral angesprochene Debatte über Moderne und Postmoderne noch nicht stattgefunden. Die Designtheorie gründet auf der modernen Entwicklung von Wissenschaft und Kultur. Eine postmoderne Theorie des Design würde also der Grundlage des Design den Boden wegziehen. Das ganze Pathos des Design lebt von der Stärke einer rationalen Assoziation zwischen Design und Wirtschaft. Das ist die Assoziation des Positivismus. Eine postmoderne Gestaltung – mit dem Beispiel der postmodernen Architektur – stellt eigentlich die moralische Orientierung der bisherigen Gesellschaft in Frage, im weitesten Sinne geht es dabei um Werte wie Demokratie und Fortschritt, Kontinuität und Aufklärung. Postmodernes Design ist heute nicht machbar. Einmal vom Beruf

des Designers her nicht. Zum anderen nicht, weil die Planung kontinuierlich überholt ist, weil sie erst Modelle formuliert, wenn die Gegenstände ihrer Analyse längst überholt sind. Warum das funktionalistische Design gut funktioniert, hat damit zu tun, daß es historische Kontinuität ermöglicht und formale Konstanten erarbeitet hat, die mit den Konstanten der Wirtschaft assoziiert werden können. Ein postmodernes Design würde schon deshalb nicht funktionieren, weil Wirtschaft und Designer sich nicht auf andere Konstanten einigen könnten.

OSWALD WIENER

Sind wir uns alle einig über diesen Begriff von Moderne? Meinen wir, dieselben Vorstellungen zu haben, wenn das Wort fällt? Wissen wir, was mit Postmoderne gemeint ist? Oder meinen wir dasselbe mit dem Wort ‚Postmoderne‘?

FRANCOIS BURKHARDT

Ich glaube nicht, daß wir über die Einigkeit über einen Begriff weiterkommen.

DIETMAR KAMPER

In der Debatte, die ich betrachte, vollzieht sich eine Reihe von Verschiebungen, die gerade an den Werken der von mir genannten Theoretiker [(Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982; ders. *A l'ombre des majorités silencieuses*, Paris 1983; ders. *Stratégies fatales*, Paris 1983; Jean-Francois Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris 1979; ders. *Des dispositifs pulsionels*, Paris 1980; ders. *Das Erhabene und die Avantgarde*, in: *Merkur* 424/1984)] in den letzten Jahren abzulesen sind. Anders als in der deutschen Tradition standen die Franzosen immer unter dem Programmanspruch von Rimbaud „il faut être absolument moderne“. Viele von denen, die jetzt anhalten oder ihre Affirmation dessen, was geschieht, unterbrechen, haben zunächst gesagt: Man kann sich auf das, was geschieht, nicht dauernd mit einer vernebelnden Kulturkritik beziehen. Eine neue konzeptuelle Haltung tritt auf. Man weiß immer seltener, was das ‚Andere‘ ist. Worauf kommt es an? Wohin bewegt sich das? Ist es ein Abbruch, eine kurzfristige Verunsicherung? Ist die Moderne eventuell noch gar nicht da? Auch das ist ja schon geäußert worden. Muß man nicht weiterhin am cartesianischen Programm festhalten, nach dem der Mensch die Stelle des Schöpfers besetzt und sich als Herrscher und Meister der Gegebenheiten bewährt? Nun werden bestimmte Voraussetzungen eines solchen Konzepts berührt, weil sie nicht mehr ungebrochen wirken. Zu den Voraussetzungen gehörte die Kraft eines Subjekts, sich in seiner Welt zu behaupten, authentische Entwürfe zu tätigen und sie mit den eigenen und den Kompetenzen anderer gemeinsam zu realisieren – der Mensch

als Herr seiner eigenen Geschichte. Nicht im völlig freien Willen, aber im Bewußtsein, daß das eigene Tun ausschlaggebend sei. Aber die Frontlinien sind seit einigen Jahren endgültig nicht mehr klar, nachdem bereits im Frankreich der Jahrhundertwende und später im Deutschland von Benn, Heidegger und Ernst Jünger die Kritik des handlungsfähigen Subjekts durchgeführt worden ist, eine Kritik des Menschen durch den Verweis auf eine Realität, die wesentlich komplexer ist als die, welche der handelnde Mensch für sich in Anspruch nehmen kann.

CARLO JAEGER

Was sind nun die Querbezüge zwischen unseren Referaten und den Diskussionsbeiträgen? Ich versuche, mich an Beispielen zu verständigen. Für das sogenannte ‚Postmoderne‘ gibt es Beispiele. Es gibt einen Verein von französischen Intellektuellen. Der Name Lyotard ist gefallen. Es gibt also eine vor allem philosophische, zum Teil soziologische Diskussion, deren Vertreter sich selber als Vertreter des Postmodernen benennen. Und dann gibt es Architekten. Was ist ein brauchbarer Bezugspunkt? Vielleicht das Stuttgarter Museum von James Stirling? Wichtig ist: es lassen sich Beispiele anführen für das, was ‚postmodern‘ heißt. Viel weniger klar und einfach ist es, Beispiele zu finden für die Moderne. Vielleicht ist das wirklich kein sehr brauchbarer Begriff. In der Architektur kann man an Corbusiers ‚Charta von Athen‘ denken. Es gibt einen bestimmten historischen Komplex der Gestaltung, der – nach einer bestimmten heutigen Ansicht – Ramsch geworden ist. Was ist weiter modern? Cézanne in der Malerei, Picasso, Joyce, Musil – sicher. Aber im philosophisch-soziologischen Bereich? Irgendwann kommt dann Descartes, und dann kommt alles. Da ist dann unglaublich viel modern. Kann man den Begriff der Moderne über den architektonischen Funktionalismus hinaus verwenden? Stimmt überhaupt die Zuordnung zwischen ‚Charta von Athen‘ und der Aufklärung von Sokrates bis Voltaire? Ist es vernünftig, das aufeinander zu beziehen? Wenn man noch einmal den Gedanken aufgreift, daß die Menschen Krieg führen gegen das, was ist, einen Krieg mit der Materie seit den Ursprüngen der Zivilisation, dann erscheint gerade unter dem Modernismusaspekt die Transformation von Arbeit in Tätigkeit sinnvoll. Aber wenn das stimmt, dann ist das, was heute ‚postmodern‘ genannt wird, halbherzig. Man tut, als handle es sich um einen Stil und eine Stilwahl. Aber die französischen Theoretiker kommen von Marx und dem Problem, daß Geld das Zeichen ist, in dem Arbeit repräsentiert wird. Natürlich kann man die Veränderung in den Zeichenbezügen ganz allgemein behandeln. Aber spannend wird es erst, wenn man das auf das Problem des Geldes bezieht. Das wird zu wenig behandelt und

das ist die entscheidende Schwäche dieser ganzen Theorie. Nicht nur das Design, auch die Wirtschaft ist im Umbruch. Wie wird das Geld in 20 Jahren funktionieren? Die Kritik an der Moderne bedarf einer Präzisierung des Arbeitsbegriffs, eines neuen Überdenkens des Verhältnisses von Arbeit und Geld. Eine sogenannte ‚postmoderne‘ Position, die das nicht leistet, bleibt halbherzig.

HANS ULRICH RECK

Das zielt auf den Kern des Projekts ‚Rationalität‘. Rationalität ist in der Wissenschaft ja definiert worden als Fortschritt von Wissenszuwachs. Dieser Zuwachs wiederum ist ein Faktor der Optimierung der Messungsgeräte für diesen Wissenszuwachs. Die stilistisch-kulturell eingefärbte Rezeption des Rationalitätskomplexes entzündet sich an der Organisationsform dieser Rationalität – im weitesten Sinne also am militärisch-industriellen Komplex der Akkumulation von Meßgeräten zur Optimierung der Wissenskontrolle. Das ist der Hintergrund der emotionalen Komponenten, die so mit der Rede vom „Ende und Scheitern der Aufklärung und der Rationalität“ einhergehen. Es handelt sich gerade deshalb um die ideologische Überhöhung einiger Stilaspekte und Stilhaltungen, weil ein stilbildendes Subjekt – ganz im Sinne des altkonservativen ‚Kunstwollens‘ eines Heinrich Wölfflin – den instrumentellen Handlungs- und Rechtfertigungsdruck der versteinerten Rationalitätskontrolle unterlaufen möchte. Eine verständliche, dennoch fundamentalistische Reaktion. Aber Rationalität ist gar nicht begreifbar im Raster einer Absetzung von ‚Moderne‘ und ‚Postmoderne‘. Es macht keinen Sinn, in diesem Raster den Begriff einer wie immer gerichteten Vernunft zu entwickeln. Das ist meßbar daran, daß man das Postmoderne dann schnell als semiotische Umformulierung der Absichts- und Gegenstandsfunktionen der modernen Vernunft und Gestaltung zur Hand nimmt. Man redet dann – Umberto Eco sehr deutlich in seiner Nachschrift zum *Name der Rose* (wo er übrigens immerhin schon auf 20 Jahre Begriffstradition im Postmodernen abhebt) – von einem Zeichensystem höherer Art, von der Ironie, von der Umformulierung der Dinge in Bedeutungen. Man sehe die Dinge in ihrer Bedeutsamkeit an und nicht mehr in ihrer Funktion. Das trifft so ungefähr auch auf den Manierismus des 16. Jahrhunderts zu. Dann wäre die angesprochene ‚Rache der Dinge‘ im Vortrag von Herrn Kamper das kommende Barock, das uns immerhin in der Weise droht, wie das postmoderne Bewußtsein ein bewußt anti-aufklärerisches Handeln fördern möchte, auch wenn es das listigerweise im theoretisch konsequenten Rahmen einer erweiterten Aufklärung tut. Nämlich einer über den aktuellen Zynismus, unter anderem.



Wozu noch die Person selbst? Man wandelt dort, um die Kleider zu sehen.

#### 4. Runde

### Planung und Vernunft nach der Aufklärung

*Der Funktionalismus lebt von einem Purismus, der in den Köpfen seiner Theoretiker sich verfestigt hat. Aber die Abhängigkeit von Formfunktionen scheint heute eher als Verhinderung denn als Stimulierung der Gestaltung. Der Funktionalismus schaltet die Differenz aus und errichtet Verbote. Dadurch sind vitale Erneuerungen des Design behindert worden, auch wenn andere Bewegungen stattgefunden haben. Die Festlegung der produktesprachlichen Vermittlung, welche die Moderne auf Internationalität hin ausgerichtet und festgelegt hat, hat dafür gesorgt, daß kulturell regionale Identitäten und Besonderheiten verlorengegangen sind (man kann das z. B. an der Rezeption der ‚Charta von Athen‘ nachzeichnen). Die funktionalistische Reduktion der Formen auf ein Minimum verflacht die sinnliche Wahrnehmung. Es fehlt an den Anreizen einer ansprechenden emotionalen Ästhetik. Das kann bis zu einer wahrnehmungsbedingten Verarmung der Umwelt führen. Die Moderne hat den Verlust symbolischer Ausdrucksmittel geradezu herausgefordert. Die postmodernistische Gestaltung arbeitet aus diesem Grunde stark mit symbolischen Ausdrucksmitteln.*



Er war ein sehr bedeutender Meister, denn er zog einen langen Schweif von Schülern und Lehrlingen hinter sich her.

Aus dem Vortrag von Francois Burkhardt

HANS ULRICH RECK

Mir scheint die Ausführung zum Begriff des Utopischen am Schluß des Vortrags auch von der Terminologie her ein klassisches Beispiel für einen kritischen Rationalismus zu sein, wie er gerade für den modernen Verstand kennzeichnend ist: Formulierung von Zielvorstellungen, Aufstellen einer Hypothese, Entwurf von Modellen, diese Hypothesen zu verifizieren, Korrektur des Zustands, Verdacht gegen die Theorie, sie lasse sich nur widerlegen, aber nicht beweisen. Wie verhält sich die Absicht, Emanzipation ernst zu nehmen und in Zielsetzungen zu diskutieren, wie verhält sich das Konzept von Rationalität zum skeptischen Anspruch des Postmodernen? Ich sehe in den Verfahrenshinweisen nicht den Geist des Utopischen, sondern den kritischen Rationalismus in seiner etablierten Form am Werk.

OSWALD WIENER

Ich möchte da einhaken. Ich glaube, daß es ohne die Methoden dessen, was hier kritischer Rationalismus genannt wird, überhaupt nicht geht. Denn der Designer muß ja, was immer seine Ideen sind, begründen, wenn er etwas verkaufen will. Aber es gibt einen Bruch im kritischen Rationalismus an der Stelle, wo das Design an den Produzenten übergeht. Herr Burkhardt sprach

Wer jede Woche einen neuen theoretischen Ansatz auf dem Schreibtisch hat, der kann sich nicht mehr auf einer theoretischen Basis entscheiden.

von der Theoriefeindlichkeit der Produzenten. Liegt das nicht daran, daß es einfach zuviele Theorien gibt? Wer jede Woche einen neuen theoretischen Ansatz auf dem Schreibtisch hat, der kann sich nicht mehr auf einer theoretischen Basis entscheiden. Auf der einen Seite gibt es einen kritischen Rationalismus beim Designer, der zu begründen versucht. Auf der anderen Seite gibt es einen kritischen Rationalismus des Produzenten, der gezwungen ist, nach rationalen Gesichtspunkten vorzugehen. Aber wo sich die beiden treffen, hören die Begründungen auf und entstehen Emotionen.

JOCHEN GROS

Man muß differenzieren. Theorie wird hier zu stark mit Designphilosophie durcheinandergeworfen. Mit Designphilosophie meine ich: wertorientierte Gedanken. Positionen z. B. wie die, daß man mehr ökologisch vorgehen sollte. Diese Philosophien wechseln. Aber davon muß man Ansätze zur Designtheorie trennen, die sich mit Wissen über Designprozesse, mit Wissen über symbolische Vorgänge beschäftigen. Die Unternehmer müßten vielmehr lernen, mit dem Wertewandel umzugehen. Darin besteht auch die Verunsicherung. Es werden immer verschiedenere Produkte angeboten. Die Unternehmer müssen sich auf diese Verunsicherung einstellen. Die kleinen Firmen leisten das besser, weil ihr Marktanteil geringer ist.

OSWALD WIENER

Es ist schwer vorstellbar, daß ein kleiner Betrieb mit drei oder vier verschiedenen Stilarten in die Produktion geht. Mir würde zwar dieser Zynismus schon gefallen, aber ich glaube, daß das für einen kleinen Unternehmer nicht möglich ist.

JOCHEN GROS

Eine große Firma kann auch nicht verschiedenste Richtungen gleichzeitig bringen, weil dann das Firmenimage verloren geht.

FRITZ HAHNE

Ich bin der Meinung, daß die Designtheorie an die Hochschulen gehört. Die Betriebe mit Theorien zu belasten ist ein Grund, weshalb gutes Design sich so schlecht durchsetzen läßt. Ich habe vor einigen Wochen eine Ausarbeitung gemacht über das Wesen unserer Hochschulen. Es gab, als ich Kind war, Kunstgewerbeschulen, die den Sinn hatten, Söhne von Handwerksmeistern und fähige Gesellen aufzunehmen und ihre kunsthandwerklichen Fähigkeiten zu entfalten. Das ging so bis zum zweiten Weltkrieg. Danach wurden die Kunstgewerbeschulen Werkkunstschulen. Dort wurde begonnen, die Praxis, das Formen, das plastische Arbeiten zurückzudrängen. Es kam die Theorie, und es kam die Profilierung von Schülern und Lehrern durch Theorie. Aus den Werkkunstschulen wurden Fachhochschulen. Heute leben wir im Dilemma der Konkurrenz zwischen Fachhochschulen und Hochschulen. Die alten Kunstgewerbeschulen, die bitter nötig wären, sind verschwunden.

JOCHEN GROS

Das ist ein übliches Bild von den Hochschulen, aber es ist falsch. Es gibt nicht zuviel, es gibt zuviel unausgereifte Theorie. Oft ist der Praktiker überfordert. Aber das liegt nicht direkt an der Verwissenschaftlichung und den Hochschulen. Wir müssen Theorien verbessern, um zu

Wir müssen Theorien verbessern,  
um zu praxisbezogenen Theorien  
zu kommen.

praxisbezogeneren Theorien zu kommen. Rein theoretisch könnten die Hochschulen diesen Schritt befördern. Aber die Hochschulen haben nur ihren Status; es fehlt ihnen all das, was Forschungsinstitute sonst haben: ein Etat, Doktoranden, die selbständige Forschungen betreiben. Ihr Unbehagen an der Theorie müßte eigentlich im Interesse des Unternehmers zu einem Engagement führen, daß die Entwicklung von Theorie gerade vorangetrieben werden könnte. Das wäre eine designpolitische Entscheidung. Aber die Unternehmer sagen dazu nichts.

FRITZ HAHNE

Die Leute sind einfach von der Ausbildung her zu wenig qualifiziert. Die Unternehmer sind verunsichert, weil die jungen Designer theorieüberladen sind, sich unklar definieren und einfach zu wenig von dem können, was man früher an den Werkkunstschulen gelernt hat.

FRANCOIS BURKHARDT

Man kann Theorien nicht ohne Wertsysteme aufstellen. Maßgeblich für Theorie ist doch, daß

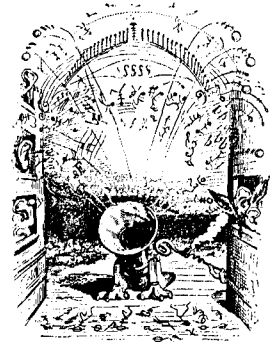
sie sich mit der Umwelt in Verbindung setzt. Schauen Sie sich doch die lebendige Diskussion in den USA oder in Italien an. Im Vergleich dazu herrscht in Deutschland ein armseliges Verständnis von Designtheorie. Dazu kommt, daß in Deutschland kein großer Designtheoretiker benannt werden kann. Wo sind Personen, die sich dafür profiliert haben? Wo ist z. B. ein Gregotti? Mir macht dann Sorge, wenn die Firmen sagen, Theorie ist nicht unsere Sache. Kultur in einem hochentwickelten industriellen Land besteht doch im Ensemble der geistigen und materiellen Produktion. Es gibt gerade in der hochentwickelten Industriegesellschaft nichts näherstehendes als Designtheorie und Kulturtheorie, weil die Produktion von Gesellschaft selber ein Faktor des Industriellen ist. Für das deutsche Design ist es unbedingt notwendig, daß Designer theoretisch besser ausgebildet sind und daß die Unternehmer sich kulturell mehr an der Designtheorie beteiligen. Damit würde nämlich auch, wie in Italien, die Produktion angereizt.

CARLO JAEGER

Der Übergang von theoretischen in unternehmerische Fragen scheint mir wichtig. Ich bin als Sozialwissenschaftler schon vor einem dutzend Jahren mit Angeboten konfrontiert worden, Prognosen zu erstellen. Es ist unglaublich, was man den Leuten alles verkaufen kann, wenn man behauptet, man wisse, was in zehn Jahren los sein wird. Ich finde, es gibt einen vernünftigeren Gebrauch von sozialwissenschaftlicher Theorie. Das sollte man trennen von bestimmten methodischen Diskussionen. Vernünftig finde ich, eine gegenwärtige Situation zu beschreiben. Ausgehend von einer solchen Beschreibung entwickeln wir eine Vorstellung von einer Zukunft. In diesem Spannungsverhältnis lassen sich dann einzelne Schritte definieren. Ein Sozialwissenschaftler, der sein Geld wert ist, muß vor allem etwas zur Beschreibung dessen beitragen können, was gegenwärtig ist. Das ist ziemlich schwierig. Aber

Die Frage ist doch,  
ob man Zukunft als etwas versteht,  
das wir alle mitproduzieren.

man kann auch etwas sagen über Handlungsspielräume und damit über Entscheidungsprozesse. Es ist eigenartig, wie stark die Haltung verbreitet ist, Zukunft sei etwas, das es schon gibt und das man im voraus bestimmen müsse, um darauf reagieren zu können. Die Frage ist doch, ob man Zukunft als etwas versteht, das wir alle mitproduzieren. Das war ja auch einmal eine Pointe des Unternehmertums. In der Schweiz könnte ich eine Reihe von Firmen nennen, die seit mindestens zehn Jahren versuchen,



Mehreren Dilettanten  
wurden die Ohren  
zerfleischt.

herauszufinden, wie die Zukunft aussehen wird, anstatt sich zu fragen, was für eine Zukunft sie gestalten möchten. Aber kein Wissenschaftler leistet die Definition eines umfassenden Zielzustands. In diesem Sinne ist Designtheorie keine wissenschaftliche Theorie. Offensichtlich drückt sich darin aber ein Konsens über die Kritik der Moderne aus.

JOCHEN GROS

Aber die Unternehmer müssen doch überhaupt erst einmal einen Blick erhalten dafür, was an Theorien brauchbar ist. Viele Unternehmen wissen noch nicht einmal, ob Design für sie gut ist, besonders wenn es sich um stark ästhetisches, symbolisches Design handelt. Wir verhandeln seit vier Jahren mit der Offenbacher Lederwarenindustrie über eine Designausbildung. Es gibt in Deutschland keine Ausbildung zum Lederwarendesigner. Die Verbandsfunktionäre glauben durchaus, daß Designausbildung und Design für die Industrie wichtig sind. Aber sie scheuen die Kosten. Ähnlich steht es allgemein mit der Designtheorie. Die Unternehmer schließen sich der allgemein beliebt gewordenen Theoriefeindlichkeit an.

FRITZ HAHNE

Ich vermute, daß Designtheorie nicht ein Gebiet in sich ist, sondern etwas, das man einordnen und delegieren muß an andere Disziplinen, an Philosophie und Sozialphilosophie z. B.

FRANCOIS BURKHARDT

Man muß Freiräume haben und nutzen. Unsere Veranstaltung ist auch in diesem Theoriesinne als ein Laboratorium für Ideen gedacht. Es geht darum, ein Forum für den Austausch von Ideen zu haben. Und nun ist auch das IDZ verändert worden: Es soll direkter wirtschaftsfördernde Aktivitäten unterhalten. Aber man muß einfach am Konzept des ideellen Austausches festhalten. Dem Arbeitsrat des IDZ geht es um die Entwicklung von parallelen Konzepten. Das heißt nicht, daß wir davon ausgehen müßten, daß Design keine Produktformen mehr liefern sollte. Aber man muß das politische Konzept der immanenten Wirtschaftlichkeit durchbrechen.

JOCHEN GROS

Man sollte Designtheorie nicht nur ‚oben‘ ansiedeln. Theorie geht viel weiter und betrifft auch den Unternehmer in seiner eigensten Funktion.

DIETMAR KAMPER

Zum Verhältnis der arbeitsteiligen Verfahren zwischen Theorie und Planung, Herstellung und Rezeption hat Max Weber die These aufgestellt, daß der Fortschritt in der Moderne dadurch erzielt worden sei, daß die ehemals zusammenhängenden Disziplinen wie Theorie, Politik, Kunst

und Moral sich auseinanderentwickelt haben und daß es sich hier um eine unwiderrufliche Arbeitsteilung handle. Die Arbeitsteilung müsse bestehen bleiben, wenn man nicht auf eine vor-moderne Stufe zurückfallen wolle. Diese These wird gegenwärtig von Jürgen Habermas vehement reformuliert. Das ist das ‚unvollendete Projekt der Moderne‘. Mir scheint es jetzt aber so, daß diese Arbeitsteilung inzwischen so etwas wie eine Selbstverleugnung der abgespaltenen Bereiche nach sich zieht. Man hat den Eindruck, daß die Theoretiker nicht mehr erfahren, was sie erfahren müßten, um weiter Theorie zu machen. Sie hängen also in ihren abgespaltenen, abgetrennten Gebäuden und bilden bestenfalls ein

Es gibt ein wachsendes Mißtrauen  
der Planer gegen sich selbst,  
der Designer gegen sich selbst,  
der Praktiker gegen sich selbst,  
auch der Rezipienten gegen sich selbst.

wachsendes Mißtrauen gegen sich aus. Offensichtlich kennen die Designer dieses Problem auch. Es gibt ein wachsendes Mißtrauen der Planer gegen sich selbst, der Designer gegen sich selbst, der Praktiker gegen sich selbst, auch der Rezipienten gegen sich selbst. Herr Wiener hat gezeigt, daß der mißtrauische Rezipient die Idealform des Zeitgenossen ist. An diesem Punkt wird das Interesse am Bruch zwischen Moderne und Postmoderne wieder wichtig. Die Kritiker der Moderne sagen, es sei an der Zeit, sich noch einmal anders auf die Gesellschaft, auf die globale Gesellschaft einzulassen, um wieder Verbindungen zwischen diesen abgespaltenen Teilen zu suchen. Es wächst die Verunsicherung an der Organisationsform dieser arbeitsteiligen modernen Gesellschaft. Aber die Verunsicherung wird immer noch so aufgenommen, daß man – wechselseitig natürlich – einen Schuldigen benennen möchte. Dann ist der Theoretiker schuld, daß die Praxis nicht klappt, der Praktiker schuld, daß er die Theorie verweigert, und der Rezipient schließlich macht alle dafür verantwortlich, daß er dauernd verunsichert wird. Lyotard hat entgegnet, es komme darauf an, die Verunsicherung zu verstärken. Diese Strategie will man nicht annehmen. Man kann im Augenblick aus solchen Einsichten keine Konsequenzen ziehen, es sind leere Botschaften. Sie entziehen sich zunehmend irgendeiner nachfolgenden Sinnkonstruktion. Das Modell ist immer noch, daß wir – unbewußt oder halbunbewußt – alles andere als Feindland interpretieren. Ziele identifizieren, Hypothesen entwerfen, Instrumente entwickeln, Batterien einrichten, Schüsse abgeben, und dann: den Erfolg melden. Das ist das kriegeri-



Die nicht die  
Balancierstange der Tugend  
besitzen, stürzen in den  
Abgrund.

sche Modell im Umgang mit dem, was ist. Das scheint aber immer weiter provoziert zu werden. ‚Können Sie mir nicht ein Modell verschaffen, damit ich noch schneller bin als der andere?‘ Dieses Modell des Handelns – das zeigt nicht nur die absolut schwindende Zeit in den Szenarien zum sogenannten ‚Gleichgewicht des Schreckens‘ – ist am Ende.

HANS ULRICH RECK

Es wurden jetzt einige Präzisierungen vorgenommen. Halten wir fest: Eine Theorie ist ein Bereich von Verfahrensweisen. Die Theorie enthält Wertvorstellungen. Es gibt Wechselverhältnisse zwischen Theorie und Philosophie, gerade über die Benennung von Wertorientierungen. Man muß jetzt aufpassen, daß man nicht Dimensionen substituiert, die gegenseitig nicht standhalten. Wenn ich philosophische Ansätze nachvollziehe, die einen theoretischen Stellenwert haben, dann gibt es natürlich eine bunte Sammlung verschiedenster Akzentuierungen. Dem sagt man normalerweise mit guten Gründen Ideologien. Im alten Sinne von ‚Theorie‘ gibt es nur zwei Theorien, eine richtige und eine falsche. Im Grunde also nur eine. Es gibt Gründe dafür, diese Theorie als Beschreibung einzurichten. Theorie ist ein Versuch, herauszufinden, was nach bestimmten Parametern richtig ist. Ich kann mir schlechterdings nicht vorstellen, daß es dazu 15 oder 20 brauchbare Theorieansätze geben soll. Wenn es darum geht, daß wir uns zu verständigen versuchen, dann können wir natürlich, sofern wir das benennen, noch Dutzende weiterer Ansätze dazunehmen. Wichtig ist nun, daß wir bestimmte Verfahren der Prüfung gerade in praktischen Handlungszusammenhängen orientieren können auf Verfahren der Verständigung hin. Theorie und Rationalität kann man konzipieren als Verständigungshandeln. Dann haben Aussagen über Normen und ästhetische Aussagen einen bestimmten theoretischen Sinn. Die Divergenz von Theorie und Philosophie, der man das Privileg des Wertepluralismus fälschlich zuschreibt, greift dann nicht mehr. Angewandt: Ich denke immer noch, daß einer, der mehr weiß, auch prinzipiell imstande ist, besser handeln zu können. Auch der Designer oder sein Wunschbild: der Manager als Designtheoretiker. Ob die das tun, ist eine andere Frage. Theorie hat dann mit kultureller Sensibilität zu tun, mit Wahrnehmung, Gespür, Aktualität. Theorie ist ein Prozeß, kein Parameter zur Verwissenschaftlichung von Datengewinnen. Die Frage bleibt wichtig, wie wir – im praktischen Anspruch – Theorie und Praxis als Prozeß der Verständigung organisieren können. So betrachtet, fallen von der Sache her die Fronten in sich zusammen, und es gibt nur einen Erkenntnisprozeß, der Industrie und Konsumenten, Produzenten und Theoretiker, Nutzer und Interessierte zugleich betrifft.

Ich glaube, daß die Rede von der Verunsicherung eine bestimmte Form der Abwehr theoretischer Einsichten darstellt, die zu einer Domäne von Journalisten geworden ist, die über Dinge schreiben, die sie nicht verstehen. Der Konsument ist nicht verunsichert: er hat einfach eine eigene Theorie.

JOCHEN GROS

Das Problem, das wir im Design haben, ist daß wir die Einigung über den Erkenntnisgegenstand voraussetzen, ohne genau zu wissen, worauf wir uns beziehen: Ergonomie, Produktsprache, Verteiler- oder Nutzerorganisation, Konstruktion etc.

FRANCOIS BURKHARDT

Für mich ist Theorie ein Faktor der entwickelten Persönlichkeit, die imstande ist, ein Problem unter einer Vielzahl von gleichwertigen Gesichtspunkten durchzuspielen. Dabei geht es um eine

Man muß die Normierung  
als Reduktion von Freiheit verhindern.

Gleichwertigkeit von Bedürfnissen. Man muß die Normierung als Reduktion von Freiheit verhindern. Ich muß fragen: Für wen ist die Sache gut und wann? Es gibt dann allein die Dialektik einer Wahrheit von Fall zu Fall.

ALEXANDER NEUMEISTER

Ich denke, ich spreche jetzt die Worte zum Abschluß. Hier wird einfach ‚l'art pour l'art‘ getrieben. Wir haben hier ein Thema: *Design im Wandel – Chance für neue Produktionsweisen*. Darunter ein Hinweis: Das Thema werde auch im Hinblick auf ein intensiveres Angebot des IDZ an die Dienstleistungen für mittlere und kleinere Unternehmen gewählt. Wenn überhaupt welche da waren, dann dürften die jetzt endgültig gegangen sein. Und zwar, weil die so überhaupt nichts in die Hand bekommen, was ihnen helfen könnte. Wir sprechen jetzt nicht mehr über das ursprüngliche Thema.



Mohnköpfe, erwacht aus eurem Schlaf!

## 5. Runde Willentliche, bewußte und andere Beiträge zur Kultur

*Es ist eine wichtige Erfahrung, daß die Zusammenarbeit junger Designer mit designunerfahrenen Unternehmern in der Regel erfolglos bleibt. Hier ist der gestandene, auch als Persönlichkeit gereifte Designer gefragt, der behutsam vorgeht und das gesamte Geschehen im Unternehmen überblickt. Daß Produkte mit anspruchsvollem Design einen relativ geringen Marktanteil haben, muß nicht abschrecken: Gerade weil er klein ist, bietet er wesentlich bessere Chancen des Zugewinns. Und außerdem: Für Menschen, die zum Engagement fähig sind, kann doch weder zur Befriedigung des eigenen Ehrgeizes noch aus Gründen der Unternehmenssicherung erstrebenswert sein, den oft abenteuerlichen Kopien früherer Stilrichtungen nur weitere Varianten hinzuzufügen. Eine Methode, wenn auch eine anspruchsvolle, ist, den Anteil gut gestalteter Produkte zu erhöhen, das bestehende breite Angebot des Marktes auf die psychologischen Ursachen seiner Akzeptanz abzuklopfen und in unsere Formsprache umzusetzen.*

Aus dem Vortrag von Fritz Hahne

ALEXANDER NEUMEISTER

Es gibt einen zentralen, kontinuierlichen Diskussionsgegenstand: Versuche, einen Beitrag zur Kultur zu leisten. Inwieweit lassen sich Modelle zu einer Designorientierung der Unternehmen entwickeln? Wie entsteht eine Sensibilität für Design, wie bringt man das Kulturbewußtsein bei den Unternehmern zum Wachsen?

JOCHEN GROS

Aus Amerika wird berichtet, daß einfach eine Generation von Turnschuhunternehmern plötzlich in irgendwelche Bereiche einsteigt, Erfolg hat und damit die Unternehmer wachrüttelt. Firmengründungen bringen natürlich Bewegung in die Unternehmerlandschaft.

ALEXANDER NEUMEISTER

Das ist eine extrem marktorientierte Entwicklung. Aber wie kann Sensibilität entwickelt wer-

Aber wie kann Sensibilität entwickelt werden dafür, daß jedes Produkt, das man macht, in Beziehung steht zur Kultur, zur Geschichte, zur Umgebung, in der man lebt?

den dafür, daß jedes Produkt, das man macht, in Beziehung steht zur Kultur, zur Geschichte, zur Umgebung, in der man lebt? In unserer Umgebung wird ja auch unser Zeitraum bemessen. Das ist die Voraussetzung für Kontinuität. Was Wilkhahn seit 14 Jahren macht, ist ein Beispiel für eine solche Kontinuität.

JOCHEN GROS

Mit einem Beitrag zur Kultur meine ich nicht gutes Design, einen bestimmten Standard, die Kontinuität einer Produktsprache, sondern den Prozeß, wie Leute sensibel werden für Zeitströmungen und ihre Sensibilität ausdrücken, auch wenn das den Designern nicht paßt.

FRANCOIS BURKHARDT

Jedes Unternehmen produziert Design. Es geht darum, daß das bewußt geschieht auf dem Hintergrund eines Designbegriffs. Die Unternehmer prägen unsere Kultur. Also müßten sie ein entwickeltes kulturelles Bewußtsein haben. Die Analyse der Kultur muß heute immer noch bei der Analyse der Industriegesellschaft ansetzen. Beim Unternehmerdesign stellen wir aber eine Verhinderung der Parallelentwicklung fest. Deshalb bin ich auch gegen das uniforme Modell der guten Form. Das Unternehmernbewußtsein bezieht sich immer noch in erster Linie auf dieses Pathos der guten Form. Bewußtes Design heißt dann Propagierung der guten Form. Aber eine ausschließlich gut designte Umwelt wäre unerträglich. Psychologisch wäre diese rationale Strenge nicht auszuhalten. Die gute Form hat eine gewisse Gültigkeit nur noch als Ausnahme. Es wäre eine Katastrophe, ihren Marktanteil von 10 % auf 50 % zu erhöhen. Warum entwickeln die Unternehmer nicht andere Stile parallel zur guten Form, Zwischenformen. Der Markt braucht ja solche Parallelitäten an unterschiedlichem Geschmack.

FRITZ HAHNE

Ich habe eben gelernt, daß Sie Designäußerungen verstehen wie Weltanschauungen. Jeder hat seine Weltanschauung.

OSWALD WIENER

Sie dürfen mir nicht böse sein, meine Herrschaften, aber ich verstehe die Tatsache, daß Sie mich eingeladen haben mitzudiskutieren als eine Aufforderung, meinen Standpunkt möglichst konsistent zu vertreten. Ich halte übrigens meinen Standpunkt keineswegs für originell, so wenig Design wie möglich zu machen. Ich glaube, daß das Nicht-Design die größte Zukunft hat. Wenn Sie, Herr Hahne, wiederholt darauf zurückkommen, Design sei elitär, dann möchte ich Sie gerne fragen: Welche Elite haben Sie eigentlich im Sinne? Haben Sie die Elite derer im Sinne, die sich ausdrücken oder eine Elite, die auf den Ausdruck



Ich möchte gehen, wohin meine Phantasie mich führt, und will selbst mein Führer sein: Es lebe die Freiheit!

wartet, der von den Unternehmern auf sie zuge-  
tragen wird?

Ich glaube, daß das Nicht-Design  
die größte Zukunft hat.

FRITZ HAHNE

Sie haben völlig recht. Wenn Leute wie ich sich  
so äußern, dann denken sie an Einrichtungen  
jenes Stils, wie wir sie in Berlin z. B. mehrfach  
finden, eine bestimmte Haltung, die für alle ver-  
ständlich sein will.

OSWALD WIENER

Ich bin nicht anti-elitär. Ich möchte nur wissen,  
welche Elite Sie ansprechen.

FRANCOIS BURKHARDT

Ich möchte Sie etwas fragen, Herr Wiener. Sie  
sind für so wenig Design wie möglich. Aber De-  
sign wird sowieso gemacht. Was immer Sie un-  
ternehmen, gestaltet wird immer. Sie entwickeln  
eine Vorstellung der Dinge, die Sie suchen und  
holen sich etwas, was Ihren Vorstellungen ent-  
spricht. Es gibt eine Assoziation von Vorstellun-  
gen, Dingen und Bedarf. Die ideelle Möglichkeit  
der höchsten Phase einer allseitigen Entfaltung  
ist natürlich, daß der Beruf des Designers abge-  
schafft wird. Aber wie stellen Sie sich den Beruf  
des Designers eigentlich vor? Ist er überflüssig?  
Oder falsch angelegt? Entspricht er überhaupt  
nicht den Bedürfnissen, die man von ihm erwar-  
tet? Zielt er, zusammen mit der Wirtschaft, in  
eine falsche Richtung?

OSWALD WIENER

Provokant formuliert: Design ist überflüssig,  
und der Beruf des Designers ist es auch. In der  
Konstruktion unserer Wirtschaft ist er es natür-  
lich nicht. Ich glaube nicht, daß jeder Mensch ein  
Designer ist. Ich glaube auch nicht, daß jeder  
Mensch ein Künstler sein kann oder ist. Ich mei-  
ne nur, daß dieses Design, das sich Gedanken  
darüber macht, wie ein Gegenstand auf andere

Das Design, darauf muß man  
immer wieder zurückkommen,  
wird im Auge des Betrachters gemacht  
und nicht in der Phantasie dessen,  
der das Ding hergestellt hat.

Menschen wirken könnte, überflüssig ist. Die  
Elite ist jene, die sich die Bedeutung des Gegen-  
stands selber produziert. Der Designer, den ich  
für unverzichtbar halte, ist der Erfinder, der  
Techniker. Mein Designer ist derjenige, der z. B.

eine Elektronenröhre erfindet, die wir seit fast 25  
Jahren unverändert als Bildschirmgerät, als Ge-  
genstand unserer unmittelbaren alltäglichen  
Umwelt vorfinden. Eine großartige Tat eines De-  
signers wäre, einen Bildschirm zu erfinden, der  
eine Form hat wie das Blatt Papier, das ich mit  
mir herumtragen kann, um Informationen abzu-  
rufen. Ob dieses Papier nierenförmig geschnitten  
ist oder quadratisch, spielt keine Rolle. Ich bin  
überzeugt, wenn wir auf der ganzen Welt nur mit  
Normteilen arbeiten würden, dann würde die  
Welt dadurch nicht verarmen. Das Design, dar-  
auf muß man immer wieder zurückkommen,  
wird im Auge des Betrachters gemacht und nicht  
in der Phantasie dessen, der das Ding hergestellt  
hat.

EINE STIMME AUS DEM PUBLIKUM

Um Produkte zu verkaufen, braucht es den de-  
signbewußten Konsumenten. Der designbewuß-  
te Konsument ist ein Faktor der Verbreiterung  
der kulturellen Sinne. Und zwar durch eine Er-  
ziehung des Konsumenten. Es geht nicht um die  
Geschmackserziehung, die erklärt, was gut ist,  
sondern um die Bewußtmachung des Konsu-  
menten. Der bewußte Konsument könnte sich in  
der Produktwelt umsehen und kritisch auswäh-  
len. Das wäre dann kein elitäres Design mehr.

OSWALD WIENER

Mein bewußter Konsument ist nicht Ihr bewuß-  
ter Konsument. Ich habe sozusagen einen post-  
bewußten Konsumenten.

EINE ANDERE STIMME AUS DEM PUBLIKUM

Die neue Technologie, die die Zukunft bestimmt,  
macht z. B. den Bleistift überflüssig. Ich glaube,  
wenn wir über Design sprechen, sprechen wir  
immer über industrielle Produkte, die letztlich  
optisch kontrollierbar sind. Dieser Bereich von  
Produktion wird verschwinden und mit ihm der  
klassische Designer.

JOCHEN GROS

Das Argument Herrn Wieners, das Design werde  
im Auge des Betrachters gemacht, ist natürlich  
ein uraltes funktionales Argument. Aber wir be-  
treiben ja auch dort öfter elitäres Design, z. B. in  
der Einrichtung von Kinderspielplätzen für eine  
Phantasieelite. Aber auch dort stimmt das Argu-  
ment nicht. Natürlich darf das Design die Phan-  
tasie nie so ausmalen, daß für das Auge des  
Betrachters nichts mehr übrigbleibt. Aber eine  
gewisse Anregung muß angeboten werden. Auf  
diese Ausdrucksebene zu verzichten, ist unmög-  
lich.

DIETMAR KAMPER

Läuft die Art von Aufklärung, die Herr Wiener  
mehrfach propagiert hat, nicht auf das Streichen  
der Ästhetik überhaupt hinaus? Ist das nicht der



Schneider, Stiefelmacher,  
Korsettfabrikanten – die  
Henkersknechte der Mode.

alte Wunschtraum der modernen Purifikation, Reinigung von allem, was nach Schein oder Täuschung aussehen könnte. Ich sehe in der Entwicklung etwas auftauchen, das der Manipulation, den Täuschungsmanövern, dem Surplus der Botschaften und der Erziehung ein Ende bereiten wird. Die Bedürfnisse der Menschen machen einen Wandel durch. Man hat immer gedacht, wenn man längerfristig forsche, dann könne man herausfinden, was die Menschen wünschen. Aber die Menschen wissen das selber nicht mehr. Ich habe das als Einzug der Simulation in die Ökonomie bezeichnet. Es ist kein Zufall, daß Baudrillard von dieser Simulationstheorie zu der These von den schweigenden Mehrheiten kommt, die nicht mehr zu beeinflussen sind, in die man hineingibt und wo wieder etwas herauskommt, aber alles bleibt undurchdringlich und absolut dunkel. Oder absolut hell. Meine Überlegung geht dahin, ob wir nicht mit Hilfe eines weiteren Abstraktionsschrittes die Bedürfnislage des natürlichen Menschen verlieren. Das würde dann dem Ende der inhaltlichen Botschaften gleichkommen. Die moderne Kunst, die das Problem am Ende ihrer Modernität reflektiert, setzt immer stärker auf die Entleerung der Botschaften, auf das Sinnlose, das nicht mehr transportable.

FRITZ HAHNE

Zu vergleichen damit, daß die Inkarnation der Malerei am Schluß das weiße Blatt ist.

OSWALD WIENER

Herr Gros, Kinderspielplätze mit Würfeln und Kugeln habe ich natürlich nicht im Sinn. Ich schlage vor: keine Kinderspielplätze. Laßt doch die Kinder dort sein, wo wir sind. Laßt uns mit ihnen kompliziert reden, laßt uns die Kinder belügen, aber so, daß sie merken, daß sie belogen werden. Das macht sie komplizierter und bereit, auch die Wahrheiten, die wir ihnen sagen können, als Lügen und Unbeholfenheiten zu interpretieren. Laßt uns nicht Bahnen legen für Menschen, die dann in ihrem weiteren Leben durch den schon durch die Bahn erteilten Schwung weitergetragen werden, bis sie irgendwo aufschlagen. Ein Zweites: Sie behaupten, man müsse etwas sagen, wenn man etwas in eine Auslage stellt. Meine These: Man sagt dadurch gar nichts. Sondern derjenige, der das sieht, denkt sich, daß der andere damit etwas sagen wollte. Sie treffen sich mit Ihrer Äußerung auf merkwürdige Weise mit Herrn Kamper, wenn Sie annehmen, daß Zeichen so gestaltet werden können, daß sie von sich aus schon eine Botschaft haben. Es gibt zwar eine ganze Menge psychologischer Untersuchungen in dieser Richtung, in Anknüpfung an die Gestaltpsychologie, die damit arbeitet, daß gewisse Formen, weil sie in irgendeiner noch nicht ganz durchschauten Weise auf die

biologische Konstruktion des menschlichen Verstandes treffen, von sich aus Prozesse in Gang setzen, ohne daß man diese Fähigkeit der Zeichen berechtigt einsetzen könnte, um bewußte Botschaften noch zu verstärken. Ein Gegenbeispiel: die Pfeilformen. Wir kennen sie: waagrechtlicher Strich mit Pfeil. Wir sind gewohnt, diesen Haken zu folgen in der Richtung des Pfeils. Die alten Ägypter haben genau in die andere Richtung geschaut. Warum? Weil dieses Zeichen das Auge war und der Sehstrahl der Strich. Es ist alles Interpretation, selbstverständlich kulturell bedingte Interpretation. Ich glaube, Herr Kamper will sagen, daß wir in einer Zeit leben, wo diese Determinierung durch ein kulturelles Umfeld abgeschwächt wird und langsam verloren geht. Die Ästhetik fällt in diesen Bereich. Eine Ästhetik hat es gegeben, solange man mit kulturellen Determinanten rechnen konnte. Es gibt keine Ästhetik an sich, es gibt nur eine Ästhetik, die sich auf Gewohnheiten stützt, auf Sehgewohnheiten, Gefühlsgewohnheiten, Denkgewohnheiten. In einer Zeit, wo sich diese Gewohnheiten auflösen, weil sie von bewußter werdenden Individuen durch Selbstbeobachtung in Frage gestellt werden, in dem Moment ist auch der Beginn des Endes der Ästhetik gekommen. Sie sprechen von Schein und Täuschung. Dieser Simulationsbegriff von Baudrillard ist meiner Meinung nach durch und durch falsch. Wir denken, und nur als denkende existieren wir füreinander und auch für uns selber. Denken ist Simulieren. Es gibt nichts, was in diesem Sinne nicht Simulation wäre. Baudrillard ist ein konservativer Denker. Er sehnt sich nach dem verlorenen Echten und den Urbildern zurück. Wenn sich herausstellen sollte, daß diese Mechanismen unseres Verständnisses auf evolutionär gewordene Grundmuster zurückgeführt werden können oder müssen, dann ist natürlich klar, daß es Formen geben wird, die diese Grundmuster mehr affizieren als andere Formen, weil diese Muster bereits Gestalten darstellen. Da unser Verstand nur gewisse Formen von Modellen bilden kann und nicht unbeschränkt viele, ist der Begriff von Zeichen auf einer biologischen Ebene elementar denkbar als Begriff von Zeichenformen. Aber dann sind wir immer noch weit davon entfernt zu wissen, welche Gestalten, Strukturen und Formen das sind. Wir müssen dann bessere, detailliertere, elementarere Modelle schaffen, z. B. durch Neurokybernetik und Computerwissenschaft.

CARLO JAEGER

Offenbar gibt es eine Krise des Designberufes. Das ist nichts besonderes. Heute sind sieben von zehn Berufen in der Krise. Da ist es richtig, wenn der Designer als Kulturschaffender verstanden wird. Aber was heißt das für die Ausbildung? Im Referat sehe ich drei Punkte, die für die Desi-



Die Mode.

gnausbildung wichtig sind. Erstens muß er etwas von Computern verstehen. Hier ist der Designer ein mißtrauischer Konsument. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß die meisten Leute im deutschen Sprachgebiet die Vielfalt der Möglichkeiten unterschätzen. Aus irgendwelchen Gründen neigt man zum Glauben, alle Computer seien gleich. Woher nimmt ein Designer, der sich ausbildet oder, noch schlimmer, sich fortbildet, die Kenntnisse, die ihn befähigen, nicht ständig angeschmiert zu werden? Das zweite ist: Im deutschen Sprachgebiet gibt es eine Hinwendung zu Handwerk, natürlichen Verfahren und zum ökologischen Bewußtsein. Ich bin nicht sicher, ob das in anderen Ländern auch der Fall ist. Aber hier ist das eine entscheidende Tatsache. Ein Designer braucht in Zukunft eine ökologische Kompetenz, von der nicht klar ist, woher er sie nehmen soll. Das dritte – gerade auf dem Hintergrund des Verhältnisses zwischen unsichtbarem Design und Sichtbarmachen – wäre: Was haben sich Designer und Marktforscher heute eigentlich zu sagen? Man könnte wissen, wo es Gestaltungsmöglichkeiten eines Marktes gibt. Aber der Marktforscher betreibt lieber seine Forschung als Astrologie. Er müßte jedoch etwas von den Strukturveränderungen der Märkte verstehen. Es gab über lange Zeit eine kulturelle Hierarchie. Aber es gibt eine ganze Phase, die hier überhaupt nicht diskutiert worden ist: die Massenkultur. Eine Phase, in der die Masse nicht den Schrott, sondern das Beste erhalten hat, was überhaupt zu haben war. In der Nachkriegszeit ist das aber nicht in der Architektur und im Design geschehen, sondern im Kino und im Tourismus. Wichtig ist auch der Bereich der Musik, und dann gibt es im angelsächsischen Bereich eine Entwicklung der Wissenschaft, wie sie im ‚Scientific American‘ dokumentiert wird, die nicht mehr nach elitärem Muster gebaut ist. Diese Phase der Massenkultur ist vorbei. Es gibt die nicht unberechtigte Vermutung, daß gegenwärtig die Massenkultur durch eine Vielzahl von Lebensformen abgelöst wird. Dagegen kann man natürlich sagen, man stützt das alte Hierarchiemodell, aber man kümmert sich als Designer um alle Stufen der Hierarchie. Das wird aussichtslos und langweilig. Man könnte aber auch sagen: Es entsteht eine Vielfalt von Lebensformen, auf die wir uns einlassen. Und dann müßte ein vernünftiger Marktforscher sagen können: In dieser bestimmten Region sind zu diesem bestimmten Zeitpunkt die und die Lebensformen vorhanden.

## 6. Runde Die goldenen, die kommenden Jahre des Design

*Wir kommen hier auf ein Hauptproblem und auf die Hauptaufgabe für das Design in den nächsten Jahren: der Funktion eine verständliche, vertrauenserweckende, praktische, der Umgebung und dem Benutzer entsprechende Form zu geben, gewissermaßen: „Form explains function“.*

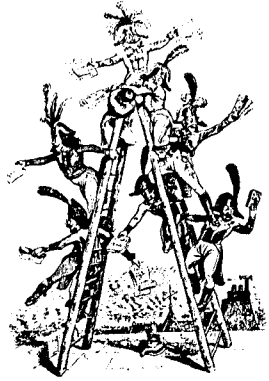
*Gemessen an den Freiheitsgraden, die wir als Designer mit einem Mal gewonnen haben, sind unsere ersten zögernden Gehversuche noch ziemlich kläglich. Fairerweise muß man gestehen, die unserer Auftraggeber ebenfalls. Noch immer nutzen wir die Möglichkeiten der Folientastatur z. B. nicht kreativer aus, wir bilden Tasten ab, wo wir ganz andere Zeichen und Symbole benutzen könnten, wir verzichten auf selbsterklärende Zeichen, die eine Bedienung erheblich vereinfachen würden, und viele unserer technisch fortgeschrittensten Geräte packen wir in Gehäuse, die ihren Ursprung aus der 19-Zoll-Technik der Elektronik nicht verbergen können. (...)*

*Beide Faktoren – neue Freiheitsgrade im Design und neue Freiheitsgrade in der Fertigung – lassen sich verknüpfen mit Studienergebnissen, die auf einen fortschreitenden Prozeß der Partikularisierung hinweisen. Es entstehen immer neue Teilmärkte mit genau definierten Bedürfnissen und Ansprüchen, das heißt, es wächst der Wunsch nach zielgruppenspezifischen Produkten, die sowohl ganz spezielle Aufgaben erfüllen als auch gleichzeitig dem Wunsch nach Individualität inmitten der Uniformität unserer Warenwelt Rechnung tragen. Denn gerade diese Uniformität und Scheinvielfalt unserer Produktwelt – nehmen wir nur das Beispiel HiFi- und Stereogeräte – führt zu einem verstärkten Wunsch nach Nischen, in denen Individualität noch möglich ist.*

Aus dem Vortrag von Alexander Neumeister

OSWALD WIENER

Mit vielem erkläre ich mich einverstanden. Sie haben Herrn Steinbuch zitiert, der den Menschen mit dem Kleincomputer vergleicht. Es ist zwar richtig, daß der einzelne das nicht mehr übersehen kann, aber das war wahrscheinlich immer so, das ist nicht die Folge eines neuen Zeitalters. Gesellschaftliche Entwicklungen sind für den einzelnen nie überschaubar. Aber das enthebt ja den einzelnen nicht davon, daß er mit seinem eigenen Bewußtsein leben muß. Ich emp-



Die Konkurrenz.

finde dieses Gruppenbewußtsein nicht in derselben Weise, wie ich mein eigenes Bewußtsein empfinde. Mein eigenes Bewußtsein nun hinkt in einer gewissen Verzögerung hinter der wirklichen, hinter der echten Zeit her. Mein wirkliches Leben findet Minuten, Tage oder Monate nach den Ereignissen statt. Mein eigentliches Leben ist in dem Moment da, in dem ich bei meiner endgültigen Naivität angekommen bin. Dort würde ein weiteres Nachdenken nicht mehr zusätzliche Ausweitungen bringen. Das ist aber nur eine

Dagegen setzte ich die These, daß wir uns nicht zur Individualität hin, sondern von ihr weg entwickeln.

Nebenbemerkung. Sie sprechen von Individualität und Selbstdarstellung. Das ist ja ein Thema der Designer seit einigen Jahren. Ich glaube, daß die Individualität, die Sie anvisieren, ein Besetzt halten eines Rasterpunktes ist. Sie wollen innerhalb einer gewissen, allerdings sehr komplexen Variabilität dem einzelnen überlassen, welchen Rasterpunkt er sich für seine Identifikation aussuchen möchte. Dagegen setzte ich die These, daß wir uns nicht zur Individualität hin, sondern von ihr weg entwickeln. Immer weniger Menschen legen immer weniger Wert auf ihre Individualität und glauben immer weniger an ihre eigene, freie Persönlichkeit. Immer mehr Menschen haben das Gefühl, sie sitzen auf einer Persönlichkeit, die sie gar nicht sein wollen – wie auf einem Motorrad oder wie in einem Auto. Sie sagen, der Inhalt verflüchtigte sich, aber das war wohl nur eine Metapher.

ALEXANDER NEUMEISTER  
Nicht unbedingt.

OSWALD WIENER  
Für mich ist Inhalt eine Struktur. Sie meinen, daß der Blick auf die Dinge sich verflüchtigt, weil die Dinge zu klein werden für unsere Wahrnehmung?

ALEXANDER NEUMEISTER  
Meine Begriffe sind geprägt durch meine praktischen Erfahrungen. Unter Inhalt verstehe ich den Funktionsinhalt eines Objekts. Inzwischen bestehen unsere Geräte zu 80 % aus Luft. Die Schaltungen eines Gerätes, an denen wir Informationen ablesen, können wir nicht mehr so abpacken, daß es bedienbar wäre. Der Inhalt

Die früher zwangsläufige Einheit von Inhalt und Form beginnt sich aufzulösen.

beginnt sich zu verflüchtigen. Die früher zwangsläufige Einheit von Inhalt und Form beginnt sich aufzulösen.

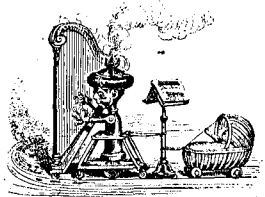
OSWALD WIENER  
Mir scheint aber der wesentliche Punkt nicht bloß, daß unsere Sinnesorgane die Dinge nicht mehr greifen, sondern daß die Komplexität dieser Dinge unser Verständnis übersteigt. ‚Form explains function‘ ist eine bestechende Formulierung. Aber damit soll uns ja nicht die Kleinheit der Sache erklärt werden. Mein Einwand ist prinzipieller: Wenn wir unsere Umwelt gestalten, verhindern wir unsere eigene Entfaltung – plump ausgedrückt. Sie wollen das, was in der Informatik die höheren Programmiersprachen genannt wird. Diese Programmiersprachen sind benutzerorientiert und verbergen dem Nutzer die eigentliche Funktion des Computers. Die Funktionen der Sache als Erklärung ihrer Formen sind zu kompliziert. Sie wollen ja nicht erklären, sondern vereinfachen. Sie wollen Geräte, die zwar kompliziert sind, aber für den Benutzer

Wenn wir unsere Umwelt gestalten, verhindern wir unsere eigene Entfaltung – plump ausgedrückt.

einfach aussehen. Ich habe von einem Design gesprochen, das ich verwenden kann wie eine mathematische Formel, deren Herleitung ich nicht zu kennen brauche. Wir entwickeln uns auf eine Welt zu, in der wir nicht mehr kompliziert sein müssen, weil die Umwelt uns das abnimmt. Wir werden Maschinen haben, mit denen wir reden können, Maschinen, die auf unsere Wünsche oder vagen Vorstellungen reagieren. Aber es gibt hier eine Gegenströmung, die möglichst viel noch zu sich selber rechnen möchte. Die also von einer therapeutisch werdenden Umwelt soviel Gefühle wie möglich sich selber zurechnen möchte. CAD (Computer Aided Design) geht in die Richtung einer therapeutischen Umwelt und einer Persönlichkeitsillusion, insofern nicht mehr der Designer designt, sondern der Programmierer, der die Variabilität in das Gerät hineingesteckt hat.

JOCHEN GROS  
Es ist eine wichtige Frage, wieweit der Designer zum Handlanger degradiert wird, indem er eine Variabilität vorgaukelt, die es gar nicht mehr gibt. Aber das ist eine Sache von zehn Jahren. Mich interessieren die nächsten fünf Jahre.

OSWALD WIENER  
Also ich bin 50, ich finde, Sie sprechen von der senilen Gesellschaft. Ich bin ja genau das Objekt ihrer kommenden 20 goldenen Jahre.



Zugabe für die Abonnenten.

JOCHEN GROS

In der Konsumgüterindustrie sieht es natürlich anders aus als in der Elektronik. Die Form redet nicht nur über Funktion, sie erklärt sie auch. Die Form redet über Identität. Über Identitätsmuster, Identitätsangebote, gruppenspezifische Verhaltensmuster. Es gibt diese Markenartikel – Lacoste z. B. –, die solche Identitätsangebote darstellen. Gerade durch die Unsicherheit der Identität wächst der Bedarf nach solchen Dingen. Das goldene Zeitalter des Design kann man auch so interpretieren, daß die Identität immer schwächer wird.

OSWALD WIENER

Ich meine nicht Scheinidentität, sondern keine Identität.

FRANCOIS BURKHARDT

Herr Neumeister ist einer der wenigen Designer in Deutschland, die sich Gedanken gemacht haben für ein Design in der dritten Welt. Mir haben unter diesem Gesichtspunkt Informationen gefehlt über die Möglichkeiten mittlerer Betriebe.

ALEXANDER NEUMEISTER

Ich mache nicht nur Design für Großfirmen. Meine Erfahrungen leite ich weitgehend her aus Arbeiten mit kleineren Unternehmen der Elektronikbranche. Gerade dort sind die Loslösung des Inhalts von der Außenform und die Möglichkeiten der neuen Fertigungstechnologien interessant. Es entstehen dort Freiheitsgrade. Die Unzahl kleiner technischer Bausteine ist für kleinere Firmen interessant. Und gerade hier stößt der Designer immer früher zu einem technischen Entwicklungsteam. Er kann Anforderungen erfüllen.

FRANCOIS BURKHARDT

Es ist ein Umschwung bei den Firmen im Gange. Die kleinen Firmen können sicher mit den großen nicht mitziehen, finanziell und technologisch nicht. Täten sie das, sie würden geschluckt. Gibt es eine andere Struktur von Design?

ALEXANDER NEUMEISTER

Es gibt Produkte, die über die ganze Welt verstreut entwickelt werden. Die Bauteile kommen aus allen Ländern der Welt – Cannon-Kopierer sind solche Globalprodukte z. B. In diesem Bereich können die kleinen Firmen niemals konkurrieren. Es gibt aber andere Bereiche, die kleinen Bauteile, die in verschiedenen Komplexitätsgraden von überall herkommen, aus Amerika, Japan, Malaysia, Indien, die hier von kleinen Firmen neu zusammengesetzt werden können. Ich wehre mich gegen die These von der erdrückenden Macht der Großfirmen, weil die technologischen Möglichkeiten für die Kleinen mehr sind als nur die Verchromung von Kerzenleuch-

tern. Man kann die Bauteile von allen Seiten bekommen, der Preiszerfall ist immens. Das kann man sich leisten. Was man nicht leisten kann, ist die logistische Organisation einer Großfirma, die auf dem Weltmarkt konkurriert. Häufig ist es so, daß Leute sich nach anderen Organisationsformen umsehen, gerade Leute aus der Hochschule. Kleine Gruppen haben in zielgruppenspezifischen Märkten eine Chance.

FRITZ HAHNE

Ich denke an die halbwegs übersehbare Zukunft, in der ein Unternehmen seinen Platz im Markt behaupten soll. Dafür gibt es ein Beispiel: die Banken. Sie haben das Bild vor Augen: Man kommt herein, man hat einen Tresen, die Transporte von Unterlagen. Durch die technologische Revolution erfährt die Bank eine Veränderung. Die Banken schaffen sich ein Interieur, das humaner ist, wärmer, menschlicher. Also: Je mehr diese Welt vercomputerisiert wird, um so mehr ist auf der anderen Seite Raum für Märkte, die von Technologien wie dem Computer gerade wieder unabhängig sind.

OSWALD WIENER

Ja, das ist – wenn Sie mir diesen kleinen Scherz erlauben – die Hoffnung eines Möbelbauers. In Wirklichkeit lösen sich die Banken als Gebäude auf und bestehen nur mehr als Strukturen. Ein Teil meiner Wohnung wird zu einem Teil der Bank. Was menschlicher wird, ist dann meine Wohnung.

FRITZ HAHNE

Die Banken werden sich eher als Kommunikationszentren begreifen, wo Menschen sich treffen, den Anlaß des Geldverkehrs nützend, um andere Menschen zu treffen.

ALEXANDER NEUMEISTER

Es wird für die Banken in der Tat ein immenses Problem sein, wie man die face-to-face-Gespräche wieder realisieren kann.

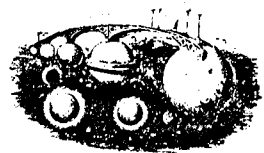
JOCHEN GROS

Nicht nur bei Banken. Es gibt das auch bei den Kaufhäusern. Die Geräte allgemein werden immer kleiner, unsichtbarer. Form und Funktion

Die Formen

werden in Dekorationen übersetzt . . .

fallen auseinander – aber nicht nur beim Gerät. Die Formen werden in Dekorationen übersetzt, in Inszenierungen von Schaudingen, die sich selbständigen.



Die Planetenbrücke.

OSWALD WIENER

Das ist genau das, was ich mit ‚unterlaufen‘ und ‚überlisten‘ bezeichnet habe.

DIETMAR KAMPER

Ich hatte eben den Eindruck, daß Sie, Herr Neumeister, sich ausrechnen oder erträumen, mit Ihrem Design vor dem Produkt auf dem Markt zu sein. Das ist gar nicht so ungewöhnlich, ich darf dazu ein Beispiel geben; der scheidende BKA-Präsident Herold hat kürzlich in einem Interview gesagt: Wir wollen Methoden entwickeln, die uns erlauben, vor dem Verbrecher am Tatort zu sein.

OSWALD WIENER

Das ist durchaus machbar, möglich durch die Entwicklungen in der Software und in Bildschirmen, die sich in nächster Zeit noch erheblich verbessern werden.

ALEXANDER NEUMEISTER

Wir haben im Moment Grafikcomputer, die in der Lage sind, ein Objekt so darzustellen, daß wir ein beurteilungsfähiges Bild vor uns haben. Die Möglichkeiten der Aufrasterung werden sich in Zukunft weiter vereinfachen.

FRANCOIS BURKHARDT

Die Frage ist, ob es nicht nur Design, sondern andere Produktionsmethoden gibt, andere Arten von Gegenständen. Man muß die kleineren Firmen nicht allein als Zulieferer sehen, die sich verfügbare Bauteile zusammenstellen, sondern als Produzenten von Ideen.

ALEXANDER NEUMEISTER

Jeder ist heute ein Zulieferer. Ich weiß nicht, was unter dem Begriff eines fertigen Produktes noch verstanden werden kann – ein Environment, ein Objekt? Was ist ein fertiges Produkt?

CARLO JAEGER

Es ist eine offene, spannende und konfuse Diskussion hier an der Veranstaltung des IDZ. Es gibt offene Fragen. Und es gibt jetzt auch Antworten, die man ernst nehmen sollte. Also erstens: Wir gehen überhaupt nicht auf eine kybernetische Kultur zu. Kybernetik ist eine Theorie zwischen Mathematik und Elektrotechnik, die schon ziemlich alt ist und mittlerweile auch stagniert. Zweitens: Wir gehen auch nicht auf die Computerisierung der Welt zu. Mir gefällt, wenn man sagt, man redet von einer bestimmten Branche. Zu sagen, man kenne die Welt der Zukunft, weil man etwas von Computern versteht, ist Blödsinn. Dazu gibt es einige brutale ökonomische Tatsachen. Die Mikroelektronik hat zwei ganz verschiedene Wurzeln. Die eine ist die Kulturrevolution, die in Californien im Zusammenhang mit der Anti-Vietnam-Bewegung entstan-

den ist. IBM war clever genug, diese Anstöße einzukaufen mit der Absicht, das ganze einige Nummern größer zu lancieren. Und das wird weitergehen. Die zweite Wurzel ist die Armee, ist das Pentagon. Und das geht nicht weiter. Das amerikanische Budget wird gezwungen sein, bestimmte Staatsaufgaben zurückzufahren. Dann wird die Stimmung im Silicon Valley kippen, Märkte und Unternehmen werden zusammenbrechen. Dann werden die Computer nicht aufhören zu existieren, aber es wird eine Zukunft

Es stimmt einfach nicht,  
daß die Großindustrie innovativ ist  
und die kleinen und mittleren Betriebe  
nachziehen müßten.

sein, die mit einigen weiteren Entwicklungen zu tun haben wird. Und dann noch das dritte: Die zukünftige Kultur wird auch keine postmoderne Kultur sein. Es ist idiotisch, eine Kultur zu prophezeien und zu behaupten, wir würden auf eine Kultur zugehen, auf die man sich dann nur noch einzustellen hätte. Die einzige Frage, die man dazu stellen kann, ist: Was wollen wir für ein Zeitalter? Und hier bietet sich gerade der Zusammenhang der kleineren Firmen mit neueren Technologien an. Es stimmt einfach nicht, daß die Großindustrie innovativ ist und die kleineren und mittleren Betriebe nachziehen müßten. IBM ist unendlich viel weniger innovativ als APPLE in den letzten 20 Jahren. Es gibt in Europa einige Ausnahmen, aber in der Regel sind Großfirmen überhaupt nicht innovativ. Eine Großfirma ist von ihrem Konzept her nicht innovativ. Innovativ ist typischerweise der mittlere Betrieb. Und dazu gibt es wieder den Gedanken der regionalen Bezüge und der Pluralität von Lebensformen. Es gibt eine Komponente: die Idee, daß Form Funktionen erklärt. Und es gibt die andere Komponente: den Bezug zu einer Pluralität der Lebensformen.



O Gott, schrie die  
Strohblume, weil mich alle  
Welt verschmäht, begehe ich  
Selbstmord.

## 7. Runde

### Gefühlsorganisation, Stile, Emotionen und kein Ende

*Das Denkmodell einer additiven Stilentwicklung scheint mir zum erstenmal einen Ausweg aus dieser Zwickmühle anzubieten: Danach überläßt der Funktionalismus das, was wir an ihm kritisieren bzw. vermissen, einem anderen, einem expressiven Designstil und zwar – das ist der entscheidende Punkt – im Produktionsstil der Kleinserie, bzw. der künstlerischen Einzelherstellung. (...) Die schwächste Stelle bei der Entwicklung kulturell expressiver Designauffassungen sehe ich weder beim Entwurf noch bei der Produktion, sondern beim Vertrieb, genauer gesagt, bei der Werbung. So kann eine entscheidende Schwelle für Erfolg oder Mißerfolg z. B. in der Frage liegen, ob ein entsprechendes Produkt in „Brigitte“ oder „Schöner Wohnen“ unter der Rubrik „wer liefert was“ genannt wird. Förderung könnte an diesem Punkt einhaken, indem z. B. eine Designinstitution wie das IDZ zusammen mit einem der genannten Magazine oder etwa dem „Stern“ einen Wettbewerb aus-schreibt. Die eingesandten Wettbewerbsbeiträge würden dann sowohl auf ihre Designqualität als auch auf den Stand ihrer Produktionsvorbereitung hin geprüft.*

Aus dem Vortrag von Jochen Gros

#### NOCH EINE STIMME AUS DEM PUBLIKUM

Mir scheint, das hier sei nicht wie in der bisherigen Designdiskussion ein normatives Modell, sondern ein Entwicklungsmodell, das man ja auch auf vergangene Jahrhunderte anwenden könnte. Zumindest auf bestimmte Produktionsphasen und bestimmte Schritte der Industrialisierung. Ist das so gedacht?

#### JOCHEN GROS

Ich weiß das nicht. Mir geht es um die zentrale Fragestellung des Forums: Wie läßt sich durch neue Designauffassungen eine kleine und mittelständische Industrie unterstützen? Ich sehe hier den entscheidenden Punkt darin, daß die Kleinunternehmer sich nur Teile eines Produktes vornehmen, und zwar den entscheidenden Teil: den Designteil. Dort können Produktionen viel einfacher in Gang gesetzt werden. Ich sehe natürlich auch den schweißtreibenden Teil einer solchen Arbeit. Ich habe in den letzten Jahren viele alternative Handwerker kennengelernt, die aufgegeben haben, weil die Kleinserie ein hartes Geschäft ist.

#### ALEXANDER NEUMEISTER

Das Problem dieser Alternativgruppen ist die Logistik. Was mache ich, wenn ich das Produkt habe? Wie kann ich es vertreiben? Wie kann ich die wirtschaftliche Existenz bewerkstelligen?

#### JOCHEN GROS

Die Kosten, eine Produktion in Gang zu setzen, sind relativ gering gegenüber den Kosten, eine Vertriebskampagne zu starten. Aber die Innovation kommt aus solchen Bereichen. Dinge werden erleichtert, weil sie auf Technologien gestützt werden können.

#### ALEXANDER NEUMEISTER

Ich sehe hier, am Beispiel der APPLE-Generation, die Gefahr, daß nach dem Leitmotiv „wie werde ich Millionär oder Großunternehmer“ ein attraktives Ausgangspotential unterstellt wird. Aber in der Tat ist die Flexibilität, sich aus international verfügbaren Bauteilen Produkte zusammenzustellen, eine noch wenig genutzte Möglichkeit.

#### JOCHEN GROS

In diesem Zusammenhang entsteht ja das entscheidende Problem des Vertriebes. Die technisch flexiblen Unternehmer sind in der Regel Absolventen von Hochschulen, die neue Anwendungsideen für Computer haben. Aber das muß man erweitern auf Leute, die aus einem kulturellen Zusammenhang heraus flexibel sind. Leute, die nicht allein technisch, sondern in einem ästhetischen Zusammenhang flexibel sind – durch die Nähe zu Entwicklungstendenzen von Lebensstilen.

#### FRANCOIS BURKHARDT

Ich möchte deutlich machen, daß es nicht stimmt, daß bis zum Funktionalismus alle Stile sukzessiv und kontinuierlich abgelaufen wären. Es gab immer Paralleltendenzen und Alternativen. Was mich überrascht, ist die Auffassung, daß technische Geräte funktionalistisch und andere expressiv sein sollten. Mir scheint es widersprüchlich, den Funktionalismus als Hintergrundphilosophie abzusetzen und eine Expressionsphilosophie in den Vordergrund zu stellen.

#### JOCHEN GROS

Aber es finden doch ständig Additionen statt: Unsere Bedürfnisse sind einmal hier, einmal dort. Das gilt auch für das Design. Die Raumgestaltung wird zunehmend additiver gemacht: ein funktionales Zimmer mit einem MEMPHIS-Regal, Bedürfnisse ausdrückend nach Wendigkeit und nach Künstlerischem.

#### WIEDER EINE STIMME AUS DEM PUBLIKUM

Ich komme aus den Niederlanden. Dort gibt es ein Unternehmen, das Philips heißt – ein Groß-

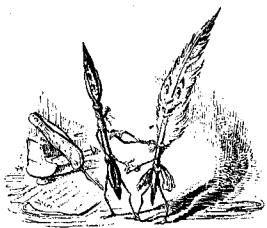


Ein Taschenspieler mit den Planeten.

unternehmen. Dort gibt es eine Innovationsabteilung, die Forschung genannt wird. Dort werden Informationen gesammelt und gespeichert, zu denen keiner Zugang hat. Die Philosophie von Philips, Produkte so schlecht wie möglich zu machen, zwingt zur Speicherung. Aus diesem Grunde kommt mir Industrial Design als Alibi vor. Es benutzt Theorie und Philosophien und wie immer das heißt, um die Saisonarbeit, die vorübergehenden Aufgaben zu rechtfertigen. Design heißt dort eine Gestaltung, die in allen Schritten von optischen Prozeßkontrollen bestimmt wird.

#### OSWALD WIENER

Es gibt wirklich einiges zu einer solchen additiven Stilkweise zu sagen. Was mir spontan einfällt, ist, daß es das auf einem uns allen gut bekannten Sektor schon gibt, nämlich bei den Berliner Würstelbuden. Da kauft man zunächst einmal die Nahrung, die geschmacklos und geruchlos ist. Es handelt sich um ein helles, würstelähnliches Ding. Dem kann man nach Geschmack dann etwas Sinnliches dazugeben, also die Currysauce, Pfeffer oder Ketchup usw. Wozu brauchen wir die Addition? Ihre Antwort ist, daß uns dort das Expressive dazugegeben wird. Aber man muß darüber sprechen, was ausgedrückt wird und wer ausdrückt. Darf ich Sie so verstehen, daß Sie Ihren Designvorschlag an ein Publikum adressieren, das der Animation bedarf? So wie damals bei den Mitspielhappenings: Kunst ist, wenn Du hier mitmachst. Oder ist der Gedanke dahinter, daß eine gewisse Skala von Bedürfnissen existiert, die sich in Zukunft nicht erweitern wird? Und wenn sie sich erweitert, dann gibt man eben ein anderes Dekor da-



Ich bin froh, euch schließlich einig zu sehen, sprach das Federmesser darauf, umarmt euch, liebe Feder, lieber Bleistift!

Wäre es nicht eine Aufgabe von Design, den Leuten neue Dinge vorzustellen und die Technologien als Möglichkeit zu nutzen, damit die Leute zusätzliche Symbolisierungen vornehmen?

zu, weil ja die Skala der Bedürfnisse von jedermann durchgespielt werden kann. Ich frage mich – ganz im Widerspruch zu meiner eigenen Kulturauffassung –: Wäre es nicht eine Aufgabe von Design, den Leuten neue Dinge vorzustellen und die Technologien als Möglichkeiten zu nutzen, damit die Leute zusätzliche Symbolisierungen vornehmen? Also eine Art Schrebergartenproduktion, die den eigentlichen Funktionen aufgepfropft wird, die alles tragen.

#### DIETMAR KAMPER

Es geht ja immer noch darum, eine Theorie des Designs zu eruieren. Ich würde gerne einmal das

Design der Theorie befragen. Das haben wir eben vorgeführt bekommen im Vortrag. Offenbar ist das eine Möglichkeit der Umkehrung, die nicht ganz uninteressant ist. Additiver Stil ist Widerspruch, eine widersprüchliche Kombination. Stil ist homogen, der additive Stil zielt auf eine Konfliktpartnerschaft. Es gibt zunehmend im Bereich der Theorie eine Konfliktpartnerschaft. Das letzte große Modell, das auf den Konsens abgehoben hat, war ein Versuch, die moderne Theorie zu retten. So betrachtet ist Widerspruchsfreiheit die letzte Bastion der Identität. Wenn man auf Identität und auf Person verzichtet, dann muß man auch auf Widerspruchsfreiheit verzichten. Dann käme man zu einer Dissenskommunikation, zu einer Strategie von Dissens als Dissens möglicherweise auch bei sich selbst. Man lebt auch mit sich selbst im Widerspruch. Auch das Gehirn funktioniert nicht widerspruchsfrei. Da gibt es einen alten Teil, der mit einem völlig neuen permanent in Konflikt steht. So unangenehm das einem ist, aber es zeigt sich, daß ein additiver Stil sich zunehmend aufdrängt. Man könnte es probeweise zu einem Prinzip erheben und fragen, ob es für die Theorieentwicklung vom Design nicht zu lernen gibt.

#### OSWALD WIENER

Es gibt offenbar zwei Akzentuierungen von Widerspruch, eine begriffliche und eine metaphorische. Sie reden vom Begrifflichen, bei dem es keine Paradoxa gibt, wo ein Paradoxon das Anzeichen dafür ist, daß man noch nicht das richtige Modell, noch nicht die richtige Vorstellung hat. Aber zur Design Diskussion. Ist es nicht so, daß ein kleiner Betrieb Produzent von Design werden kann? Und ist es nicht umgekehrt so, daß Designkollektive Produzentenrollen übernehmen, indem sie sich nach Vorfabrikaten umsehen und dann überlegen, was sie daraus herstellen können? Man kann sich vorstellen, daß in Zukunft diese Trennung weitergehen wird und daß es reine Produktionsbetriebe gibt, die nichts anderes machen als Bausteine herstellen, mit denen andere dann ein Programm realisieren. Und da kommt mit dem Stichwort ‚Software‘ etwas Metaphorisches in die Diskussion. In der Computertechnik heißt Software: Benutzbarmachung. Die Hardware ist ein universeller Apparat, der durch die Software für den Nutzer erst zugänglich gemacht wird. Aber genauso ist es beim Design ja nicht. Denn diese Dinge sind dort schon benutzbar.

#### ALEXANDER NEUMEISTER

Was Sie hier als eine Mischkultur von Produzenten, Zulieferern und Designunternehmen sehen, das gibt es z. B. sehr ausgeprägt schon in Italien. Es gibt Designbüros, die entwickeln ein Produkt bis zur Serie, zum fertigen Objekt und suchen sich dann einen Produzenten. Auf der anderen

Seite gibt es bis jetzt noch keine Betriebe, die sich sagen: Wir haben so viele Ideen, wir hören auf zu produzieren und arbeiten nur noch als Ideenfabrik. Eindeutig ist aber die Aufsplitterung, die zunimmt. Die Zulieferindustrie nimmt immer mehr Aufgaben wahr.

CARLO JAEGER

Ich glaube, daß jetzt zwei Modelle aufgetaucht sind. Das eine ist das Patchwork und das andere die Würstchenbude. Die Designer möchte ich einfach bitten, ohne daraus eine Theorie machen zu wollen, uns anderen Erdenbürgern mehr Patchwork und weniger Würstchenbuden zu ermöglichen. Ich sehe im Patchwork Momente, die für eine praktikable Lebenshaltung wesentlich

Es ist offenbar möglich,  
verschiedene Lebensstile  
patchworkartig nebeneinanderzusetzen.

sind. Aber das kann man nicht auf die Terminologie von Hardware und Software beziehen. Es ist offenbar möglich, verschiedene Lebensstile patchworkartig nebeneinanderzusetzen. Es scheint dann aber auch eine Gefahr zu geben, die zu drastischen Verdauungsbeschwerden führen würde.

JOCHEN GROS

Ich wollte dazu nur sagen: Ich meine, die Muscheln, die im Feinschmeckerlokal serviert werden, die schmecken ja auch nach nichts, bevor nicht eine vernünftige Sauce dazukommt.



Aufkeimende Champignons, statt des dem Feinschmecker so angenehmen Saftes entquelle euch tödliches Gift!

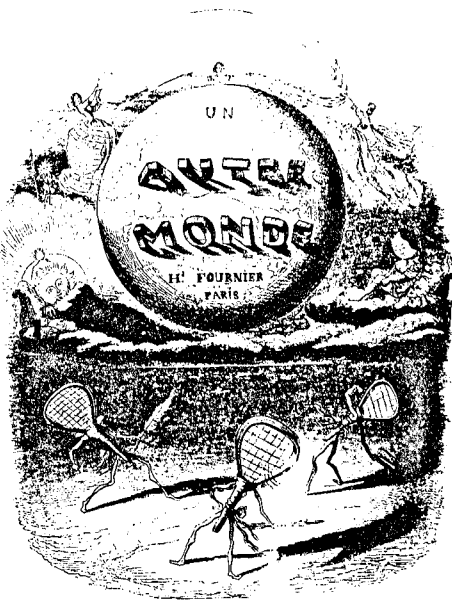
Hans Ulrich Reck  
Immer wieder dem Leben hinterher –  
mit Gestaltungstheorien?

Was läßt sich über theoretische Voraussetzungen der Gestaltung oder über Voraussetzungen von Gestaltungstheorien aussagen? Gibt es, streng genommen, nicht bloß eine einzige Theorie, wenn wir darunter den Orientierungszusammenhang der Menschen in der Welt verstehen? Gibt es außer dieser einen Theorie noch besondere Theorien, jene der Gestaltung – nicht ein, sondern mehrere, jeweils für einen Einzelfall zurechtgestutzte und zurechtprovisierte? Gibt es die Theorie im Kopf des Gestalters, Theorie in den Köpfen der Gestalter, gibt es Theorien in den Köpfen der Benutzer? Decken sie sich? Sind die Codes identisch? Liegen die Dinge als mit sich selber identische, demnach unberührt, irgendwo in der Mitte?

Eine Theorie muß mehr sein als eine Rechtfertigung dessen, was man – aus welchen Gründen auch immer – tut; mehr sein als eine Technik zur Absicherung technischer Prozesse. Die Theorie könne, so ist immer öfter zu hören, keine mehr sein, in der alles, was theoretisch bedeutsam ist, also nicht sinnlich, sondern nur abstrakt faßbar, vereint werden kann mit dem, was uns an Inhalten von Dingen und Handlungen eben gerade sinnlich, wenn nicht greifbar, dann immerhin erfahrbar geworden ist. Worin bestehen die konstruktiven Leistungen der Sinndeutung? Was geschieht, wenn wir doch Grund genug haben zu sagen, die Vernunft unserer Begriffe raube unseren Sinnen ihre eigene Welt und werde blind, wenn sie nicht instinktiv mit den praktischen Leistungen des praktischen Verstandes gekoppelt sei (deutlich z. B. Fritz Mauthner, Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache, Stichwort *Abstraktion*).

Der Konflikt zwischen der Theorie und dem Sinnfälligen ist der Streit um die Sinnzuschreibungsbedingungen gegenüber einer Mitte, in der sich jene Quellen anthropologischer Gewißheit schneiden. Diese Mitte ist traditionell das Modell der Vermittlung, und die gesamte Geschichte der Philosophie läßt sich als solches Modell einer anthropologischen Vermittlung lesen, die ihren Erkenntniszuwachs als Zuwachs an Krisenbewußtsein definiert. In dieser Mitte sind unsere ästhetischen, technologischen und politischen Vorstellungen immer noch geprägt von der antiken Konzeption einer Harmonie des Ausgleichs.

Dazu eine kleine Geschichte, die als mythologische Erzählung über den legendären Wettstreit zwischen dem Gott der Künste, dem strahlenden Apoll, und dem häßlichen, haarigen Satyren Marsyas überliefert ist. Der ahnungslose Marsyas hebt einmal eine Flöte auf, die er als offenbar verlorene liegen sieht. Es ist die von Athene erfundene und mit einer Verfluchung geworfene Flöte. Marsyas lernt darauf spielen und wird wegen seiner Kunstfertigkeit berühmt. Apoll fordert ihn zu einem Wettstreit. Es sieht so aus, als würde Apoll den Streit verlieren. Da greift er zu einer List. So wie er, Apoll, sein Instrument von der anderen Seite her spielen wolle, so solle auch Marsyas seine Flöte von der anderen Seite her bedienen. Natürlich verliert Marsyas den Streit wegen dieser Wendung und erleidet als Strafe eine Folter, die mit seinem Tod endet. Damit ist die Ordnung wieder hergestellt: die mit aufgefundenen Sachen arbeitende niedere Kunst (anders: die auffindende Kunst) unterliegt der Oberherrschaft der klassischen Kunst. Die Hochsprache der Kunst triumphiert – sie hat sich gelöst von den niederen und zufälligen Verunreinigungen. Auf der anderen Seite versinken die Fundstücke wieder im Schweigen. In den Metamorphosen des Ovid wird uns berichtet, wie aus den Tränen von trauernden Bauern und Satyrn ein Strom wächst, der Schicksal und Lied des Marsyas in alle Welt trägt. Nicht so sehr als Melodie um den geheimen Namen des leidenden Marsyas, sondern als Trauerklage und flüchtige Erzählung über den Verlust der einmal gefundenen wahren, schönsten Kunst – der Wendung nämlich des Lebens als Ordnung, die für den Menschen die Form des Zufalls annimmt. Eine Stelle aus Epikurs (341–270 v.) *Anweisungen zum glücklichen Leben* liest sich wie ein Fazit des Verlustes, den die Konfrontation zwischen den Fundstücken und den Kunststücken erzwingt. *Es ist besser, den Fabeln der Göttergeschichte zu glauben als sich*



Eine andere Welt

unter die Schicksalsidee des Gelehrten zu beugen, denn die ersteren lassen Hoffnung und Gnade durchblicken, die letztere aber besteht in eherner Notwendigkeit. Wenn ich recht sehe, dann erläutert Epikur hier eine Grunderfahrung unserer Zeit: den Konflikt zwischen Aufklärung und Autorität, das Umschwenken der Theorie der Aufklärung in eine Theorie vom Lustgewinn durch den Verlust der Notwendigkeiten, der Ordnungen, den Wechsel vom Notwendigkeitsgedanken der Freiheit zur Aesthetisierung eines zitierbaren Spiels freier Formen und Formeln, den Wechsel vom ehernen Netz der Freiheitsordnungen zum gottähnlichen Fabulieren eines der Ordnung sich entwindenden Scheins.

Wenn wir unter Theorie eine unersetzliche Fähigkeit des Menschen verstehen, Zugang zur Welt zu finden und im gleichen Akt sich selber zu begreifen, d. h. Erfahrungen so zu ordnen, daß ein Subjekt sich Rechenschaft ablegen kann über Inhalte und Formen der Bildung von Erfahrungen, dann verstehen wir unter Theorie eine anthropologisch wirksame Vereinheitlichung von allem, was die Menschen kulturell erworben haben (u. a. den Blick auf *Natur*) – sei es der Herstellung, sei es des verarbeitenden Wissens. Die anthropologische Auffassung vom Nutzen des theoriefähigen Bewußtseins (vgl. dazu: Jean Piaget, *Biologie et connaissance*, Paris 1967; W. R. Ashby, *Design for a brain. The Origin of adaptive behaviour*, London 1960 2. Aufl.; K. Goldstein, *Der Aufbau des Organismus*, Haag 1934; J. Huxley, *Evolution. The modern synthesis*, London 1942; N. Tinbergen, *Instinktlehre*, Berlin und Hamburg 1952; Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. III *Phänomenologie der Erkenntnis*, Berlin 1929) ist eine, die Theorie als Relation zwischen allen Akten von Bewußtsein und Handlungen definiert und nicht als Gegenpol zu instinktiven Abläufen. Unter Theorie läßt sich auch nicht das spätere Problem der Steuerung abstrakt gewordener gesellschaftlicher Zusammenhänge verstehen, in denen Theorie meist unter dem Verdacht steht, über Privilegien der abstrakten intellektuellen Verfügung sich handfestere weltliche Privilegien anzueignen. In der Formulierung eines Themas wie dem von *Gestaltungstheorien* steckt bereits eine theoretische Auffassung: daß nämlich Dinge und Güter, in die sinnliche und konkrete Arbeit mit ihrem sinnlichen Erfahrungszusammenhang eingegangen sind, sich gegen abstrakte Theorie sperren. Und daß sie gerade deshalb für eine Theorie wichtig sind. Also: wofür steht *Theorie*? Wer fragt nach Theorie? Auch ich habe meine Meinungen zum Problem von Theorien im allgemeinen. Ich habe keinen Auftrag, als Theoretiker für praktische Gestalter so zu sprechen, wie das Theorie für Praxis auch tut. Aber ich verbinde mit einer solchen Vorsicht gegenüber Theorien mehr als jene subjektiven Versatzstücke, mit denen ich als Konsument und Betrachter mich durch die Güterberge und Bildwelten, durch Wohlstandsmüll und Formenkitsch der letzten 200 Jahre gegenständlicher Praxis durchzufinden trachte. Und zwar so, daß ich meinen Alltag unaufhörlich von einem jeweils definierten ästhetischen Vokabular reinigen kann, das mir Lebensnutzungen meistens in dem Maße nahelegt, wie es sie verhindert. Diesen binären Vorgang der Reinigung nennt man zwar nicht Stil, aber es gibt gute Gründe, das zu tun.

## 2.

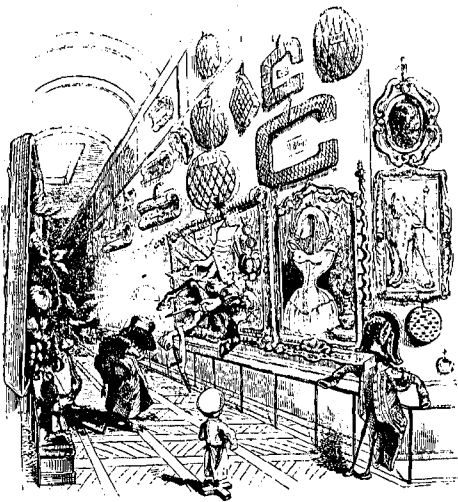
Was ist Stil? Gewiß ist, daß er nicht von Produzenten gemacht wird, auch wenn die ökonomischen Bilanzierungen uns das weismachen wollen. Der Stil liegt nicht in den Dingen, sondern in den Köpfen (vgl. dazu Lucius Burckhardt, *Die Kinder fressen ihre Revolution*, du Mont 1985). Die Produzenten möchten nicht Dinge allein herstellen, sondern Bedürfnisse wecken, ästhetisches Empfinden, Interesse vielleicht. Die Gestalter möchten dagegen Stil machen. Aber da nun einmal ein Code erst in der Decodierung *gemacht* wird, wird das konstitutive Verhältnis zwischen Produktion und Gestaltung umgedreht: Produzenten wie Gestalter sind logisch, was sie nicht sein können: Medien und Organe der Aneignung. Und exakt das für eine Aneignung Produzieren macht den Gestaltern Mühe. Denn sie möchten eine Theorie, die handlich ist: eine Leitlinie durchs Gestrüpp der sogenannten Falschheiten, nicht selten auch eine Autobahn, die gradlinig zur Wahrheit führt. Und die Produzenten möchten nicht nur *Stil* machen. Sie möchten nicht selten auch noch den *richtigen Stil* machen. Was ist der *richtige Stil*? Offenbar in jedem Falle einer, der an der Erscheinungsweise der Güter dingfest gemacht werden kann. Nun sind aber wie in den anderen auch in diesem Falle des Lebens die Erscheinungen ein



Treten Sie ein wenig zur Seite, um die Furien vorbeizulassen.

brüchiges Fundament. Die tragenden Faktoren liegen gerade in der modernen Zeit (in der sich bekanntlich das Bewußtsein verändert haben soll in Richtung einer Identität, die sich nur noch als Konstante in verschiedenen Nicht-Identitäten, als Sicherheit des Unzureichenden definieren läßt) in abstrakten, nicht-unmittelbar greifbaren Zusammenhängen, Motivketten, Befindlichkeiten, Wahrnehmungen und Täuschungen. Dem tritt eine Gestaltung gegenüber und oft auch entgegen, die von der vollumfänglichen universalen Verwirklichung des Wesentlichen in den Erscheinungen ausgeht. Und außerdem davon, daß das Wesentliche der gesamten in Dinge konzentrierten Qualitätsaspekte als dieses Dingliche selber hergestellt werden kann.

Für den wesentlichen Zug aller Designtheorien, nämlich den Anspruch, den Planungsvorgang der Objektgestaltung als ästhetisch, und zwar normativ-ästhetisch diskutierbare Geschmacksgestaltung (sozusagen als Leihgabe für den sich verspätenden Konsumenten) vor der Produktion ausweisen zu können – für diesen Zug ist entscheidend: wenn wir die Auffassungen von Gestaltern über Notwendigkeiten der guten Form, über eine internationale, gelingende, endgültige und verbindliche Stilfindung als Theorie bezeichnen wollen ([was nicht unbedingt nahegelegt werden soll: Verfahrens begründungen haben zwar einen theoretischen Gehalt, aber meistens müssen sie von den Verfahren getrennt werden]), dann ist diese Theorie universalistisch an einen Platonismus gebunden. Sie verbleibt, welche Unterschiede auch sonst noch bestehen, wesentlich innerhalb der platonischen Auffassung, es gebe eine ideale Welt in sich ruhender, ewiger und reiner Formen. Das ewige Reich unveränderlicher Gestalten – das ist, was Platon unter der Vorbildenden und verbindlichen Kraft des ewigen Reichs der Ideen versteht; jene Prototypen und Urbilder, die Realität bestimmen als schattigen Bereich mehr oder weniger verzerrter Spiegelungen. Im Unterschied aber selbst zu Platon glauben Gestalter in der Regel daran, jene Spiegelung in einem Maßstab vollumfänglicher Abbildung erreichen, also einfach auf eine planimetrische Welt von Ereignissen abbilden zu können, was notwendig eine Metapher für die Realität des Unwirklichen gebildet hat, nämlich der Tatsache, daß die innere Struktur des Wesens der Dinge gerade nicht als Oberfläche der Erscheinung des Ideellen gefaßt werden kann. Die Gestalter glauben an die Realität der reinen Formen, an die umfassende und verlustlose Realisierung der Abbildung des Realen, an die eindimensionale Überführung des Idealen ins Reale und auch an die bis in die letzten Verbürgungen hineinreichende Erzeugung des Idealen als Realität. Anders gesagt: Sichtbar wird in den Theorien der modernen Gestaltung weniger ein ungebrochener Glaube an die Planimetrie abbildbarer Funktionen als vielmehr die Möglichkeit der für Erziehung nutzbaren Gestaltung als der Auffassung einer Nivellierung des Bruchs zwischen Plan und Ausführung, Konzept und Produkt, Idee und Handhabbarkeit, Sinngehalt und Konsumtechnik. Das unterscheidet die Gestalter vom an der Wirklichkeit zweifelnden Platon, für den immer noch die Skepsis grundlegend war, daß die eigentliche und jenseitige Welt hinter der diesseitigen Welt liegt und daß diese Realität zwar falsch, aber doch die einzige ist, in der wir leben. Die modernen Gestalter sind eher Neuplatoniker als Platoniker. Sie korrigieren die platonische Skepsis mittels einer Korrektur Platons durch Plotin. Nach Plotin gibt es nicht mehr einen Bruch zwischen den beiden Welten, sondern eine Stufenleiter der zunehmenden Vergöttlichung der Erscheinungen als Realität und der zunehmenden Prinzipiennähe der Materialisierung von Ideen in den Erscheinungen. Das ist die Theorie von der *Emanation*: die Welt ist durchflutet vom göttlichen Licht, es gibt keinen Bruch, schon gar keinen prinzipiellen, es gibt nur verschiedene Grade an Vollkommenheit. Wie Plotin verleugnen die an reinen sichtbaren Formen interessierten Gestalter die grundlegende Skepsis, unsere reale Welt reiche nicht aus zur Visualisierung der idealen Formen, und münzen sie um in eine theologische Heilslehre, mit der das Vermögen der Visualisierung als reines Vermögen der Dinge und entsprechend die reinen Dinge als Subjekte ihrer selbst gesetzt werden. Aber es gibt selbst zum harmonistischen Plotin bei den Gestaltern noch einen defizitären Unterschied. Wenn nämlich die Welt vom göttlichen Licht durchflutet wird, dann birgt jedes Stück Materie einen qualitativ identischen Kern des Heilsgeschehens in sich, der unabhängig ist von der Konsistenz des Materiellen. Auch Dreck und Abfall, Müll und Schmutz, Dunkel und Chaos enthalten jene bloß noch nicht entborgene Qualität des göttlichen Lichts. Diese Auffassung aber teilen die Vertre-



Die Aufseher werden gut daran tun zu verhindern, daß die Besucher diesen Bildern zu nahe kommen, denn es könnte ein Unfall geschehen.

ter der reinen Form nicht. Sie teilen zwar normative Auffassungen einer idealistischen Aesthetik, aber nicht als Affektivität der Materie selbst, sondern als durch einen Zuschuß an Übermenschentum bewirkte Freisetzung des impliziert Materiellen: es sei eben gerade das ästhetisch-kreative Subjekt, welches der Autor als Vermittler der reinen Formen (und als Urheber ihrer Erkennbarkeit) produziere, weil es seinen Geist an die Materie entäußere und stellvertretend zur Materie des sich realisierenden Geistes würde. Und der verwirkliche sich ja gerade nicht als subjektiver Prozeß. Die produzierte Realität wird zum absoluten Zustand des sich bestätigenden Subjekts, indem die Spuren des Subjektiven getilgt und der ästhetische Prozeß als Selbstobjektivation eines absoluten Wesens konzipiert würden. Das ist der Kernbestand aller idealistisch-ontologischen Ästhetik (wie Schiller und Hegel sie auf die Spitze getrieben haben). Aus dieser Ontologie aber folgt die Umkehrung zur pointiert negativen Geschichte. Denn die Vision eines reinen Stils, einer guten Form, einer universal richtigen Gestaltung setzt sämtliche Ärgernisse voraus, die die Ontologie des abendländischen Denkens als Schattengeschichte ihres Scheiterns begleiten. Die Theorie der Gestaltung als Plädoyer für einen machbaren Stil handelt gegen den Fortgang der Geschichte, die als visionärer Abfall von den Idealen definiert wird (theologisch und massenästhetisch). Sie etabliert sich im Stadium geschichtlicher Verschiebung, sie ist reaktionär. Der Begriff eines solchen Stils hat mit Erlösungserwartungen zu tun. Es handelt sich hier nicht um einfache Verweltlichungen, es handelt sich darum, daß eine Vorstellung von Erlösung, die durch einen Anklang von Außen erreicht werden kann, zu einem Organisationsmoment produzierenden Handelns und damit zu einem Beispiel für ästhetische Vorgänge gemacht wird. Heilsgeschichte auf der einen, individuelle Mythologie (in der Erinnerung auf diesen Anklang von Außen) auf der anderen Seite ergänzen sich zu dem, was die Psychologie eine Regressionsphantasie nennt: Fluchtlinien aus der schwer erträglichen Welt, Absage an die Auseinandersetzung mit ihr, Errichten eines Ideals an Reinheit für das Bedürfnis nach Reinlichkeit, die vor Befleckung und vor Sinnbildern des Vergänglichen abschirmen soll.

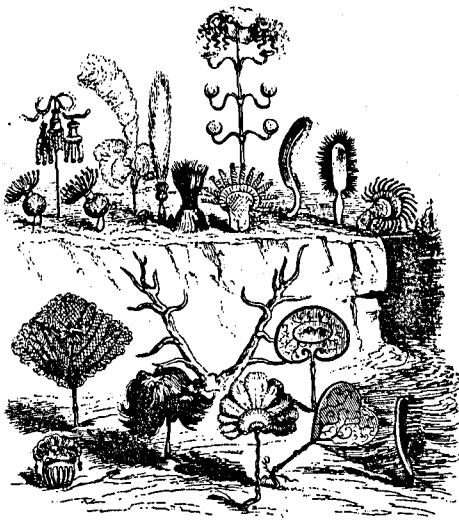
Das Bedürfnis nach Reinlichkeit bezeugt zunächst den Umgang mit einer bildlichen Ausdrucksweise, einem psychologischen Behelf für das Zustandekommen von *Stil* als einer Ordnung von Ereignissen, die in Einklang stehen können mit noch nicht bewußt gemachten inneren Dispositionen. Was *Identität* genannt wird, kann man also verstehen durch die Vorstellung von einer Ordnung nicht begriffener innerer Mechanismen. Eine solche innere Disposition für Stil ist die heilsgeschichtliche Auffassung vom gestaltbaren Stil. Es gibt zwei Varianten, die mit dem verdeckten Elend dieser heilsgeschichtlichen Erwartung arbeiten. Einmal die Vorstellung von einer Welt, in der alle Menschen dieselben, richtigen, universalen Dinge benützen. Denn warum sollten sie falsche Dinge wollen, warum das Unfertige dem Perfekten vorziehen? Es gäbe nur einen, allerdings philosophischen und damit stilimmunen Grund: weil sie wüßten, daß ihr Leben im wesentlichen nicht mit der Lösung von Problemen, sondern mit dem Gelebten des Nicht-Lösbaren verbunden ist. Paradiesvorstellungen von Unsterblichkeit und Mühelosigkeit beinhalten, daß einem die Dinge zufallen und daß sie zufallen, weil sie universal, also wahr sind. *Wahr* würde hier eine Selbstbezüglichkeit ausdrücken, nicht eine Relation, in die sich Intermedien einschieben könnten (Zweifel, Zweifel anderer, Geltungsansprüche, Behauptungen und Behauptbarkeiten). Die Heilserwartungen haben sich – parallel zur Geschichte der technischen Bemächtigung der Natur durch den Menschen – vom Religiösen herausgelöst, später vom Sozialen und Politischen, und sind offenbar heute eingegangen in das Feld des Pädagogischen und die Sphäre der Gestaltungen. Die andere Variante, die perfekte Verdinglichung der Welt ergänzend, ist die behagliche, sich abschließende Einrichtung der Innenwelt, die ins Kleinste schrumpfende Wohnwelt, in der das Glück, das die Welt bietet, zusammengezogen werden kann, bis es in den weitem bekannten Kästchen mit den winzigen Fächlein an der Wand Platz hat. Saturiertes Bürgertum, Gründerzeit mit historistischem Ehrgeiz, zugleich Beweiszwang des asketischen Fleißes. Aber die Geschichte dieses von Walter Benjamin negativ – gegen den im Wegräumen schöpferischen *destruktiven Charakter* – gekennzeichneten *Etui-Menschen* ist nicht mehr nur eine bürgerliche. Der alternative Narzißmus, die Suche nach dem *Authentischen der eigenen Person*, die Auffassung der Person als eines verbor-



Frau Luna malt ein Selbstportrait.

genen, inneren, aber zweifellos festen und eindeutig definierbaren Kerns eines Organismus – sie schreiben diese biedermeierliche Auffassung fort. Der Triumph des positiven Charakters vereint heute kontroverse Formen biedermeierlicher Kultur und Politik. Das plüschene Futural der neuen Gemütlichkeit und Wohlbedindlichkeit ist der stilsuchende Rückzug in das Wiedererwecken persönlicher Vertrauenswerte in einer depersonalisierten, bürokratisierten, unkontrollierbaren Welt. Ein Gestaltungsproblem ist das deshalb, weil die Ökonomie der Dinge auf dem Markt mit den Spuren dieser Rückgewinnung von Persönlichkeitswerten auf den verschiedensten Seiten der gesellschaftlichen Verunsicherung ausgestattet werden.

Es gibt aber – was an solchen Einzelfällen nur einfacher gezeigt werden kann – allgemeine, erkenntnistheoretische Widerhaken in den Gedanken darüber, was Stil sei. Der Kontext der Stildefinitionen ist nämlich – und das erlaubt uns, einige wissenschaftstheoretisch gewohnte und gewöhnliche Aspekte auch hier in Betracht zu ziehen – ein Vorgehen, mit dem die Aspekte des messbaren Stils zugleich in Bezug auf das ideelle System der Anerkennung eines Stils als Beurteilungskriterien (im Sinne der formierten Kriterientafeln also) festgelegt werden. D. h. die Stilkenzeichnung wird im gleichen Schritt zu einem normativen System über Stilqualität der im System *Stil* definierten Elemente ausgebaut. Der Stil, der in Gestaltungsüberlegungen – ausdrücklich oder unausgesprochen – anvisiert wird, ist immer der gelingende Stil. Aber eigentlich reden wir über Stil meist nur in Fällen eines Mißbrauchs von Stil, einer Preisgabe, einer Dekadenz, nicht selten auch eines Verrats ([Zur Figur des Verrats als eines erkenntnistiftenden Motivs: Deleuze/Parnet, *Dialoge*, 1977; André Gorz, *Der Verräter*, 1955. Der Verrat hat ebenfalls das Element einer erkenntnistheoretisch nutzbaren Versicherung über die prinzipiellen Negationen einer Theorie. Sozialwissenschaftliche Theorien, gerade wenn sie angewandt werden auf die konkreten und scheinbar ephemeren Ereignisse, müssen die jeweiligen Ausschließungsmodelle einer Theorie in die Erörterung der Theorie hineinnehmen. Das bedeutet auch, die Katastrophe eines Systems als seine Konstitutionsbedingung zu verstehen. Zur theoretischen Arbeit an der Erhaltung der *Monster* einer Theorie: Michael Thompson, *Die Theorie des Abfalls*, 1981, Kap. 7]). Wo wird ein Stil noch gebraucht, von wo an wird er mißbraucht und verstümmelt? Ist der Stil der internationalen Architektur in der Epoche einer rationalen Maschinenverehrung (nach dem ersten Weltkrieg) als Stil ein Element des Planungsverständnisses (Le Corbusiers ‚*Charta von Athen*‘ von 1943 bringt im dritten Teil, den *Schlussfolgerungen*, ab Nr. 71 in Form von Lehrsätzen nichts anderes als diesen impliziten Planungsrationalismus als Stiltheorie zum Ausdruck; cf. auch die Einleitung von Thilo Hilpert zur kritischen Neuausgabe in den *Bauwelt Fundamenten* 1984)? Oder ist er definiert als Resultat einer Konstruktion? Existiert er im Kopf der Konstrukteure und ihrem Weltverbesserungsanspruch? Gehören die heute verödeten *Unités d’habitation* von Corbusier zu seinem Stilverständnis oder bezeugen sie den Mißbrauch eines Stils? Und wäre dieser Mißbrauch als Geschichte oder als einer durch Geschichte bewirkten definierbar? Was wird kenntlich, wenn etwas der Rede nach zur Unkenntlichkeit entstellt worden ist? Wenn der reine Stil der richtige ist, was machen wir dann mit den Abweichungen? Und zwar gerade wenn wir wissen, daß Formen Resultate eines mit binären Ausschlüssen arbeitenden Auswahlprozesses sind (das Binäre dieses Vorgangs, mit dem Gestaltungsformen als Planungsfaktoren im ganzen System herausgebildet werden, unterscheidet den gestalterischen vom sogenannten *freien* künstlerischen Vorgang)? Kehren wir zurück zur einfacheren heilsgeschichtlichen Vorstellung vom Stil. Es ist dies ein universeller Begriff, der Formen von Mannigfaltigkeit unter sich befaßt. Sein Gehalt hängt von der Vorstellung eines Kontinuums ab, von einer seriellen Ordnung, die durch Konstanten einer linearen Logik bewerkstelligt wird, d. h. durch eine Anordnung innerhalb eines Kontinuums, das für Elemente noch dann zutrifft, wenn diese Elemente von außen als neue Elemente dazutreten. Die heilsgeschichtliche Komponente der Stilerwartung besteht nun darin, daß die Identifikation von *Stil* als Vervollkommnung des Lebens und als Logifizierung des Lebenszusammenhangs verstanden wird im Sinne einer Summierung von Kulturgütern (*Logifizierung* unterstellt nicht, daß der Lebenszusammenhang nicht im wesentlichen von logischen Konstanten bestimmt sein könnte; *Logifizierung* meint vielmehr die Etablierung eines Lebenszusammenhangs als



Seepflanzen, eine genaue Nachbildung von Spitzen, Bürsten, Pompons, Toupets und Perücken.

Chaos durch ein modernes Rationalitätsmodell, das im Gegenzug zu dieser Unordnung erst den heilbringenden Zugriff auf rationale Gestaltung begründet). Es gibt natürlich in der Einheit des Stils, seiner Auffassung von der Konsistenz der Dinge als ästhetischer Substanzen geschichtsphilosophische Vorstellungen. Für deren geschichtlichen Entstehungszusammenhang bürgen industrielle Tätigkeit, Technologiezuwachs, empirische Naturforschung, experimentelle Nachprüfungsapparaturen, Zivilisierung der Affekte, protestantische Arbeitsmoral und die darin verwirkte Aufklärungsideologie von der Entbergung der Letzverbürgungen durch das subjektive Bewußtsein der Menschen, die sich als Subjekt der Krise konzipieren, weil sie denken, ihr Denken entstehe genau dort, wo mit Bewußtsein aus Erkenntnisgründen auf jene Letzverbürgungen verzichtet werden müsse. Das Resultat ist bekannt: vom Subjekt der Krise verwandelt das aufgeklärte Bewußtsein sich zur Krise des Subjekts. Nicht zuletzt deshalb treten an die Stelle jener Entbergungsvorgänge die Stiltheorien moderner Gestalter (datieren läßt sich die Auffassung vom Subjekt als Krise immer noch am besten durch Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser* von 1785).

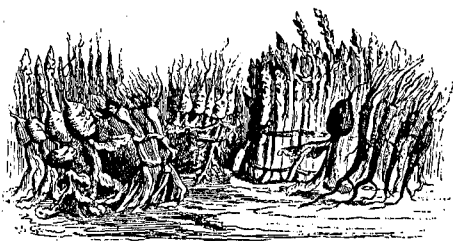
Gerade der ästhetische Stil als Einheit und Idealität sieht so aus, als bewirke er eine simple Säkularisierung der Heilsgeschichte. Eschatologische Züge sind denn auch in der Tat nicht zu übersehen. Und doch handelt es sich im Praxisanspruch des modernen Bewußtseins als Formation von Stilereignissen nicht um jenen *illegitimen* Vorgang der Säkularisation, bei dem die vormals religiösen Figuren einfach eine weltliche Gestalt annehmen würden (vgl. dazu Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Teil I: *Säkularisation und Selbstbehauptung*). Das Problem liegt tiefer: in der Überzeugung eines erkenntnistheoretischen Realismus, der eine duale Struktur aufgebaut hat zwischen dem Bewußtsein und der Realität, die koordiniert wird in einem Modell von Strukturgleichheit. Die abendländische Ontologie hat die gültige Formulierung erhalten, daß ein wahres Denken sich dem Wirklichen *angleiche*. Die Spannkraft der geschichtlichen Entwicklung eines säkularen, also eines areligiösen Machtbewußtseins ([Michael Theunissens Kommentierung von Hegels Logik, *Sein und Schein*, beschreibt das Konzept der säkularen Identität als Krise der Macht]), liegt woanders begründet: in der Tatsache, daß der vermeintliche Siegeszug des welthistorischen Individuums (mit einem epochalen Ausdruck Jacob Burckhardts gegenüber der Renaissance), das geschichtsphilosophische Bewußtsein der Person und überhaupt der Eintritt des geschichtsphilosophischen Denkens in die Bewußtseinsorientierung des abendländischen Menschen nicht nur ein Krisenbewußtsein sind, sondern auch das Bewußtsein schlechthin als Krise etablieren. Die vermeintliche geschichtliche Macht durch geschichtsphilosophisches Denken steht immer am Abgrund einer existenzvernichtenden Drohung: daß nämlich das Bewußtsein der Macht am Modus seiner Machtentfaltung, der Krise des Wirklichen zerbricht und von den Widersprüchen aufgerieben, über Verunsicherung in Angst und von dort in Selbstauflösung weitergetrieben werde (diese Lesart des grundsätzlichen Problems des Funktionswandels des Bewußtseins durch die geschichtsphilosophische Orientierung gibt deutlich Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*). Mit dem geschichtsphilosophischen Bewußtsein entsteht ein grundsätzlicher Zweifel an der Kraft der Realität, der durch keine innerweltliche Hoffnung einfach übersprungen werden kann. Was früher vorgeordnete Sicherheit war, weil es über Begründungen in einem Letzten und Ersten zugleich seine Identität bezog, das wird nun zwar einer Heilsgeschichte überschrieben, aber eben einer, die nicht verbergen kann, daß ihre säkulare Bedeutung allein aus dem Zerschneiden der primordialen Sicherungen herrührt. Die Sicherheit des Bewußtseins wird zum Modell des systematisierten Zweifels (und mit ihm läßt man in der Regel das moderne Paradigma von Subjektivität beginnen. Als Name wird dafür René Descartes genannt). Die Krise der Geschichte als Bewußtsein wird umgemünzt in eine heilsgeschichtlich korrigierte Vorstellung von einer machbaren oder zumindest beeinflussbaren Geschichte. Aber man übersieht leicht, daß es gerade nicht die Identität, sondern eine fundamentale Gebrochenheit ist, die das Bewußtsein zur machtvollen Überidentifikation seiner Formgebungen mit den Strukturen des Wirklichen zwingt. Was aus dieser Strukturangleichung entsteht, ist die Geschichte der Technik. Die Macht wird zur Krise, die Krise zur Chance der Selbstreflexion. Hebt der Stil diesen Ontologieverlust auf? Zumindest scheint das ein unreflektierter Anspruch gerade der modernen Gestalter zu sein, die sich in



Der Gott schuf die beiden anderen Neu-Götter nach seinem Bilde.

einem so weitreichenden wie merkwürdigen Gegensatz zum modernen kritischen Bewußtsein befinden, wenn sie ihren Visionen vom gestalteten modernen Leben nachhängen. Es scheint, daß in dieser Divergenz eine wesentliche Tatsache der Ungleichzeitigkeit des modernen Lebens ausgesprochen ist. Das läßt sich formal und chronologisch überprüfen: die Avantgarde verwandelt sich in Kitsch. Gleichzeitig wird sie einem späteren historischen Bewußtsein zitierbar (ich habe meine Zweifel, ob der sogenannte Postmodernismus bis heute mehr gezeigt hat als die von ihm selber nicht explizit bemerkte Ungleichzeitigkeit im modernen Leben selbst. Auf seine Weise hat Ernst Bloch in *Erbschaft dieser Zeit* die Struktur des Achronismus und Anachronismus der Moderne untersucht. Seine Untersuchung, 1934 publiziert, wurde nicht in der ganzen Tragweite aufgenommen, blieb gewissermaßen zeitgeschichtlich als Dokument einer Faschismusanalyse verdeckt).

Offensichtlich ist die Krise des geschichtlichen Bewußtseins als Krise der Macht auch eine Krise der Funktionen, mit denen das Bewußtsein als handelndes sich der Umwelt einprägt. Und das Elend des Funktionalismus – primär seiner Ideologie, sekundär seiner Sachlichkeit – besteht in der Fundierung durch eine verborgene Geschichtsphilosophie, die der Realität der Krise, die ja einzig Sinn ermöglicht, nicht gerecht wird. Der Mythos des neuzeitlichen Produzierens besteht nicht in einer äußerlichen Form, sondern in der Mißachtung des kritischen Wertes geschichtlichen Bewußtseins. Der heimliche Positivismus der funktionalen Theorie ordnet sich einen Stilbegriff, der eine leere, homogene Zeitstruktur setzt und Freiheit als formale Erfüllung einer seriellen, kontinuierlichen Ordnung versteht. An diesem Punkt wird Gestaltung normativ. Die Grenzüberschreitung des heimlichen zum anspruchsvollen Positivismus ist nun eben als *Stil* definiert. Der funktional messbare Zusammenhang wird zur Ein-Richtung am Leben. Und im gleichen Maße wird Phantasie zu einer Tätigkeit des Wegräumens. Ihr Begriff müßte vom Produzieren sich lösen und eine Tätigkeit meinen, deren Typus nichts mit dem Wahn des Produktiven zu tun hat. Aber das kann keine nominalistische Bestimmung sein. Der Weg über das Abstrakte führt hier zu einem anderen Begriff von Stil.



Ein verdächtiges Flüstern verbreitete sich vom Kopfsalat zum Spinat, vom Sellerie zum Chicoree.

Gehen wir einfach von einem anderen Verständnis aus: Stil, in dem Dinge vom Produktionsverstand mit der individuellen Phantasie der modernen Schöpfungsvision zusammengebündelt werden, ist unmöglich. Unter Stil würde ich einen Begriff für die Unmöglichkeit der Realisierung von Stil verstehen. Der richtige Stil wird zum falschen Stil. Stil ist, was am Stil nicht gelingt, sondern scheitert. Die Objektivierung von Stil liegt demnach im Mißbrauch des Stils, nicht in den Medien seiner Verwirklichung als mit sich selber identische Form. Stil wäre nicht mißbrauchbar, sondern das Mißbrauchbare an ihm selbst. Unter Freiheit könnte dann nicht mehr die Logifizierung der formalen Zeit verstanden werden. Freiheit wäre Diskontinuität, nicht mehr als Kontinuum, evolutionslogisch, geordnete Geschichte. Die Reinheit des Stils weicht den Abweichungen, seine Wahrheit etabliert sich im Medium der Differenz, Identität verflüchtigt sich.

Das wäre das stärkste Argument gegen den Stil: daß er nicht den Modus der Vergeblichkeit und Hinfälligkeit einer Kultur als deren besondere, auf symbolische Verdichtungen hin angelegten Qualitäten versteht. Ein Stil hat seine Wahrheit im Scheitern. Freiheit könnte heißen: man entledigt sich eines Stils. Er hätte dann immer noch eine Funktion: an ihm dinglich zu lernen, was man vermeiden will. Gestaltungen, die sich auf einen dauernden Stil einrichten, wirken auf ihre Produzenten, Theorien und Nutzer im Modus der Überlebtheit. Einen Stil seines geschichtlichen Scheiterns zu überführen, das wäre eine Funktion einer konsequent definierten ästhetischen Kompetenz.

Man müßte also – ob das seinem Bewußtsein entspricht oder nicht – den Produzenten definieren als jemanden, der ausschließlich für einen Aneignungszusammenhang gestaltet. Die Zertrümmerung eines Stils als Offenlegung seiner geschichtlich bedeutsamen Gehalte durch ein Subjekt, das an dieser Öffnung gewissermaßen die Semantik des Stils erst gleichwertig erprobt. Damit wäre die Konstitution eines Stils das Resultat eines Verhaltens, wie es in der Geschichte der Bilderstürme in aggressiver Weise beschrieben worden ist. Aber eine Revolution ist keine Stilfrage. Revolutionen scheitern daran, daß sie jene Ausbrüche an Vollkommenheit propagieren, die erst durch langwierige Vorgänge eröffnet werden können. Revolutionen wären Lernprozesse, die so angelegt sind, daß in ihrem Verlauf

die Voraussetzungen, die sie möglich machen, eingeholt werden. Ein Stil eröffnet, was ihn dereinst zu einem begriffenen Stil machen kann. Die in verschiedenen Reinheitsidealen des Stils aufbewahrten Erlösungsgehalte stehen in striktem Gegensatz zu einem Verständnis von Freiheit, das nicht dem Modell geschlossener Ordnungen folgt. Die Produktion von Dingen müßte die Beseitigung der Dinge zumindest ermöglichen.

3.

Es ist verführerisch, die immanente Ordnung von Stilen so zu betrachten, daß sie idealtypische Maximen des reinen Stils erfüllen. Es läßt sich aber ein anderer Blick versuchen, ein Blick auf das Verhältnis von Stilen zu gesamtgesellschaftlichen Vorgängen, die Stile erst lesbar machen – und zwar gilt das für den ästhetischen Code genauso wie für den Code der Definition der ästhetischen Ereignisse in der Geografie der gesellschaftlichen Tätigkeiten überhaupt. Zeitlich, parallel zu den konstitutiven Design-Phasen ließe sich als Parallele gegen den gelingenden Stil an Zusammenhänge folgender Art erinnern:

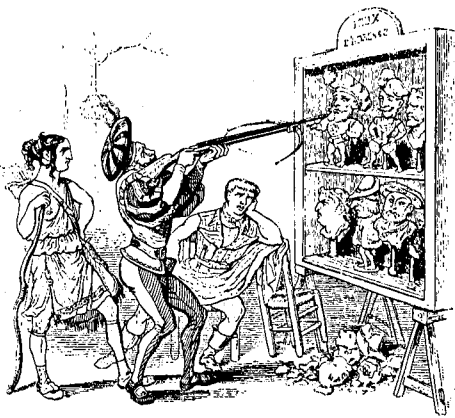
- der internationale Historismus entwickelt sich in der Zeit der nationalstaatlichen Souveränität gegen außen, d. h. im Gefolge der ersten Phase einer weltumspannenden Kolonialisierung;
- *Art Nouveau* wird ein internationaler Stil in einer Zeit, in der die avancierte Wissenschaft und Philosophie (es sei nur die bis heute folgenreichste Wendung des Skeptizismus, die Erkenntniskritik Nietzsches genannt) mit dem ontologischen Weltbild brechen, das sich auf eine kohärente Thematisierung aller Erfahrungen unter einheitlichen Gesichtspunkten stützt;
- der Internationalismus der Architektur – sehr widersprüchlich festgemacht an einer Ästhetik, die eigentlich die Planbarkeit der modernen Großstadt erstmals diskutieren will (vgl. dazu Thilo Hilpert, Einleitung zur Neuauflage der *Charte von Athen*, s. o.), an den Architekten im Bauhaus-Umkreis – wird ästhetisch virulent in einer Zeit, in der Faschismus und Nazionalsozialismus die politische Öffentlichkeit der Neuzeit und die Substanz des Politischen zertrümmern – mit einer, wie ich meine, bis heute anhaltenden Wirksamkeit;
- der sogenannte ‚Postmodernismus‘ (eine abkürzende Bezeichnung für das gestalterische Konglomerat einer anti-modernistischen Gesellschaftsideologie) schließlich entsteht in einer Zeit, in der über technologische Szenarien nichts weniger als die Sphäre der Sozietät als der sinnstiftenden Basis für alle kulturellen Zeichensysteme transformiert werden soll in individuelle Dispositionen einer abrufbaren Szenerie für flüssig gewordene Subjektivität (unausgemacht sei hier, ob es sich um die Bewußtwerdung des modernen Bewußtseins in dieser Form handelt oder den Abbruch der Selbstreflexion im Modus der Moderne).

Diese Verhältnisse sind keine kausalen. Mir scheint aber, es seien auch nicht bloße Gleichzeitigkeiten eines leeren Nebeneinander. Eine Vermutung: jeder internationalistische Erfolg eines Stils hat Gründe, die sich konträr zu seiner ästhetischen Wertigkeit auswirken. Es wären Gründe des Scheiterns. Der Triumph einer internationalen Ästhetik berechtigt die universalen Formen mit der seriellen Belieferung einer Welt, in der – nach einem Wort Walter Benjamins – alle Erzeugnisse der Kultur auch Zeugen der Barbarei sind. Wenn die Vision vom richtigen Stil uns die Unerlöstheit an den Dingen nimmt, dann nimmt sie mit sich auch die Unerlöstheit des Lebens selbst. Und es gibt eine inhaltliche Verbindung zwischen der gelingenden Formierung ästhetischer Erscheinungsweisen und der scheiternden Formierung gesellschaftlich verdeckter Strukturbedingungen der Lebenswelt. Der Historismus arbeitet mit der Negation dessen, was seine gesellschaftliche Basis betreibt, dem inszenierten Verlust der Geschichte. Er tut dies in einer Form, die auf die ästhetische Verfestigung von Geschichtsblindheit hinausläuft. Der Jugendstil läßt sich lesen als jene ontologische Auffassung von Kunst, die im Erkenntnisvorgang des modernen Bewußtseins, das sich seiner Existenz als einer Krise versichert, keinen Ort mehr hat. Die Form einer abstrakten Linie, die sich im Endeffekt selber verschlingt, erfaßt die Ahnung vom Preis, den der ontologische Verlust an Identität mit sich bringt. Aber der Ausdruck der Verflüchtigung wird an dieser Linie selber zur Ontologie. Der Internationalismus der Architektur ab 1919, der mittels einer bis heute unersetzlich gebliebenen kulturpädagogischen Zielsetzung die Geschichte des Rationalitätsverlustes durch eine blinde Industrialisierung korrigieren will,

arbeitet mit exakt jenen konstruktivistischen Funktionen, mit denen Faschismus und Nationalsozialismus den konsensuellen Grund des politischen Diskurses zerrümmern: mit Massenbearbeitung und serieller Minimalisierung des äußeren Dekors zugunsten der Intensivierung der Ideologie. Der *Postmodernismus* schließlich zitiert als Gütezeichen seiner selbst jene Tendenzen, mit denen die soziale Öffentlichkeit nicht allein in ihrem aktuellen Bestand, sondern in ihrer Geschichte als des modernen Lebenszusammenhangs schlechthin aufgelöst wird. Mittels der verfügbaren Ironisierung am abstrakt Ironischen selbst, mit dem Selbstgenügen des durchaus auch regressiven Spiels als eines Spielerischen an sich, mit der Auflösung des semiotischen Bewußtseins in die Signale, mit dem Rückzug des Symbolischen in den Appell, mit der Auflösung der Kommunikation in die Ereignisse, die für sich selber stehen und deshalb auch nicht mehr widerspruchserzeugende Kommunikation bedeuten können.

Wir haben – die Verkürzungen dieser Darstellung eingerechnet – Grund, über Stil und Form anders nachzudenken als die Form jener Szenarien uns nahelegt, in der die geltenden Überzeugungen von der Notwendigkeit des Designs nichts sind als Reflexe einer kaum begriffenen Geschichtsphilosophie, die Freiheit simpel mit der Umkehrung der Richtung verwechselt, die die Vertreibung aus dem Paradies zum Paradigma der modernen Psychologie gemacht hat. Es scheint, als würde das Design mit seiner Vision jenen Platz einnehmen, den das an der Vision von der universalen Eindeutigkeit scheiternde theoretische Bewußtsein preisgegeben hat. Das zwingt uns, die Geschichte des Design als Plädoyer für Designideologien wiederum als Sonderfall der abendländischen Denktraditionen zu behandeln. Ich referiere dazu wiederum etwas grob typisierend einige Brüche dieser Denkgeschichte, die der Planifizierung eines geschlossenen Bedeutungssystems widersprechen und verdeutlichen, daß ein Theorie wirksam werden kann nur, wenn sie die sie konstituierenden externen (*monströsen*) Faktoren zu theoretisierbaren Bezügen ihres eigenen Diskurses machen kann. Eine Theorie, die alles, was existiert, unter einem einheitlichen Gesichtspunkt thematisiert, eine solche Theorie nennt man mit guten Gründen einen Mythos. Der Mythos unterscheidet noch nicht zwischen Sprache und Natur, Kultur und Natur, Individuum und Gesellschaft, Politik und Organisation des Gedächtnisses, Ästhetik und Erkenntnis. Der Übergang vom Mythos zum Logos findet mit der Ablösung von der Idee nicht in Erscheinungen auffindbarer Urprägungen bei Aristoteles statt (vgl. z. B. *analyt. post.* I 33. 88 b 30; *ebda.* 18. 81 b 5 etc.). Aristoteles unterscheidet verschiedene Wissensbereiche, die beobachtend erforscht und jenen verschiedenen Typen methodischer Organisation zugeordnet werden können. An die Stelle der transzendenten Ontologie idealer und nicht wahrnehmbarer Urformen tritt die Potentialität der Realisierung von Formprinzipien, die jene möglichen Urgestalten allein im Modus der Variation und der sinnlichen Darstellung erschließen. Das Wesen der Dinge sind nicht die Dinge selber, sondern besteht in ihrem verborgenen, noch nicht ausgestalteten Teil. Dinge sind Gebilde der Möglichkeit *nach*, und sie sind in Möglichkeit befindliche. Aber sie sind nicht mehr unvollkommene und prinzipiell scheiternde Abbilder von Idealitäten. Das Potentielle, das die Dinge real macht für ein Verständnis der Dinge, überwindet den Bruch des Realen hin zu einer idealen im Gegenzug einer wirklichen Welt. Die Realität streift ihren Abbildcharakter ab und wird zur Aktualisierung von Möglichem. Sie gilt nicht mehr bloß als Medium einer transzendierenden Erinnerung an das unfaßliche Vorbild und ist auch nicht mehr Verwirklichung der transzendenten Idealität des Realen, dessen scheinbare Realität allein die Folge des trügerischen Bewußtseins der Menschen sei.

Mit der Neuzeit behauptet die Subjektivität ihren Begriff als Substitution des Ontologischen durch das Säkulare – Zugriff zwar auf die Welt, aber nicht auf eine, die im Verlust des Transzendenten gefährdet wäre. Aber weil das Ontologische keine Evidenz im Transzendenten mehr hat, wird der Erkenntnisapparat zur Maschinerie der Hervorbringung jener Bedingungen, die seine Resultate bewahren. Das neuzeitliche Prinzip des cartesianischen Zweifels tritt denn auch in dem Moment auf, in dem der Zweifel sich zum idealen und ideellen Mechanismus, zur Maschine der Bekräftigung der allein bedeutsamen reflexiven Struktur erhebt und demnach in Wirklichkeit gar nicht mehr das Prinzip *Zweifel*, sondern die Dogmatisierung der beweistechnischen Verwendung der *Methode* des Zweifels darstellt ([vgl. die *Meditationen* des René Descartes von 1685, v. a. die sechste Meditation;



Wilhelm Tell vergnügte sich damit, Tyrannen aus Gips abzuschießen.

methodisch analog: Thomas Hobbes, *Vom Körper*, 1655, Kapitel 6; desgleichen: Spinoza, *Kurze Abhandlung von dem Menschen und seinem Glück*, Kap. 8 und 9; dazu grundlegend: Antonio Negri, *Die wilde Anomalie*, 1982, Kap. 7 und 8]). Denken ist eine ausgedehnte Substanz, die regulierbar wird wie ein Mechanismus. Die bloß mechanische Realität ist eine äußere Ausdehnung. Hobbes folgt diesem Gedanken mit einer Sozialphilosophie, welche die Interaktion des gesellschaftlichen Menschen nach dem Vorgang einer Kollision zwischen mechanisch bewegten Dingen konzipiert. Erst Kant kritisiert eine solche dualistisch gewonnene Selbstgewißheit des Subjekts, indem er an die Stelle der Transzendenz die transzendente Konstitution des Verstandes setzt und damit das Subjekt aus seiner Isolation befreit. Er zeigt dessen Grenzen auf: der Verstand muß Fragen stellen, die er selber nicht beantworten kann, weder durch eine Metaphysik noch durch einen Mechanismus. Damit eröffnet Kant einen bis heute wichtigen Weg in ein Verständnis von Theorie, das die kommunikativen, regulativen und aktuellen Bedingungen der Identifikation von Formen des Wissensgewinns in die Klärung der Geltung von Aussagen miteinbezieht. Was man nicht wissen kann, ist genau das, worüber man sich mit anderen einigen könnte. Die Mechanik des Objektivismus, die ontologische Produktion zerbricht an der Anomalie des Selbstbewußtseins, das sich in einer mit seinen Anerkennungsbedingungen unerträglichen Gemeinschaft mit Anderen vorfindet. Der privilegierte Zugang des Subjekts zu sich selber bröckelt von den Antagonismen konkurrierender Sozialbeziehungen ab. Die Menschen beginnen – wenn überhaupt – allein aus Einsicht in den Verlust der eindeutigen Wahrheit, und zwar hypothetisch oder, wie Kant sagt, *regulativ*, praktikable Wahrheiten zu entwerfen, um zu sehen, was sich damit machen läßt. Das ist aber keine ad-hoc-Theorie von Fall zu Fall, und es handelt sich auch nicht um die positivistische Stückwerktechnologie. Gemeint ist die gesellschaftliche Grundlage des natürlichen Bewußtseins, das die Form seiner Erkenntnis zwangweise auf die Anerkennungsbedingungen durch Andere abstimmt. Seit Kants Zersetzung der absoluten Einheit des Subjekts ist der Weg im Prinzip eröffnet für ein Verständnis von Sinn, das nicht mehr ontologisch ist. Dieses Verständnis verlegt den Sinn weder in die dingliche Erlösungskraft von Objekten noch in die Konstante eines nichtsubjektiven Systems realer Erzeugung. Von dort schreitet die Fragmentierung und Problematisierung des Einheitsgedankens weiter. Feuerbachs Plädoyer für die weltliche Sinnentätigkeit und die Konkretheit der individuellen Existenz ist zwar noch ein allgemeines Plädoyer. Aber er spielt weiteren Etappen einer gesellschaftlich orientierten Selbstkritik des modernen philosophischen Bewußtseins vor: Karl Marx' Kritik des deutschen Idealismus, Kierkegaards Existenzphilosophie und schließlich Nietzsches radikaler Ontologiekritik, die aus anthropologischen Gründen der Vernunft mißtraut und an ihre Stelle die zynische Selbstendeckung des Willens zur Macht setzt – allerdings unter Voraussetzung einer Zurücknahme der individuellen Erkenntnis. Mit Nietzsche verschwindet der Wille zur Macht wieder aus der Geschichte der Philosophie (nicht aus jener der philosophisch versetzten Ideologien). Aber er verschwindet nicht aus der Gesellschaft. Im Gegenteil: er wird ontologisch an ganz anderer Stelle kanonisiert – in der Rede vom Kunst- und Gestaltungswollen von Wölfflin über die modernen Designideologen bis zur Kanonisierung der kunstgeschichtlichen Spurensicherungen durch Erwin Panofsky (cf. *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, 1975, z. B. S. 68 ff). Und das in einer Zeit, in der die Beobachtungen der klassischen mechanischen, protokollierenden (der *naiv realistischen*) Disziplin der Physik das ontologische Weltbild naturwissenschaftlich verwerfbar macht. Bekannt ist das in der Quantentheorie formulierte Untersuchungsproblem: es gibt keine Ontologie, weil das erkennende Subjekt in einem akzidentiellen Sinne in die Tatbestände eingreift, die es untersucht. Die wissenschaftstheoretischen Forschungen des Wiener Kreises – aus guten Gründen kulturell gleichzeitig mit der Entdeckung der Psychoanalyse durch Freud, der Ornamentismuskritik Adolf Loos' und der Sprachkritik von Karl Kraus – ziehen die Konsequenz für die philosophische Theorie des Wissens (was dem späteren Blick leicht verloren geht, der jene Erörterungen unter dem Titel des *kritischen Rationalismus* auf eine Art von Empirismus verkürzt). Es gibt kein Beobachtungsdatum, das nicht im Lichte einer bestimmaren Theorie zugänglich gemacht wird. Das gilt auch für Kunst, Ästhetik und Lebenswelt. Mit dem naturwissenschaftlich gezeigten Zerfall der objektiven Ontologie beginnt der Siegeszug der hermeneuti-



Die Kurzen.

schen Rekonstruktion von Bedeutungszusammenhängen auch außerhalb der alten hermeneutischen Text-Auslegung.

Dagegen erweist sich der Glaube an den Realismus der Dinge als hartnäckig rückständig gegenüber der Selbstreflexion, die aus den geschlossenen Systemen des Wissens ausgeschert ist. Die objektive Sprache der Dinge verstummt, und die Sprache behandelt nicht mehr die Schrift, sondern das Wirkliche als Textur einer bereiten Bedeutung. Das ontologische Fundament des Denkens – die Auffassung, daß die Struktur der Begriffe gleichursprünglich und homolog ist mit dem Wirklichen, d. h. daß es eine feststellbare Identität gibt zwischen einer Innen- und einer Außenwelt, zwischen Formen der Ordnung und Sinnenwelt von Erscheinungen – geht mit dem 19. Jahrhundert unter. Die Ontologie der Dinge prägt immer noch unsere Realität. Die Selbstkritik des neuzeitlichen Bewußtseins hat zwar zu einer Auffassung von Erkenntnismodellen geführt, die sich nicht mehr auf die Frage nach der Herleitung eines einzigen verbindlichen Modells beschränkt. Aber das praktische Pendant zum Philosophen, der praktische Erfinder und Ingenieur, hat sich seit der ontologischen Bemächtigung des keiner höheren Instanz verpflichteten subjektiven Planungsverständes in der Renaissance nahezu bruchlos bis heute als Leitbild erhalten.

Schiller zieht die Konsequenz, den Künstler zum neuen Priester zu erheben: der Künstler wird zum Genie, zum Affektionsmodell der einen Einklang suchenden Inspiriertheit. Damit wird der Künstler zum produzierenden Individuum schlechthin. Er wird Sachwalter dessen, was er als Neues in die Welt setzt. Erkenntnis als Macht geht einher mit der Ontologie der ästhetischen Schöpfung – die Struktur der theoretischen Neugierde verbindet sich mit der Struktur der praktischen Schöpfung. Der praktische Ingenieur der Renaissance – in der Kombination von Invention, Wissenschaft und Kunst – begründet den Vorrang der Erfindung vor dem Auffinden und besiegelt das Schicksal des bloß Aufgefundenen, Umgeformten und Anverwandelten. Das Paradigma des Produzierens wird von einer Generation von modernen Gestaltern an die Stelle der Kunst des Zum-Verschwinden-Bringens gesetzt, die als eigentliche Avantgardekünstler sich dem traditionellen Bereich der Kunst entziehen, die Handwerker und Ingenieure werden und damit auf ihre Weise den sozialen Verfallsprozeß des künstlerischen Individuums spiegeln, das seine Gemeinde und sich selber im Sumpf der mechanisierten Großstädte des 19. Jahrhunderts verloren hat. Dinge sind nunmehr Einrichtungen, und als solche bezeugen sie neben ihrer Existenz und Funktion auch den Vorgang ihrer Produktion als Abbild eines Schöpfungsmythos (Benennbarkeit des *good design*, zahlreiche Mischformen zwischen Kunst und Design).

Es ist das Kennzeichen der westlichen Welt, daß in ihr die Menschen sich zu einer Gesellschaftsform vermitteln, in der die Weisen der Bezüge ständig mitverändert werden. Genau das hat den Reiz der dinglichen Materie, des objekthaften Andauerns als des beständigen Werts des Dinglichen verstärkt. Die Dinge, die dem Schöpfungsmythos entsprungen sind, werden für die Nutzer gerade nicht Entwürfe sinnbildender Verständigung, sondern zu Fluchtlinien der individuell verfügbaren, festen und konsistenten, beherrschbaren Materie. Das Individuum hat vorrangig vermittlels der Gegenstände mit seiner gesellschaftlichen Umgebung Kontakt. Die Anwesenheit der Gesellschaft im individuellen Lebensfeld bestimmt sich dadurch, daß natürliche Objekte durch künstliche Produkte ersetzt werden. Oder umgekehrt: daß die Erzeugung der künstlichen die Darstellung der natürlichen Objekte zu einem Resultat eines synthetischen Arrangements macht. Dinge als gesellschaftliche Produkte zu lesen, entzieht sich in der Regel dem individuellen Blick. Es tritt das ein, was man die *Fetischisierung der Dinge* nennt. Die Individuen treten gegenüber einer aus Waren und abstrakten Leistungen bestehenden mechanischen Kultur in den Hintergrund. Das kann man aber auch so lesen, daß die Individuen sich der Illusion einer festen Identität entledigen und in dem Maße an die Nutzbarkeit kultureller Ereignisse sich anschließen, wie sie selber sich nicht mehr als Individualität begreifen können. Der Anteil des Mechanischen würde dann beitragen zu einer gesellschaftlichen Einrichtung von Betätigungen, in denen die Menschen sich gewissermaßen auf dem Niveau ihrer ihnen unbewußt eingelagerten Automatismen bewegen könnten. Noch immer haben die Menschen im abendländischen Kulturkreis sich nicht freimachen können von der Haltung, die Kategorien ihrer Umwelt so zu denken, als seien diese natürlichen Ursprungs. Aber



Die Langen.

die Natur verschwindet im künstlichen Dekor. Sie wird zum Kunstprodukt. Natur wird durch Vorstellung zur Un-Natur, und zwar gerade für Gestalter, für die Natur das formlos Ungestaltete ist. Ihnen erscheint die Natur als ein von der Geschichte überwundener Irrtum.

4.

Es gibt heute soziale Konstanz allein im Maße der Erschütterung. Anzeichen eines grundsätzlichen Wandels werden vom Wandel selber überholt, und der Wandel wiederum ist den Anzeichen seiner erschütternden Überwindung durch den nächsten Bruch immer dicht auf den Fersen. Der Soziologe Henri Lefebvre deutet das – auf dem Hintergrund der ehrenwerten idealistischen Moraltheorie – durch die Diagnose, daß wir auf allen Ebenen der Gesellschaft zunehmend tautologisch leben. Die Gesellschaft münde heute in bedeutungslose Signifikanten und in losgelöste Signifikate, so daß in den Bereichen der Zeichen und Dinge, Institutionen und Menschen Symptome einer übersteigerten Redundanz, einer völligen Informationslosigkeit sichtbar würden. Lassen wir das Problem weg, daß eine solche These zwischen dem materialen Informationswert der dargestellten Botschaften und dem (übrigens wesentlich höheren und wichtigeren) informellen Informationswert des Darstellungsmediums nicht unterscheidet. Gemeint ist mit der These vom Informationsschwund jenes Stück Post-Modernismus, das eigentlich zunächst beobachtet, daß die Industrialisierung des gesellschaftlichen Subjekts an eine Grenze stößt (was ja mit der Rede von den *postindustriellen Gesellschaften* früher, aber weniger breit, angegangen worden ist). Dinge werden an dieser Schwelle zu Bildern und umgekehrt: die Bilder werden als dingliche Versprechen dort eingesetzt, wo die industrielle Vergesellschaftung des Menschen sich an den Grenzen des Abstrakten nachhaltig stößt, dort also, wo mit multiplizierbaren Entwürfen über die Einbindung des Individuellen und Lebendigen die industriell ausgezehrtete Identität des Menschen vom symbolisch-sperrigen Umgang mit anderen (und im weitesten Sinne dem politischen Diskurs) abgelöst und der signalorientierten Inszenierung einer Identität auf Abruf (oder im Aufschub) übergeben werden kann. Die sogenannte Kulturindustrie, die heute mit bildsimulierenden Illusionsmedien immer näher an die neuralen Reize heranrückt, baut auf dem Problem der Abstraktion der industriellen Mechanisierung des Lebens auf. Allein aus diesem Grunde ist die Rede von der *Post-Modernität* mehr als nur widersprüchlich: denn die äußerlichen, stilistischen und formalen Errungenschaften dieser anti-klassischen Ideologie sind in einer Linie kontinuierlicher Entwicklung der industrialisierten Identität der Menschen entstanden und nicht als Gegenbilder. Es gibt dazu eine skeptische und eine euphorische Einschätzung. Die skeptische bezieht sich auf die mögliche Technokratisierung der Wahrnehmung selber (ihres Vermögens, nicht ihrer wechselnden Gehalte). Die euphorische feiert das Verschwinden der Information, redet von der Katastrophe der Zeichen und erblickt in der Überwindung der semiotisch differenzierten Orientierung erstmals eine vollständig individualisierte Freiheit, die durch eine Serie verfügbarer und direkt abrufbarer Signale konstruiert werden könne (eine Auffassung übrigens, die sich von den heutigen Exponenten Baudrillard u. a. über Lacan direkt zu Klages und Oswald Spengler zurückverfolgen läßt). Diese technokratische Entwicklung könnte das Wissen vom Konsens ablösen und sich vom Legitimationsdiskurs unabhängig machen. Die Veräußerlichung des Wissens durch Informatik und neue Medien würde auf die Auflösung der Einheit des Wissenserwerbs, des Geistes und der Person hinauslaufen (die euphorische Einschätzung würde hier einwenden, das sei im Grund immer schon so gewesen, nur sei es heute zwingend einsehbar gerade über die Technokratisierung der Bezeichnungsvorgänge). Aber beide Varianten weisen die grundlegende abendländische Ontologie zurück – gestritten wird allein noch darüber, was mit den Trümmern anzustellen sei, die der Bruch mit der Ontologie zurückgelassen habe.

Die abendländische Ontologie zielt auf allseitige Objektivierung. Das holografische Weltbild, das von Physikern und Gehirnforschern in den letzten Jahren entworfen worden ist, legt nahe, daß wir uns mit der Pluralität von Erkenntnissen, mit Wirklichkeiten grundsätzlich verschiedener Art und Herkunft, mit Vielheiten statt Einheit vertraut machen (an der technologischen Entwicklung der Mikroprozessoren erläutern das z. B. Friedrichs/Schaff (Hrsg.), *Auf Gedeih und Verderb*, Mikroelektronik und Gesellschaft, 1982). Wir müssen den cartesianischen Stand-



Die Langen und die Kurzen.

punkt einer unangreifbaren Denksubstanz (*res cogitans*) aufgeben und der Imagination einen gewichtigeren Platz einräumen. Gestaltung müsse ein Modell entwickeln, das den Gegensatz von Kultur und Natur überwindet und das nicht mehr dem alten Dualismus von Materie und Geist, Urbild und Abbild, Objektdichte und Subjekteinheit folgt. Einige Überlegungen dazu erbringen, daß der abendländische Dualismus nicht immer eine glückliche Interpretation von Problemen geliefert hat – und das lange bevor man meinte, diesem Ungenügen den Titel des Post-Modernen aufsetzen zu müssen.

Dinge und Bilder wirken auf den Augensinn. Ein Gegenstand reflektiert ein Muster auf der Netzhaut. Es gibt eine Gemeinsamkeit der menschlichen Apparatur für visuelle Wahrnehmung. Aber die Daten, die über die Netzhaut vermittelt werden, müssen im Gehirn entschlüsselt und das heißt eben: interpretiert werden. Der Sinnzusammenhang ist eine Interpretationsleistung, ob es sich um Bilder oder ob es sich um Dinge handelt. Und es ist gar nicht gesagt, daß die Interpretation immer den Weg des Abstrakten zu gehen habe. Interpretationen werden strukturiert mittels angeborener und in Erfahrungen gebildeter Fähigkeiten. Aus einem Grundstock an Mustern, Kategorien, Gewohnheiten, Analogiebildungen sucht und erprobt das Gehirn passende Signale, die den komplexen visuellen Gegebenheiten eine Struktur und damit eine Bedeutung geben. Diese Struktur wird, bei gestalteten wie bei ungestalteten Findungen, im Kopf produziert. Es entstehen Vereinfachungen und Verzerrungen – und diesen Vereinfachungen und Verzerrungen, und nicht einem durch sie gefährdeten oder negierten ursprünglichen Ganzen, sagen wir ‚Stil‘, eine kognitive Besonderheit, die mittels bestimmter kultureller Muster einen visuellen Stil verändern, nämlich jenen Stil, der für die elementare Orientierung im Alltag unerlässlich ist (dazu am besten: Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder – Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, 1977). Dieser Stil ist ein Faktor der Formen des gesellschaftlichen Umgangs, der Zivilisiertheit von Eigenbezügen (psychischer Apparat), der Organisation von Fremdbezügen (Ökonomie, Institutionen). Zu ihm gehören drei Elemente, die ebenso konstitutiv wie kulturell sind, und zwar noch dort, wo es sich scheinbar um rein physiologische Phänomene handelt, z. B. um die Speicherung von Lichtreizen im Gehirn:

1. der Grundstock an Mustern, Kategorien, Analogien und Schlußformen;
2. eine Reihe von Konventionen der Darstellung, die durch kulturelles Lernen erworben werden;
3. plausible Weisen der Verständigung darüber, was *Information* ist, nämlich die Unvollständigkeit der Bezeichnung durch Abbildungen.

Das bedeutet: Dinge und Objekte sind wie Bilder und abstrakte Formeln abhängig von soziokulturellen, geschichtlich erworbenen und gesellschaftlich differenzierten Wahrnehmungsweisen (dazu auch: Norbert Elias, Aufsätze I: *Engagement und Distanzierung*, 1983). Und erst in zweiter Linie sind sie abhängig von einem Bezug zur Natur. Genauer: dieser natürliche Bezug ist selber ein Faktor im kulturellen Orientierungsmuster. Einfacher wird es, wenn wir sagen, daß es eine Unzahl von Bedürfnissen gibt, die sich nicht durch Gegenstände darstellen oder entäußern, verzehren oder zurückgewinnen lassen. Es gibt Bedürfnisse, die von Ausdrücken und nicht von Gegenständen geleitet sind und die nicht in Faktoren gegenständlicher Arrangements überführt werden können, auch dann nicht – und das ist hier der springende Punkt –, wenn man die Einheit der bedürfnisgarantierenden Dinge als direkte und nicht über interpretationsbedürftige Zeichen vermittelte Äußerungen der konsistenten und persönlichkeitsbildenden Identität eines Subjekts betrachtet (wobei unter Konsistenz die Geschlossenheit eines Systems verstanden werden soll, für dessen Bedeutungskohärenz es keinen Unterschied macht, ob es sich um bewußte oder unbewußte oder halbbewußte Motive handelt). Aber das Problem würde sich selbst dann nicht ändern, wenn wir für jene Ausdrücke umstandslos Gegenstände einsetzen würden. Es gibt immer noch eine Reihe von Fragen, die auf ganz andere Art das grundlegende Problem ausdrücken (daß nämlich Gestaltung ein Erkenntnismodell ist und nicht eine *Haltung*): Gibt es ein Sein, dessen Objektivität nicht den Gesetzen menschlicher Vernunft folgt? Kann ein Selbst von einem Anderen angeeignet werden (was auf viel eingängigere Weise die Manipulationsthese besagt – nämlich als Figur des verformenden Eingriffs, der ja eigentlich nichts anderes besagt, als daß es dafür eine rationale

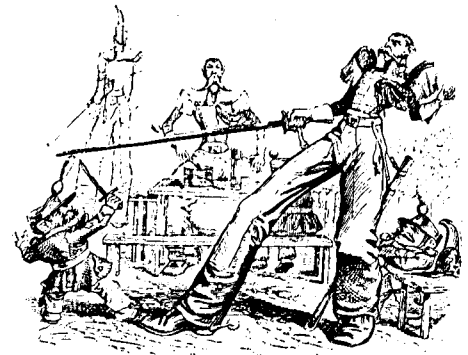


Die Langen machten den kurzen Kindermädchen den Hof.

Grundlage in der Figur der Aneignung eines solchen Vorgangs geben müsse)? Gibt es eine Subjektivität, die vollkommene Anschauung ist, aber von keinem Willen begleitet wird? Das sind Fragen, die zum Teil aus der Lektüre von SF-Literatur (vgl. dazu S. Lem, *Futurologie und Phantastik*, 2 Bde) stammen, zum Teil aus erkenntnistheoretischen Aporien der abendländischen Ontologie.

5.

Die als *Kybernetik* etikettierte Betrachtung des abendländischen Dualismus soll hier als Faden der Erörterung dienen, und zwar nicht in der Ausprägung der Regelkreistechnologie (N. Wiener, *Cybernetics*, 1948) und auch nicht unter den theoretisch entscheidenden Fragestellungen einer künstlichen Intelligenz, resp. der Anwendung erkenntnistheoretischer Paradoxa aus der Geschichte der Philosophie auf eine allgemeine Theorie denkender Maschinen oder von Automaten ([dazu: E. P. Vorndran, *Entwicklungsgeschichte des Computers*, 1982; Alan M. Turing, Kann eine Maschine denken?, in: Kursbuch 8, 1967; dazu: O. Wiener, *Turings Test – vom dialektischen zum binären Denken*, in: Kursbuch 75, 1984; P. J. Courtois, *Decomposability: Queuing and Computer System Applications*, 1977; John v. Neumann, *Allgemeine und logische Theorie der Automaten*, in: Kursbuch 8/1967; ders. *The General and Logical Theory of Automata*, 1951; außerdem Neumanns Aufsätze in: B. Randall (Hrsg), *The Origins of Digital Computers*, 1973; S. J. Heims, John von Neumann and Norbert Wiener. *From Mathematics to the Technologies of Life and Death*, MIT-Press 1980]). Norbert Wiener definiert: Kybernetik hat mit Information zu tun und zielt auf sich selber organisierende Systeme. Das besagt nicht sehr viel, denn ein Selbstmord ist auch ein kybernetischer Vorgang. Entscheidend ist die theoretische Einführung einer dritten Qualität, nämlich der Information, neben Materie und Energie. Information läßt sich nicht als Aggregat oder Erscheinungsweise der anderen Qualitäten verstehen, sondern nur im Rekurs auf sich selbst, als Information eben. Damit wird nicht mehr der Unterschied zwischen Natur und Geist wichtig, sondern der zwischen der reversiblen Zeit des toten Objekts und der irreversiblen Zeit des Lebendigen. Die Kybernetik begreift, anders als das klassische Denken, Subjektivität nicht als übernatürliche Entität, sondern als diesseitiges Element, als Faktor von Immanenz und Vergänglichkeit. Und zugleich macht sie einsichtig, daß das Konzept der supranaturalen Subjektivität (die im Ernst um die Vergänglichkeit der physischen Welt weiß und im Ernst Subjektivität als unvergänglich denkt, und zwar nicht, weil diese in Begriffen von Zeit definiert würde – gerade das geschieht nicht –, sondern weil diese als Form und manchmal, wechselnd, als Inhalt von Identität gedacht wird) nur möglich ist durch eine Entgegensetzung, die auf der anderen Seite Objektivität als ontologische Form des Universalen denkt, die in sich konsistent sei. Das ist der logische Kern der metaphysischen Konzeption, die die Geschichte unserer Kultur als Denktypologie formiert hat. Getragen wird diese duale Metaphysik von einer zweiwertigen Logik (vgl. dazu und für das Folgende: Gotthard Günther, *Das Bewußtsein der Maschinen*, 1963; W. R. Ashby, *Design for a Brain*, a. a. O., Kap. 3, 9, 13; Gotthard Günther, *Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik*, Bd. 3 *Philosophie der Geschichte und der Technik*, 1980; G. Günther in Selbstdarstellung, in: *Philosophie in Selbstdarstellung II*, 1975, S. 1 ff; R. Rorty, *Der Spiegel der Natur*, 1982; H. T. Lehmann, *Rhizom und Maschine*, in *Merkur* 427/1984). Diese zweiwertige Logik – Prädikation durch Schlußformen – versagt gegenüber Pseudo-Objekten (damit können Introspektionen ebenso gemeint sein wie gestaltete Bedürfniskörper). Die Geltung dieser Logik führt immer wieder auf das Problem der semantischen Einheit des Subjekts zurück. Denn die Prädikation als Fiktion einer mit sich selber identischen Semantik des Subjekts ist von einem vorrationalen Wissenszusammenhang abhängig, davon nämlich, daß so etwas wie ein Bedeutungszusammenhang *Welt* bereits kulturell geordnet ist und durch die Organisation unmittelbarer Lebenstätigkeiten die Unterscheidung von möglichen und unsinnigen Prädikationen fixiert. Logische Eigenschaften, die mehrwertig sind, sind von der klassischen Logik nicht erfassbar. Die Denkformen der Zweiwertigkeit versagen vor bestimmten, in der Lebenswelt mehrheitlich auftretenden Objekten. Für die klassische Logik gibt es im Bereich der phänomenalen Wirklichkeit nur zwei Komponenten: Materie und Geist, Handlung und Begriff. Die kybernetische Auffassung, wie sie durch die Frage nach



Ein Duell zwischen einem Langen und einem Kurzen.

der Formbarkeit des Subjekts, und nicht durch die Suche nach Selbststeuerungsmechanismen implizierter Systeme vorgegeben ist, rechnet dagegen mit drei Komponenten (sogenannte protometaphysische Variablen):

1. mit dem gegenständlich transzendenten Objekte (seine Gegenständlichkeit ist seine Transzendenz),
2. mit dem subjektiven introszendenten Selbstbewußtsein, und neu:
3. mit der Komponente der Information.

In der Auffassung der Kybernetik ist Information eine bestimmte Qualität und nicht der Name für einen medial vermittelten Inhalt. Information ist weder Materie noch Energie. Materie existiert aber nicht als Materie, sondern allein in Qualitätsunterschieden. Der zweiwertige Rationalismus erfaßt das Problem der Qualitäten nicht zureichend. In ihm hängen Identitätsmetaphysik und klassische Logik so zusammen, daß die Strukturen des Bezugs von Subjekt und Objekt eindeutige Prädikationen erlauben. Die Prädikation schreibt dabei dem Subjekt notwendig eine bestimmte Substanz zu.

Diese drei Komponenten bilden Begriffskomplexe, die nicht aufeinander reduziert werden können. Damit wird unser klassisches duales Denken erschüttert. Wirklichkeit kann nur *poly-kontextural* (nach einem Ausdruck Gotthard Günthers) begriffen werden. Die Kontexte können ändern. Kybernetisch wird einsehbar, daß die Unzulänglichkeit nicht eine Erfahrung dieser gegenüber einer jenseitigen Welt ist, sondern eine Erfahrung in der diesseitigen Welt. Der Begriff des Lebens wird gebildet durch den Wechsel, durch Brüche zwischen verschiedenen Texturen und Kon-Texturen des Wirklichen. Es gibt nicht mehr nur die eine, mehr oder weniger erkennbare, Wirklichkeit.

Im klassischen abendländischen Rationalismus ist das absolute Sein der Ursprung zweier metaphysischer Seinskomponenten: von objekthaft Seiendem und subjekthafter Reflektion. Im Absoluten fallen diese Komponenten zusammen: *coincidentia oppositorum* (Cusanus). Nach dieser identitätstheoretischen Auffassung hat alle uns umgebende Realität eine sachhaft objektive und eine sinnhaft subjektive Seite. Die klassische Axiomatik bildet ein in sich geschlossenes Denksystem. Es setzt eine Zweiteilung unserer theoretischen Begriffe voraus: *Sein* und *Nichts*, *Seele* und *Ding*, *Sinn* und *Sein*, *Zeit* und *Ewigkeit*, *Intensität* und *Extensität*. Aber jeder dieser Begriffe zielt auf eine transzendente Einheit, welche die Polykontexturalität des Wirklichen nicht mehr zuläßt. Und damit auch keine Übergänge mehr. Das bedeutet: Zwischen *Sein* und *Nicht-Sein* liegt nicht der Ursprung als Übergang der Benennung, sondern die prinzipielle Struktur des Unvereinbaren, der Wahlalternative, der Zweiwertigkeit. Der Satz der Identität als oberstes Prinzip der klassischen Axiomatik enthält die Überzeugung, daß alle kognitiven Motive unserer Gedankentätigkeit daraufhin identifiziert werden können, ob sie objektiv gegenständliches Sein abbilden oder als bloße Repräsentation des subjektiven Gedankengangs eines beliebigen Ichs angesprochen werden können. Die transklassische Logik zielt auf ein anderes Verständnis von Realität. Sie postuliert Mehrwertigkeiten. Das heißt auch, daß sie an die Stelle hierarchischer Verhältnisse horizontale Verknüpfungen setzt. Das ist im wesentlichen die seit ca. 15 Jahren beginnende Selbstkritik der kybernetischen Theorie, die an die Stelle der instrumentellen Behebung von Störungen die Einrichtung *auto-poetischer* Systeme setzen möchte. Die Zeitstruktur eines Kommunikations- oder Informationsflusses bleibt organisch, auch wenn er in einem mechanischen, maschinellen Kreislauf dargestellt wird. Wenn wir nach den letzten Gründen des Daseins fragen, dann gibt es im transklassischen Modell kein vorgeordnetes Rangverhältnis, sondern allein *urphänomenale Umtauschverhältnisse* (Günther). Die Qualitäten können abgebrochen und vertauscht werden. Das kann nicht arithmetisch dargestellt werden. Wenn es in den letzten Gründen des Daseins keine Rangordnungen gibt, dann kann man ihren Bereich nur als Freiheitsraum definieren. Wir würden dort nicht auf Hierarchien, sondern auf Entscheidungssituationen treffen. *Objektivität* ist nichts weiter als ein Name für vollzogene Entscheidungen. Aber diese Entscheidungen sind nicht Resultate eines tätigen Subjekts. Die Preisgabe der transzendentalen Auffassung von der Objektivität setzt mit der Zweiwertigkeit der Logik auch das Modell des universalen schöpferischen Subjekts als der Evidenz der Selbstbezüglichkeit außer Kraft, durch welche der ontologische Status des Wirklichen sich homolog abbildete. Es gibt keine Objektivität der Welt außer der, in der die Abbild-

barkeit der Welt zu einem Entscheidungsakt dessen würde, was als Ausdruck für das Konzept der bruchlosen Universalkontextur beitragen könnte.

Die Kybernetik behandelt Kategorien wie *Erinnerung*, *Vergessen*, *Meinen* und *Täuschen* nicht unbedingt als Kategorien der Subjektivität. Sie behandelt sie als Kategorien der Information. Aber der kybernetische Begriff der Information meint nicht Datenfülle. Information beschreibt vielmehr den Grad der Freiheit, der im Prozeß der Kommunikation bei Auswahl einer Mitteilung zur Verfügung steht. Das Maß an Information, das sich produzieren läßt, ist nichts anderes als das Maß der Freiheit, das sich im Gebrauch der Symbole betätigen kann. Für uns sind solche Überlegungen auch deshalb interessant, weil sie aus dem visionären Arsenal der 50er Jahre stammen und nicht aus den moralisierenden Horrorvisionen einer Technikkritik, die unter Technik immer die Perversion eines anderweitig nicht verständlichen ‚Menschlichen‘ überhaupt propagiert. Es sind erkenntnistheoretische Daten der technologischen Revolution, die uns heute beschäftigen. Die Aufhebung der Zweiwertigkeit, die Überwindung des Dualismus, insbesondere die Ablösung der Subjektivität vom Modell idealistischer Weltenthobenheit – das alles bedeutet, den technischen Zugriff nach außen nun einem auf gleicher Ebene angesiedelten technischen Zugriff nach innen zur Seite zu stellen. Subjektivität ist nicht mehr etwas, was dem technischen Zugriff entrückt ist. Erst recht begründet Subjektivität sich nicht mehr als jener Bereich von Eigentlichkeit, in dem sich die Konstruktionsprinzipien des Subjektiven als Nicht-Berührbarkeit durch apparative Einwirkungen wähnt. Solange die Idee eines Rangverhältnisses zwischen Geist und Materie das philosophische Denken beherrschte, solange war die Idee der technischen Machbarkeit, der Simulation und synthetischen Erzeugung subjektiver Ereignisse absurd. Wenn nun aber das kybernetische Bewußtsein feststellt, daß Subjekt und Objekt gleichwertige Momente eines polykontextuellen Wirklichen sind, dann wird klar, daß technische Zugänge zur Subjektivität möglich sind. Verfügung über Sinn ist ein Element des Prozesses, das den ganzen Zusammenhang des Modells trägt. Es fordert zunächst einfach das theoretische Bewußtsein, unter Objektivität etwas zu verstehen, was in genau dem Maße informativ ist, wie es Bilder im Innern bearbeitbar macht, wie also nicht die Existenzbehauptung des Wirklichen, sondern die Evidenzbehauptung der Bestimmung des Wirklichen durch Wahrnehmung das ausmacht, was man alltäglich Orientierung im Wirklichen nennt. Die technischen Zugriffe auf subjektives Erleben, anders gesagt: die Technik des subjektiven Lebens, werden heute nicht, wie Kulturkritik es nahelegt, zu neuen Dimensionen der menschlichen Verlorenheit in der übergroßen Welt, sondern einzig in Apparaturen gefaßt.

Die Erörterung der transklassischen Logik hat Auswirkungen für die aktuelle Theorie der Gestaltung. Denn die Fragen nach der Reinheit und Konsistenz eines Stils sind noch Ausdrücke, die vom Dualismus und der Zweiwertigkeit getragen werden: entweder Materie oder Geist, Dinglichkeit oder Wertigkeit. Die Gestalter nehmen in der Regel an, daß sie ein autoritäres Verhältnis zu ihren Schöpfungen haben können. Sie schreiben eine Evidenz der Bedeutung ontologisch den Dingen zu, in denen sich die Form ihrer Handlungen repräsentiert ([über die Schwierigkeiten der Begründung von Repräsentation durch Denotation: Nelson Goodman, *Die Sprachen der Kunst*, 1967]). Sie konzipieren das Material der Dinge als roh, um ihre Gestaltungsformen als ontologische Bestimmungen an den Dingen selber definieren zu können.

Das ästhetisch vorherrschende Selbstverständnis der an Reinheit des Stils orientierten Gestalter geht über die Umwälzungen und Brüche hinweg, die sich in der Geschichte der modernen Erkenntnis ergeben haben: über die Auflösung der Ontologie durch die Entdeckung der ontologischen Struktur unserer Sprache, über die Unschärferelation der modernen Naturforschung, die Vernunftkritik der Philosophie, das Scheitern des Entwurfs von Idealsprachen im Umkreis der Wiener Schule, den Weg vom Impressionismus in die Abstraktion. Letzterer Vorgang ist besonders deshalb interessant, weil er deutlich macht, daß die sich modern und innovativ wählende moderne Gestaltung die radikale Zeichenkritik der avantgardistischen *freien Kunst* nicht mitgemacht hat. Im Diskurs der modernen Kunst sind die Konsequenzen der Stilkritik des Historismus aufgehoben und nicht im funktional-konstruktiven Materialbewußtsein der modernen Transparenz. Denn der Weg von Cézanne über den Symbolismus, die *Nabis*, die *Fauves*, den Expressionismus

und Kubismus hin zu den Improvisationen Kandinskys und den Versuchen der Pariser Schule gehen zunehmend nicht mehr von Bezeichnungsqualitäten aus, sondern von Bild-Prinzipien. Dieser unter dem Titel ‚Abstraktion‘ berühmte Vorgang der semiotischen Selbstuntersuchung des Bildbewußtseins überwindet die Relation der Zeichen, wie sie für die Gestaltung immer ein Argument geblieben war: als Relation zu einer Wirklichkeit, an der die Gestaltung sich mißt, wogegen die Abstraktion ihre Prinzipien als Wirklichkeit des Bildes in Relation setzt zum Bewußtsein vom Eigenwert der ästhetischen Strukturen.

Hier setzt die auf Design anwendbare Kritik durch die transklassische Logik ein. Mit Wittgenstein (*Philosophische Untersuchungen*) gesprochen: die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache. Eine Produktion von Zeichen ist nicht ontologisch, sondern habituell und kompositionell bedeutsam. Produktion wird zu einem sinnstiftenden Vorgang der Rezeption. Die Gründe des Vergangenen werden erhellt allein durch den Vorgriff des Künftigen auf die Gegenwart. Designprobleme berücksichtigen dies meist in der schwachen Form einer innovativen Abklärungsstrategie. Empirische Befunde haben nach dieser Vorstellung die Formen des künftigen Geschmacks in den bereits erfaßbaren Spurenelementen ausfindig zu machen. Bedeutungen werden durch Benutzung möglich. Das ist kein genetisches, sondern ein logisches Argument. Es geht um die Relation: Bedeutungen für ein Subjekt existieren nicht ohne Vollzug der Bedeutungen durch dieses Subjekt, sind also immer Aktualisierungen. Umgekehrt kann die Produktion Bedeutungen entwickeln, wenn sie auf die Sprache und die Formen der Aneignung sich einrichtet. Das klingt banal. Ist es aber nicht. Denn die antizipierende Leistung des Design versteht sich im Bewußtsein der eingerichteten ökonomischen Apparatur selten bis nie als Vorgabe für Formen der Aneignung, sondern meistens bis immer als Inszenierungen von Darstellungsinhalten, in denen ein Bewußtsein den dinglichen Körper der Erkennbarkeit seines Formbedürfnisses für sich erschließt. Aneignungsform und Darstellungsinhalt aber gehören nicht auf die gleiche Weise und in derselben Hinsicht dem gleichen Subjekt zu. Gegenüber den einen kann es nämlich erproben, was es durch die anderen global sich einkauft. Erst das Sitzen macht den Stuhl möglich.

## 6.

Wenn man sich in den Dokumenten der Moderne umsieht, in Bezeugungen und Selbstverständnissen von modernen Künstlern und Gestaltern (vom Manifest des Symbolismus über den Werkbund zu Kandinskys Schriften, Klees Positionen, den Manifesten des Bauhauses und parallel dazu den Thesen des Futurismus, des Dadaismus – Materialien, wie sie in abgekürzter Form der Katalog zur großen Ausstellung ‚Tendenzen der 20er Jahre‘ versammelt), auf die Versuche einer Vereinheitlichung von künstlerischen und technologischen Errungenschaften an der Schwelle zur Massenproduktion durch eine Gestaltungselite – dann stellt sich die Frage deutlich, ob die im Bereich der modernen Kunst ausdrücklich entwickelten Überlegungen zur Ganzheitlichkeit des kritisch-ästhetischen Bewußtseins (in mystisch-heilsgeschichtlicher Ausprägung wie z. B. bei Kandinsky oder in sozialkritisch-revolutionärer Ausprägung wie bei Malewitsch, Eisenstejn und Tretjakow, um nur diese zu nennen) überhaupt die kunstgewerblichen Gestalter beeinflussen haben. Für nicht wenige der Architekten läßt sich das zwar nachweisen, aber man weiß nicht so recht, wie sich diese Inspiration im Bauprogramm niedergeschlagen hat und inwiefern sich die ideologischen Einflüsse auf das kulturelle Selbstverständnis und den politischen Habitus der Produzenten auswirken oder in dessen bloß privater Gestalt wieder absorbiert werden. Es scheint, als wenn die wichtigen Theorien der Gestaltung vom Werkbund bis zum Bauhaus doktrinär, ontologisch und vorkritisch bleiben. Sie blenden ästhetische Vermittlungsstrukturen auf eine Art aus, die man sich wohl allein aus der programmatischen Herkunft einer erneuerten Gotik als der Baukunde und dem Persönlichkeitsbild eines kompetenten Gestalters erklären kann – als Versuch der Überwindung und Erneuerung der Maschinenkultur zugleich.

Zwischen so konträren Denkern wie Muthesius und van de Velde ist die Verbindlichkeit der Maschine auch als ästhetisches Idealmodell wohl das einzig Gemeinsame. Die Verteidigung der Maschine markiert den entscheidenden programmatischen Schritt in eine moderne Auffassung von Gestaltung. Design wird

hier notwendig zur Kritik am Luxus und der Herrschaftsstruktur der kapitalistischen Gesellschaft. Allein aus dem Gedanken der Maschine – ihrer Präzision und Leistungskraft, ihrer Programmierbarkeit, die auch zu ästhetischen Idealen werden – läßt sich eine Konsumgüterkultur denken, die nicht Abfall vom oder Imitation des gründerlichen und historizistischen Luxus ist. Der Gedanke einer demokratischen Ästhetik, die sämtliche Kenntnisse und Fähigkeiten der technisierten Produktion, organisiert durch die Elite der programmierenden Gestalter, miteinbezieht und nutzbar macht, gibt den Brennpunkt ab für gesellschaftspolitische Überlegungen und Vorstellungen. Die Zuwendung zur Maschine, die in den ersten Generationen der Designer die Form der Überwindung des Maschinenhasses annimmt, vollzieht sich aus der Einsicht, daß die gute Gestaltung vertretbar nur als Massenproduktion ist. Interessant ist der Streit auf der Werkbundversammlung von 1914. Muthesius und van der Velde formulieren Thesen und Gegenthesen über das Verhältnis von künstlerischer Gestaltung und maschineller Typisierung, über das Problem der Programmierung einer Apparatur also und die Ortschaften der künstlerischen Ausrichtung der Befehlsformen. Muthesius vertritt die Position der Volkserziehung, konzipiert den Begriff des Stils als durch serielle Anordnungen ausführbare Einheit. Van de Velde erinnert an das künstlerische Pathos des offenen Prozesses, spricht vom Probenhandeln und ewig Unsicheren der Kunst. Aber beide haben, verdeckt, mit dem Problem zu ringen, daß die Errungenschaften einer zeitgemäßen modernen Ästhetik gerade nicht auf dem Feld des Dinglich-Konkreten, sondern des abstrakten erstritten worden sind. Die sogenannte *ungegenständliche Kunst* bezeichnet nur den konzeptuellen Endpunkt eines Prozesses, der die Dialektik von Wirklichkeit und Ansicht zum unauflösbaren Gegensatz von Natur und Abbild verkehrt und schließlich daran scheitern läßt, daß das Dingliche im Bild in einer Form erscheint, welche die Dinglichkeit selber schon zertrümmert hat (der Kubismus markiert den Übergang, an dem die konzeptuellen Relationen dieser Umschichtung der Zeichen gegenüber einem nunmehr durch die Zeichen selber, und nicht mehr durch Relata, definierbaren Wirklichkeitsbereich, sichtbar werden). Die Erfahrungsgehalte der modernen Kunst gründen darin, daß die Bedeutungen von ihren dinglich identifizierbaren Objektträgern abgelöst worden sind. Der Stellenwert der Bilder spiegelt die Veränderung im visuellen, ästhetischen Prozeß. Die visuelle Ästhetik der Dinge – hier grob genommen als Beschreibung der Resultate von *Design* – spielt sich heute in einer stetig wachsenden Ungleichzeitigkeit gegenüber der Ästhetik des Visuellen ab. Im Rahmen visueller Lebenswelten, der Großstadt z. B., gibt es gewiß auch noch Dinge. Aber eben nur Dinge irgendwo. Die Ästhetik des Visuellen dominiert deshalb, weil sie mit selbstreferentiellen Bildern arbeitet, d. h. mit formalen Abstraktionen (die einfach mehr Inhalte zulassen), durch die Bedeutungen immer tiefer und direkter in den Kopf des Rezipienten hineinverlegt werden. Gerade die Tradition des Werk-Design macht heute schmerzlich deutlich, daß Bilder ästhetisch bedeutsam sind allein um den Preis ihrer Un-Dinglichkeit. Das moderne Paradigma des Ästhetischen – wenn es denn überhaupt eines gibt – bedeutet, daß die Zeichen vom Natursubstrat ihrer Darstellbarkeit getrennt werden und daß keine ontologische Beziehung zu einer äußeren Realität ihnen die Konstitution von Sinn liefert (auf verschiedene Weise ist das selber zum Thema des ästhetischen Prozesses, als einer Art *Metasprache* gegenüber den ästhetischen Werken, geworden in der Generation der Hoelzel, Kandinsky, Kupka, Endell, Obrist).

Bereits 1908 weist Wilhelm Worringer in *Abstraktion und Einfühlung* darauf hin, daß die autonome Gestaltung auf die abstrakten Qualitäten des Lebens gewissermaßen *zeigt* und daß durch sie endlich die überalterten platonischen Nachahmungstheorien und ein allein beliebig gewordener aristotelischer Subjektivismus ([Aristoteles hat mit dem Gedanken der poetischen Künste das Konzept der subjektiven Produktion, der Schöpfung eigener Art, der subjektiven Bedingungen der Ästhetik entwickelt; Vitruv nimmt sie z. B. als Ergänzungen zum Konzept der *Harmonie* auf und versteht unter der subjektiven *Eurhythmie* gerade nicht bloße Modifikation des Harmonischen; vgl. zum ganzen Komplex: von Naredi-Rainer, *Zahl und Harmonie*, 1982]) überwunden werden können. Es tritt der psychische Wert der Kunst selber ins Zentrum, die Metaphysik des Schönen als des Nicht-Klassischen. Etwas altertümlich formuliert Worringer den Hinweis auf den Ahnungsgehalt einer *neuen Zeit*: *Alle künstlerischen Produktionen sind nichts ande-*

res als eine fortlaufende Registrierung des großen Auseinandersetzungsprozesses, in dem sich Mensch und Außenwelt seit Anbeginn der Schöpfung und in aller Zukunft befinden. Kunst ist eine Äußerungsform, die verschiedene Weisen, sich zu der Welt zu verhalten, schneidet und verbindet. Die sogenannte und vielgepriesene Einfühlung ist eine regressive Figur, die längst am Verlust des Ontologischen gescheitert ist. Und zwar genau an jener Selbstgewißheit, die mit dem Auftreten geschichtsphilosophischen Bewußtseins sich als Form mühsam kanalisierter Angst und verschobener Gewalt der Erinnerung an die Anfänge des gegen Außenwelt errungenen Bewußtseins darstellt (das dürfte der Grund für eine eigentümliche Symmetrie in den Selbsttäuschungen des Künstlers und des Gestalters sein. Der Künstler hält sich für ein affiziert-einfühlsames Wesen, der Gestalter für einen rationalen Organisator eines ästhetischen Effekts; die Täuschung liegt im Absehen von den Organisationsbedingungen der Arbeit, die in der Geschichte definiert liegen und nicht im *Wollen*). Abstraktion entsteht aus dem Affekt der Angst, um die Angstbearbeitung aufrechtzuerhalten, den Aufwand zu stabilisieren (vgl. Norbert Elias, *Engagement und Distanzierung*, a.a.O.)

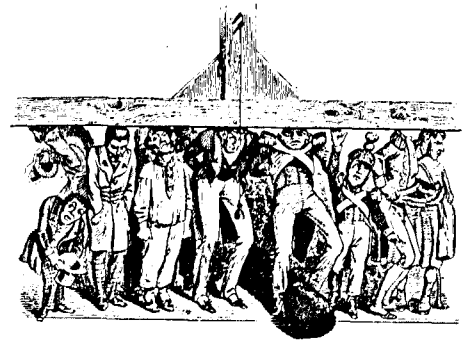
Eine integrative Auffassung von den synthetischen und synästhetischen Bedingungen von Formgebung und Wahrnehmung ist, wenn ich recht sehe, im Bereich der Anwendungskünste erst mit den sechs Bänden *sehen und werten* zum Durchbruch gekommen ([also mit ca. 40–60 Jahren Verspätung gegenüber dem modernen ästhetischen Bewußtsein, wie es sich in Erfahrungsformen der Kunst geäußert hat]), die György Kepes 1965 in der Tradition des Bauhauses versammelt hat (*Wesen und Kunst der Bewegung; Modul, Proportion, Symmetrie, Rhythmus; Visuelle Erziehung; Struktur in Wissenschaft und Kunst; Der Mensch und seine Dinge; Zeichen, Bild, Symbol*).

Mir scheint es sinnvoll oder mindestens möglich, an dieser Stelle nicht den Begriff des Erfahrungszusammenhangs zu erörtern, sondern auf eine Rezeption des Funktionalismus durch eine Selbstkritik des modernen Bewußtseins hinzuweisen, in der ein von den Propagandisten der Gegenaufklärung mit verschämter Vorliebe verschwiegenes Motiv der Moderne zum Zuge kommt: den Geltungsanspruch von Funktionen nämlich zugleich als Strukturen der Erfahrung des Geltungsansprüche bildenden Bewußtseins zu lesen ([damit würde man den Beginn der Moderne, was ohnehin richtiger wäre, mit z. B. der *Phänomenologie des Geistes* von G. W. F. Hegel, 1807, ansetzen und nicht mit der absoluten Poesie Mallarmés oder gar erst mit der Generation der Künstleringenieure ab 1919]). Der Funktionalismus besteht auch in einer Selbstkritik des funktionalen Bewußtseins (das hat in der Tradition der Frankfurter Schule von Adorno bis Habermas zur Unterscheidung von funktionalem Bewußtsein, instrumentellem Handeln und funktionalistischer Rationalisierung von Kommunikation durch institutionelle Verwaltung geführt). Funktionalismus, für einmal nicht als Feindbild etabliert, sondern selber als Kritik verstanden, meint eine Reflexion auf den Lebenszusammenhang und die Grenzen der dinglichen Verfassung von Werten und im besonderen auf die heimliche Ontologie der funktionalen Vernichtung ästhetischer Wertsetzungen ([man verkennt leicht, daß heute gerade der Funktionalismus die Struktur der Darstellung und die Aufladung mit Werten einer Darstellung, die das Subjekt den Strukturen aufzwingt, unterscheidbar macht. Das scheint dann so, als würde die funktionale Vernunft die Dekorierung und Ornamentierung von Selbstdarstellungsritualen geradezu verbieten. Aber das stimmt gar nicht. Die These vom Funktionalismus befragt den Gestalter einfach über seinen Umgang mit dem Anspruch auf Rationalität. Man kann dem Funktionalismus nicht vorwerfen, wenn ein Konsens von Gestaltern, der in irgend etwas bestehen mag, einfach von ihm abbrückt. Er hat Argumente nur auf der Ebene der Konzepte. Da der Kitsch ohnehin produziert wird, kann es ihm nicht um die Purifikation der öffentlichen Moral gehen. Das wird ihm immer wieder unterstellt – dabei versteht er sich einfach als gesellschaftspolitisches Modell für die ästhetisch vertretbare Nutzung der Massentechnologien. Etwas Neues ist dagegen, daß Gestalter an die Stelle einer Selbstkritik des Funktionalismus, der ja nicht zu einem ästhetischen Kanon geführt hat, den Anspruch setzen, es sei gerade die höchste Erfüllung, wenn der hochkulturell-elitäre Gestalter nun auch in der Lage sei, Kitsch herzustellen und zu fördern. Es ließe sich hier zumindest einwenden, daß eine Funktionalismuskritik nicht geleistet ist, wenn man die Gestaltungs-niveaus in Bereiche verschiebt, für die es

vernünftigerweise gar keines Funktionalismus bedarf. Hier scheint es dann wirklich so zu sein, daß die Gestalter sich eine Legitimation in Bereichen suchen, deren Reiz gerade in der anonymen Massenproduktion und einer schweigend-regressiven Ästhetik von unten besteht; zumindest das hat Gerd Selles Aufsatz über die Genialität des anonymen Designs in *Kunstforum* 66/1983 klar herausgearbeitet).

In einer Rede vor dem deutschen Werkbund hat 1965 Theodor W. Adorno resümiert, woran es dem ontologischen Verständnis der ästhetischen Werte, wie Funktion, Dauerhaftigkeit, Materialgerechtigkeit und der Konzeption des pädagogischen Wertes der werktreuen Gestaltung gebricht: am Bewußtsein, daß unsere moderne Gesellschaft einen überfunktionalen Komplex repräsentiert, der die Menschen verformt. Und am Bewußtsein, daß im gesamten Bereich gesellschaftlicher Vermittlung von Handlungen auch sogenannte rein pragmatische und funktionale, die überzeugend zurückhaltenden Lösungen bestimmten ästhetischen Mustern folgen, deren Geltung vom Bestand der gesellschaftlichen Unterdrückung bestimmter Erfahrungen abhängen. Der Funktionalismus erschöpfe sich nicht in der Einrichtung praktischer Funktionen. Adorno hält daran fest, daß *Verkunstung* immer eine ästhetische Lüge sei und daß umgekehrt die Haltung einer zweckfreien Kunst in der Gestaltungspraxis sich über die gesellschaftlichen Mechanismen einer notwendig erzeugten Ungerechtigkeit hinwegsetze. Die Zweckmäßigkeit in der spätkapitalistischen Gesellschaft durchbricht die Vernunft der Mittelbeziehungen, weil die Gesellschaft als ganze irrational, ungeplant und ungerecht sich auswirkt. Es gibt keine praktische Form, deren Gebrauch nicht zugleich ein Symbol wäre. Die Angemessenheit von Mitteln als Selbstzweck ist ein Fetisch, welcher die im Prinzip ehrenwerte Gesinnung des Handwerklichen pervertiere. Formen und Materialien lassen sich nicht als Naturgegebenheiten, sondern allein als historische Phänomene betrachten. **Lob des Funktionalismus:** Funktionelle Architektur vertritt einsehbar die Möglichkeit des menschlichen Fortschritts (der auch dargestellt werden kann als wachsende Trennung von Zeichen und Benutzbarkeit). **Grenze des Funktionalismus:** Über die sozialen Widersprüche hat die Architektur keine Macht, erst recht nicht über jene, welche die Entwicklung der menschlichen Produktivkräfte in eine gesellschaftliche Form fesselt, in der die eigentlichen Produktivkräfte, die Menschen, deformiert werden. **Kritik des Funktionalismus:** Noch die *zurückgebliebensten, konventionellsten* (Adorno) Menschen haben ein Recht auf die Erfüllung ihrer regressiven Bedürfnisse. **Pathos des Funktionalismus:** Menschenwürdige Gestaltung denkt besser von den Menschen als sie sind. Adorno folgert: Jeder Gestalter müsse sich Rechenschaft ablegen über den gesellschaftlichen Standort und die Schranken seiner Arbeit. Die ästhetische Überlegung müsse den verfestigten Gegensatz des Zweckvollen zum Zweckfreien überwinden, deren Trennung die Leidensgeschichte der Gestaltung in der Moderne darstellt – auf Seiten des Produzenten wie des Nutzers. Damit wäre der Gestalter wieder bei dem angelangt, was er nur indirekt, vermittels der Resultate einer nach Außen vermittelten, produzierten Arbeit thematisiert: den Grad der Vernunft seines eigenen Bewußtseins. Versteht man unter Vernunft eine kulturelle Tradition, unter Bewußtsein eine Apparatur der Identifikation von Erfahrungen und unter Arbeit einen Versuch, den unbemerkten Mechanismen eine überprüfbare Form zu geben, dann stellt die Rationalität des Gestalters nicht so sehr einen Schatz für andere dar als vielmehr eine Arbeitsthematik, einen Rohstoff für ihn selber. Aus diesem Rohstoff ließen sich Formen gewinnen. Die Funktion des Rohstoffgewinns durch die Einprägung von Formen wäre ein Zuwachs genau dann, wenn der Gestalter an seiner und nicht primär an einer nach außen delegierten Rationalität arbeiten würde. Funktionales Bewußtsein heißt nichts anderes, als daß es hinter einer Formindifferenz Fragen der Einrichtung gibt, die sich definieren lassen und die sinnvollerweise durch die Arbeit von Gestaltern definiert werden. An dieser Voraussetzung hängt ein Wertesystem, das der Gestalter heute immer noch eher verdeckt als eröffnet: daß die dinglichen Einrichtungen der Lebensversorgung nicht schon Funktionen des erfüllten Lebens sind.

Das Problem des Fortschritts liegt im Detail. Die Chancen, mittels Überlegung Technologien in den Griff zu bekommen, unterstellen zunächst, daß Technologien als Gegensätze zu Sprachmodellen beschrieben werden können. Das ist eine Vermutung. Ihre Moral, ihr Zweck ist einsichtig. Die Frage ist allerdings, ob die Absetzung des Menschen von den Technologien diesen die Verankerung in der



Heutzutage ist das soziale Niveau gleichbedeutend mit Druck.

Natur, jenen die Erhaltung ihrer Subjektivität sichert. Geht man von einem Sprachmodell aus, das die Parameter von Handlungen zwischen Menschen und Maschinen stellt, d. h. formuliert man Systemeingaben, die Handlungen rationalen Steuerungsansprüchen unterwerfen (in dem Sinne, daß die beabsichtigten Zwecke einer rationalen, reflexiven Diskussion zugänglich sind), dann würden nicht allein die *inputs* für Produktion und produktives Handeln als die objektiven Parameter selber einsichtig und zu Modellen für subjektorientiertes Handeln. Es würde außerdem klar werden, daß dieses gemeinsame, intermediäre System die Variation von Nutzungen ins System der Gestaltungsvorgaben einführt, weil die Nutzung logisch vor der Produktion liegt. Der intermediäre Status dieser Eingaben bedeutet nichts anderes als die Errichtung innovativer Freiräume, von Strukturen auf einer mittleren Ebene der Produktion, sowohl ästhetisch als auch ökonomisch. Kaum eine andere praktische Disziplin ist so stark wie die Sparte der Designtätigkeiten auf Theorie angewiesen, kaum eine Tätigkeit ist in sich theoretisch so stark begreifbar wie die Arbeit des Designs. Denn ohne weiteres lassen sich geformte Objekte als theoretische Modelle, als ästhetische Wert- und diskursive Sprachkörper verstehen. Und das umso mehr, je unbewußter das praktische Design und je theoriefeindlicher seine Theorie.

Es bedürfte zu ihrer Orientierung einer nicht-beschränkten Invention, eines praktischen, sozialen, ökonomischen, kommunikativen Rahmens, der nicht auf die nächstmögliche, sondern auf die weitestmögliche Verwertung abzielt. Die kulturellen Aspekte jeder Art von Handeln beschreiben theoretische Konstruktionen, nämlich mögliche Konstellationen von Sinn. Die Anstrengungen von Design – im Bogen von Theorie und Praxis als eines theoretischen Vorgangs artikulierter Verständigung (wie wir uns praktisch verständigen, das ist in gewisser Weise jener praktische Vorgang, den wir geneigt sind, als Beschreibung einer Theorie für ein Handeln erst zur Überprüfung freizugeben) – hätten erst noch eine Verbindung von Ökonomie, Technologie und Kultur in einer Weise zu erbringen, die Überlegungen zu Sinn und Normen eines menschengerechten Lebens möglich macht. Das Verhältnis von Theorie und Praxis ist im reflexiven Medium der Sprache kein praktisches, zugleich aber eines, das technisch interpretiert werden kann. Kommunikation und interdisziplinäre Verständigungen haben ihre eigene Ökonomie, einen gesellschaftlichen Ort, der sich definieren läßt als Rhythmus dieser Verständigung. Es wäre ein Raum der Innovation, aber es wäre nicht das, was man gemeinhin mit dem *poetischen Raum* meint. Es wäre ein Ort, dessen Rationalität im Modell formaler Vorgänge strukturiert werden kann.

Die Ideologie vom Subjekt der Gestaltung hält man üblicherweise für modern oder gar für ein *Paradigma* (Beispielhaftigkeit) der Moderne. Das ist allerdings die Diagnose eines bloß groben und etwas schnellen Blicks. Wer sich dem Selbstverständnis jenes berühmten modernen Subjekts zuwendet (wie es in Zeugnissen, Appellen, Manifesten großer Gestalter dieses Jahrhunderts geäußert worden ist), der stellt fest, daß im Unterschied zur Entwicklung des Diskurses der Moderne (z. B. seiner philosophischen Form; cf. dazu Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Ffm., 1985) jenes funktionale Subjekt sich selber vorkritisch und nicht selten geradezu religiös versteht. Aber die Widerlegung der lautstarken Ideologie des Postmodernen (sofern sie mehr sein will als eine Selbstkritik des modernen Bewußtseins, nämlich eine neue Moral, ein neuer Stil, ein neues Empfinden, ein neues Denken, kurz all das, was sich so schlecht herbeikommandieren läßt) bedarf der theoretischen Erörterung eines Denksystems, das in der Geschichte seiner Durchsetzung begründet liegt und nicht im Selbstverständnis von Vertretern einer Ideologie, die zwar Technik und Zeichensystem einer bestimmten Epoche benutzen, aber dies mit Argumenten tun, die in der Geschichte der Argumentation lange vor der Eroberung jener Techniken grundsätzlich kritisiert worden ist: als noch nicht kritikfähiges Subjekt einer Ontologie, die einen naiven Realismus gegenüber der Natur und einen moralischen Sensualismus gegenüber den undurchschauerten Mächten der Gesellschaft postuliert, weil sie nicht Schritt gehalten hat mit der Entwicklung der modernen Herrschaftsmittel.

Die Kunst des notwendig Nebensächlichen gälte es zu entdecken. Der Gestalter muß sich hier durch die von ihm benannte Welt erst wieder so durchfinden, daß er überhaupt wahrnehmen kann, was er tut. Mit der Erfassung der Worte, die er aus seinem Kopf verbannt, würden ihm auch die Dinge abhanden kommen.

Dazu gibt es eine Geschichte von Carmelo Samonà. *Der Aufseher* schildert (in einem vernachlässigbaren Dekor, das von einigen Zufälligkeiten des heutigen Lebens demnach als mögliches Dekor diktiert wird) die Geschichte der Entleerung des menschlichen Kopfes von den Namen und Benennungen, die sich über die Anwesenheit von Dingen so in den Kopf einschleichen, daß sie gewissermaßen den Blick des Menschen auf das Wesentliche verstellen. Man könnte vorschlagen, unter Design genau den Vorgang der Inszenierung dieser Verstellung zu verstehen. Dann würde es darum gehen, die Dinge so lange wahrzunehmen, bis ihr Name verschwindet und umgekehrt, die Namen so lange zu erinnern, bis sie von den Dingen sich lösen. Dinge und Namen würden an diesem Punkt irrelevant und austauschbar. Von dort ließe sich wieder ein Diskurs über Gestaltung eröffnen. Der Rest bliebe eine Herstellung von Dingen, die im Ernst unersetzlich sind und sich deshalb für den anspruchsvollen Diskurs eines möglichen freien Umgangs mit Dingen nicht eignen.

(1983, deutsch 1984)

*Meine Suche fängt an bei dem Sichtbaren um mich herum. Was umgibt mich? Nichts als nackte Wände, dürftiges Mobiliar, ein Fenster, eine Tür. Sandkörnchen, sicherlich, im Vergleich mit der grenzenlosen Welt, von der ich ausgeschlossen bin. Es genügt aber, um bei mir ein minutiöses, anhaltendes Kontrollbedürfnis und eine außergewöhnliche Besitzeslust gegenüber diesen paar Dingen zu erwecken. Das Zimmer ist klein und kahl, die Zeit, um es auszuloten, unbegrenzt; infolgedessen ist mein Blick zum scharfen Beobachter ganz weniger Gegenstände geworden. Lange Pausen des Nachdenkens spannen sich über ein enges Gesichtsfeld, dringen ein in den winzigen Raum zwischen Feldbett, Tisch und Strohstuhl. Aus der Form dieser Gegenstände versuche ich, die Absichten meiner Aufseher zu erschließen. Offensichtlich haben sie aus dem Raum, der mich einschließt, jegliche Spur häuslichen Lebens getilgt. Es besteht kein Zweifel: die mich hier eingesperrt haben, wollen, daß ich nur erinnerungslose Gegenstände sehe, bar jeder Eigenschaft, die vielleicht früher einmal eine Geschichte um sie spann, reduziert allein auf ihren Gebrauchswert und eine Nummer der Serie, zu der sie gehören. Die Form des Stuhls soll nur auf sich selbst verweisen: eine Form also, die das Dasein des Gegenstandes und dessen Namen anzeigt, aber keine Nachricht darüber gibt, was in der Vergangenheit mit ihm und auf ihm geschah.*

*Ich habe Angst, aufs neue, ich weiß nicht wann und nicht wie, von den Auswüchsen meiner selbst überfallen zu werden, die noch geraume Zeit im Zimmer auf und nieder wogen, auch nachdem ihr Bild schon vorbei ist oder sich lediglich meinem Blick entzogen hat. Mag sein, daß jedes Verschwinden unglaublicher Dinge ein Aufzucken aus der Mitte meines Denkens ist und nicht ein Erwachen aus dem Schlaf: eine brüske Zäsur, die mein Denken immer dann abbrechen läßt, wenn es einen für mich unerträglichen Grad an Intensität erreicht hat und mir so mit einem Schlag die Energie für das Warten an der Tür und den Kontakt mit den Dingen wiedergibt, die wirklich und unwiderruflich da sind. Ich hatte den Eindruck, als würde ich durch einen gewaltigen Schlag wieder mit den Gegenständen verbunden, als würden mir Licht und Wärme wiedergegeben. Vielleicht war ich auf dem tiefsten Punkt der Verworfenheit angekommen. Seither hat mein Körper keinen Frieden mehr. Ich sage immer noch mein Körper. Schildere die Phänomene im Zimmer als wäre ich, der ich zusehe und zuhöre, auf der einen Seite und auf der anderen die in Aufruhr geratene Materie. Aber das ist ungenau. In Wirklichkeit befinde ich mich selbst mitten in dem bunt zusammengewürfelten Haufen und dem Zusammenfließen der Dinge, ich bin ihrem Kampf einverleibt. Seit einiger Zeit bin ich in den Dingen, die ich beobachte. Anstatt mich auf jenen einzigen Punkt zu konzentrieren, der keinen Namen hat, schweife ich ab. Trotzdem spüre ich, daß diese Annäherung nicht zufällig ist. Indem ich die Dinge beschreibe, kann ich sie noch eindämmen, ihrem Chaos und ihrer Herrschaft eine Grenze setzen; indem ich sage, daß mein Aufseher oder das Armband wie Regen auf mich niedertropfen, daß das Fenster oder der Tisch in Stücke gehen, habe ich den Beweis, daß mich diese Geschehnisse noch nicht überwuchert haben.*

**Francois Burkhardt**, geb. 1936; Studium der Architektur; Architekturbüro; 1969–71 Leitung des Kunsthauses Hamburg; 1971–1984 Leiter des IDZ Berlin. Seit August 1984 Direktor des CCI am Centre Pompidou in Paris; Veröffentlichungen über Stadtplanung und Utopie, Design und die Architektur des böhmischen Kubismus.

**Jochen Gros**, geb. 1944; Studium Maschinenbau und Psychologie; Forschungsauftrag Trendprognosen der Siemens AG; 1974 Berufung an die Hochschule für Gestaltung Offenbach; 1975–1980 Mitglied im Arbeitsrat des IDZ Berlin; Arbeiten über Designtheorie als Analyse der Produktsprache; experimentelle gestalterische Entwicklungen im Hinblick auf Zukunftsprobleme.

**Fritz Hahne**, geb. 1921; Vorsitzender des Wilkhahn-Verwaltungsrates; verantwortlich für den Bereich der Produktentwicklung; Mitglied des Werkbundes und des Gestaltkreises im BDI; gehört dem Kuratorium des Bauhaus-Archives und dem Aufsichtsrat der Rosenthal AG an.

**Carlo Jaeger**, geb. 1947; Studium der Soziologie in Bern; Promotion als Oekonom in Frankfurt; *Ein Modell der Wirtschaftsgesellschaft*, Frankfurt 1979; Lehrauftrag an der ETH Zürich; Forschungsprojekt über die Auswirkungen der elektronischen Heimarbeit.

**Dietmar Kamper**, geb. 1936; Professor für Soziologie an der FU Berlin. Veröffentlichungen zuletzt: *Zur Geschichte der Einbildungskraft* (München 1981), *Das gefangene Einhorn* (München 1983).

**Alexander Neumeister**, geb. 1941; Industriedesigner, 14 Jahre Praxis, selbständig, spezialisiert auf die Gestaltung von technischen Produkten; Design für die Magnetbahn Transrapid, Gestaltung des ICE, des Hochgeschwindigkeits-Intercity der Bundesbahn; medizinische Geräte für Klinik und Laboreinsatz; elektronische Anlagen, Terminals, Meß- und Prüfgeräte.

**Hans Ulrich Reck**, geb. 1953, Studien in Philosophie, Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft. Dozent für Kunstgeschichte und visuelle Kommunikation an der Schule für Gestaltung Basel; Publizist; zahlreiche Veröffentlichungen, u. a. *Nacht im Feuer* (Zürich 1981), *Versuche über Gemeinheit 1–6* (Kunstnachrichten 1983/84), *Lüstern in die Ohnmacht* (Kursbuch 70/1982), *Im Hinterland der Dinge – Design an der Hirnrinde* (in: F. Burkhardt [Hrsg], Gestaltung zwischen good Design und Kitsch, Berlin 1984), *Mythische Verweigerung und totale Person* (MERKUR 424/1984).

**Oswald Wiener**, geb. 1935; Schriftsteller; *Die Verbesserung von Mitteleuropa* (1969); *Auch wir möchten vom Arno-Schmidt-Jahr profitieren* (München 1982); Hauptinteresse: Künstliche Intelligenz, Randgebiete von Mathematik, Informatik und Kunst. Zahlreiche Aufsätze, u. a. *Eine Art Einzige* (in: Rituale der Selbstauflösung, München 1982), *Turings Test. Vom dialektischen zum binären Denken* (Kursbuch 75/1984).



