

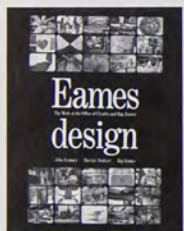
Rezensionen



Raymond Loewy, Pionier des Amerikanischen Industrie-Designs. Herausgegeben von Angela Schönberger. Prestel-Verlag, München. 262 Seiten, rund 400 Abb., brochierte Ausgabe (Verkauf in der Ausstellung) 48 DM, gebundene Buchhandelsausgabe 98 DM.



»Die Macht der Gegenstände.« Designtheorie: 3 Essays von Gudrun Scholz. Herausgegeben von der Hochschule der Künste. ISBN 3-420672-4, Berlin, 1989, 19 DM.



»Eames Design« – The Work of the Office of Charles and Ray Eames von J. Neuhart / M. Neuhart-Ray Eames. 464 Seiten mit 3500 Abb., Text englisch. Format 30 x 22 cm, Leinen. Verlag Ernst & Sohn, Berlin, 1989, 168 DM.

»Raymond Loewy« in Berlin

Der Titel von Ausstellung und Katalog hatte dem Selbstvermarktungskünstler bestimmt gut gefallen: »Raymond Loewy, Pionier des amerikanischen Industrie-Designs«. Genauso hat er sich zeitweilig vor der Öffentlichkeit aufgeführt, und genauso ist er vor allem denen in Erinnerung, die nicht als »elitäre« Kultur-Konsumenten (fixiert auf Werkbund, Bauhaus, Ulm), sondern als Massenproduzenten oder Massen-inclusive Massenmedien-Konsumenten das Wort Design buchstabieren gelernt haben.

Ob das von Loewy selbst für die Szene gesetzte Bild vom profitmaximierenden Design-Protagonisten wirklich stimmt, darf indessen bezweifelt werden. Denn in den 20er, 30er Jahren, dem »machine age«, die den Amerikanern eine wahre Invasion technischer Konsumgüter bescherten, war der 1919 eingewanderte Franzose Loewy (1893–1986) weder der erste noch der einzige, der den ungestalteten modernen Apparat eine schnittige Hülle überzog und damit dem American way of life erst seinen Streamline-Glamour gab.

Zur selben Zeit wie Loewy zog es auch andere – mit nicht weniger Erfolg – von der Werbung zum Industrie-Design. Klangvolle Namen aus den Anfängen und der frühen Blüte des amerikanischen Industrie-Designs sind zum Beispiel Norman Bel Geddes, Walter Dorwin Teague und Henry Dreyfus – Namen, nach denen man allerdings in der deutschsprachigen Design-Literatur so gut wie vergeblich sucht; das Styling-Verdikt hat da gründliche Wirkung getan.

So muß man es als besonderes Verdienst weniger der Ausstellung als vielmehr des Katalogs herausstellen, daß er dem deutschen Publikum einige längst überfällige Nachhilfestunden in Design-Geschichte erteilt. Gleich mehrere Aufsätze von international namhaften Designern und Design-Historikern machen hier mit der Entwicklung des amerikanischen Designs von den 20ern bis in die 70er Jahre bekannt – eine dankenswerte Erweiterung unserer designhistorischen Perspektive, die allein schon wünschen läßt, daß dieses Katalogbuch viele Leser findet.

Dazu kommt ein zweites: Ungeachtet des an den Loewy-Starkult anschließenden Titels bietet dieser Band reichlich Gelegenheit zu einer sachlichen Korrektur des Loewy-Bildes, das allein von Loewy selbst geprägt wurde (vor allem durch seinen 1953 in Deutsch erschienenen Autobiographie-Bestseller »Häblichkeit verkauft sich schlecht« und durch die 1979 folgende, reich bebilderte Hommage des Propälen-Verlags). Aufschlußreich ist dabei nicht nur die Relativierung der Loewy-Leistungen, die sich automatisch aus der Berücksichtigung seiner Zeitgenossen ergibt, aufschlußreich nicht minder die Vorstellung seiner Mitarbeiter durch die ehemalige PR-Referentin Elisabeth Reese: endlich eine Würdigung der Männer, die de facto das geleistet haben, was Loewys Glorieole ausmacht.

Last not least aufschlußreich schließlich einige nüchterne (nicht bösartige) Demonstrationen des Loewy-Mythos en detail. Die angeblich wegweisenden Innovationen der Auto-Entwürfe werden da ebenso relativiert wie Umfang und Bedeutung seiner

Arbeit für Coca Cola, die NASA und manch anderen. Reyer Kras, Initiator und – neben dem IDZ – Mitorganisator der Ausstellung: »Loewys Auftritte in der Pose des visionären Designers waren seine beste Werbung. Dabei war er in Wirklichkeit nur selten irgendwo der erste, und gewiß nicht in der Raumfahrt. Seine Stärke lag vielmehr darin, populäre Klischees zu erkennen und zu benutzen.«

Laut Stephen Bailey, Gründungsdirektor des Londoner Design-Museums, gilt für Loewy gar dasselbe, was ein englischer Kritiker einmal über die Schriftstellerfamilie Sitwell gesagt hat: Er hat einen größeren Beitrag zur Geschichte der Publizität als zur Geschichte des Industrie-Designs geleistet.

Elke Trappschuh

»Herbert W. Kapitzi« zur pädagogischen Arbeit

Aus Anlaß seiner Emeritierung legt der langjährige Berliner HdK-Professor für visuelle Kommunikation und Ex-Li-mae-Gestalter Herbert W. Kapitzi eine Bilanz seiner Lehrtätigkeit und seines gestalterischen Konzeptes vor, die begleitet wird von Arbeiten seiner Schüler, bei denen er nachfragt, was aus ihnen geworden ist, wie sich ihre Gestalter-Persönlichkeit herausgebildet hat. – Das ist gleichermaßen eine ungewöhnliche, sympathische wie substantiell-aufschlußreiche Dokumentation der Jahre 1964–1990. Die 70seitige Broschüre ist nicht nur für Pädagogen sehenswert. (ISBN 3-924206-48-1, 20 DM.)

Designtheorie: »Die Macht der Gegenstände«

Dieses Buch von Gudrun Scholz enthält drei Essays zur Designtheorie, die zwischen 1984 und 1988 entstanden sind. Sehr positiv zu bewerten ist das Bemühen der Autorin, postmoderne Denkansätze, die sich in der Designtheorie nur geringer Akzeptanz erfreuen, in ihre Theorie einzubeziehen. Postmoderne Ansätze sollen ihrer Meinung nach helfen, das, was hinter den Gegenständen liegt, neu zu beschreiben.

Erstaunlich ist allerdings, daß Gudrun Scholz die postmodernen Positionen als positiv ausgerichtet, als Bejahung unserer technischen und kulturellen Stufe versteht. Das ist schwer nachvollziehbar, wenn man außer den Theorien von Flusser und Welsch auch die düsteren, theoretischen Positionen von Badiou, Raulot oder Kamper berücksichtigt. Die Moderne und ihr Rationalismus liegen für Scholz bereits hinter uns, es gilt die Relikte in Bezug auf den Umgang und die Betrachtung der Dinge zu überwinden. Sie setzt sich auch bewußt von Positionen wie der von Lucius Burckhardt ab, die sie als Fortsetzung rationalistischer Tendenzen in der Designtheorie interpretiert.

Der erste Essay stellt ihren Ansatz zur Designtheorie dar, wobei der Titel »Designtheorie als Kulturtheorie der Gegenstände« als programmatisch anzusehen ist. Ausgehend von der These, daß Gesellschaft sich durch Eigenschaften der Gegenstände, die sich heute z. B. hinter den Vor-

silben Einmal/Einweg- oder Massen- oder Verpackung verbergen, charakterisieren läßt, entwirft sie die Grundlagen ihrer Designtheorie. Sie stützt sich in ihren Ausführungen auf Foucaults strukturalistischen Ansatz und zieht die Kulturtheorie von Elias – für sie eine Form der Strukturgeschichte – hinzu. Unter der Prämisse, Design (Gudrun Scholz macht bewußt keinen Unterschied zwischen banalem Alltagsobjekt und signiertem Designunikat) als einen wichtigen Bestandteil der gesamt-kulturellen Entwicklung zu begreifen und nicht mit wertenden Begriffen wie Massenproduktion von anderen kulturellen Errungenschaften abzugrenzen, will die Autorin mit einer vergleichenden, ganzheitlichen Methode im Sinne Foucaults Ordnungs- und Machtstrukturen hinter den Dingen aufspüren und heute neue Bedeutungsdimensionen der Gegenstände eröffnen.

Diesen Theorienansatz überträgt sie in ihrem zweiten Essay »Die Rollen der Gegenstände« auf die Praxis. Sehr problematisch erscheint mir hier allerdings die Übertragung des Rollenbegriffes aus der Soziologie auf den Bereich der Gegenstände. Gudrun Scholz ersetzt den Begriff der Funktion durch den der Rolle und plädiert so für ein aktiveres Potential der Gegenstände in wechselnden Rollen. Sie bezeichnet die vier Rollen als instrumentelle, partnerschaftliche, fetischartige und zeichnerische. Dahinter steckt das Bemühen, die Gegenstände aus ihrer Monofunktionalität zu entlassen und in einen mehrdeutigen, poetischen (vgl. Umberto Eco) Assoziationsrahmen, der aber keinen Abstrich vom Gebrauchswert impliziert, zu stellen.

Der dritte Essay »Von der 5-Minuten-Suppenterrine bis zur Schaumgummimatratze. Über die Beliebtheit der Orte« behandelt – wie Gudrun Scholz selbst erwähnt – ein Thema, das durch die Postmoderne-Diskussion (man denke nur an das Stichwort der Delokalisierung bei Gérard Raulot) eingeführt worden ist. Gudrun Scholz überträgt das Thema auf die konkreten Objekte der Alltagswelt und führt dem Leser an vielen Beispielen – besonders beeindruckend am Rasierer – anschaulich die drei Entwicklungsstufen von der Mobilität der Gegenstände zur Variabilität des Ortes bis zu seiner Beliebtheit vor Augen. Anhand der Darstellung des »Tourismus der Gegenstände«, d. h. der Befreiung der Gegenstände von einem festen Standort, geht sie eine Synthese postmodernen Denkens mit der Theorie der Gegenstände. Einen am Beispiel von Hotelketten entwickelten Begriff des uniformen Internationalismus, der durch Wiederholung und Abstraktion gekennzeichnet ist, findet sie auch im Beschränken des Formenrepertoires der Moderne auf den »abstrakten Quader«, der sowohl in der Architektur und bei den Objekten auftaucht.

Das Buch verbindet durch die verschiedenen Essays geschickt die abstrakte, theoretische Ebene und die gegenständliche, konkrete miteinander. Die Konzentration auf die diagnostische Funktion und formale Veränderung der Gegenstände macht die kulturelle Tragweite transparent und sehr gut nachvollziehbar. Birgit Richard

Fortsetzung Seite 122



Eine neue
Kunstdruck-Papiersorte
von Scheufelen:

Phoenix-Imperial
naturweiß

Mit dem neuen Phoenix-Imperial naturweiß bietet Scheufelen jetzt eine Alternative, die sich in den Be- und Verdrucksbarkeits-eigenschaften durch nichts von unseren bewährten Kunstdruckpapieren unterscheidet. Anders ist lediglich die Färbung, die durch den Verzicht auf optischen Aufhellern im Strich erreicht wird. Das bedeutet, daß die natürliche Weiße der Streichpigmente erhalten, und die Lichtechtheit und Färbung stabil bleiben. Phoenix-Imperial naturweiß ist deshalb nicht nur in seinen physikalischen Eigenschaften alterungsbeständig wie alle holzfreien Scheufelen-Papiere, sondern auch hinsichtlich der optischen Eigenschaften.

Damit trägt Scheufelen den Bedürfnissen des Marktes, insbesondere bei der Buchherstellung, nach einem leistungsfähigeren Kunstdruckpapier Rechnung. In der Oberklasse der gestrichenen Druckpapiere stehen nun folgende Sorten zur Verfügung: Kunstdruckpapiere der Marke Phoenix-Imperial, originalgestrichen Kunstdruck holzfrei glänzend und halbmatt in weiß, im neuen naturweiß und elfenbeinfarbig.

Das neue »Naturweiß« von Scheufelen interessiert mich. Bitte senden Sie mir Informationsmaterial und Muster. Ich bitte um den Anruf des Scheufelen-Kunstdruckpapier-Experten.

Name/Firma
Straße
PLZ/Ort
Telefon

Papierfabrik
Scheufelen GmbH + Co. KG
D-7318 Lenningen
Telefon 07026/66-1
Telefax 07026/66-701

Scheufelen

Erste deutsche
Kunstdruckpapierfabrik

Gudrun Scholz. Kunstwissenschaftlerin und Designtheoretikerin. Geboren 47 in Bremen. Studierte Literatur-, Sprachwissenschaft, Philosophie und Ästhetik in Hamburg, Stuttgart und Duisburg. Promovierte 80 in Kunstwissenschaft. 78-88 Lehraufträge Designtheorie an den FHs Bielefeld, Hannover, Hamburg. 87-88 Gastprofessur Designtheorie an der HdK Berlin, FB Design. Projekte Fish and Chips, Stuttgart/ Täglich in der Hand – Wilhelm Wagenfeld, Bremen. Veröffentlichungen in den Bereichen Kulturtheorie, Kunsttheorie, Designtheorie, Designgeschichte, Designavantgarde. Seit 88 Vertretungsprofessur Designtheorie an der FH Bielefeld. Lebt in Hamburg.

Impressum

Herausgegeben von der Pressestelle der Hochschule der Künste Berlin
im Auftrag des Präsidenten
Verantwortlich: Rainer E. Klemke
Umschlag: Michael Géréon
Layout: Michael Köhn, Hamburg
Satz: HUETTMANN UND KOEHN, Hamburg
© Hochschule der Künste Berlin und bei der Autorin, Berlin 1989

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Scholz, Gudrun:
Die Macht der Gegenstände. Designtheorie. 3 Essays / Gudrun Scholz.
Hochsch. d. Künste Berlin. [Hrsg. von d. Pressestelle d. Hochsch. d. Künste Berlin
im Auftr. d. Präsidenten]. – Berlin: Pressestelle d. HdK, 1989
(HdK-Materialien; 89,4)
ISBN 3-924206-72-4
NE: Hochschule der Künste <Berlin, West>; HdK-Materialien

INHALT

VORWORT	5
1 DESIGNTHEORIE ALS KULTURTHEORIE DER GEGENSTÄNDE	11
A VON DEN GEGENSTÄNDEN AUS GESEHEN	13
B VON DER THEORIE AUS GESEHEN. DIE FUNKTIONEN DER DESIGNTHEORIE	20
Über die hypothetische Funktion	
Über die kritische Funktion	
Über die mäeutische Funktion	
Über die diagnostische Funktion	
Ihre Methoden. Oder: Was heißt Struktur?	
2 DIE ROLLEN DER GEGENSTÄNDE	33
A ROLLEN STATT FUNKTIONEN	35
B DAS PRAKTISCHE MITTEL ZUM ZWECK	36
Anonymes Alltagsdesign	
Zeitstil	
Die praktische Funktion ist eine Konvention	
Die praktische Funktion ist eine offene Funktion	
Selbst-Design	
Einweg	
C MASSENOBJEKTE	46
Masse und Qualität	
D GEGENSTÄNDE WAREN PARTNER	51
Personifizierung	
E FETISCH	53
Positiver Fetisch	
Negativfetisch	
Rituale Funktion	

F ZEICHEN, ANZEICHEN, SYMBOLE	60
Machtsymbol	
Zeichen und Verhalten	
Anzeichen	
G ENDE	67
3 VON DER 5-MINUTEN-SUPPENTERRINE BIS ZUR SCHAUMGUMMIMATRATZE. ÜBER DIE BELIEBIGKEIT DES ORTES	69
EINLEITUNG A UNSERE PARADOXE SITUATION	71
EINLEITUNG B DENOTATION UND KONNOTATION. ZWEI HINWEISE AUF UNSERE SPRACHE.	72
EINLEITUNG C ZUR STRUKTUR DER BELIEBIGKEIT DES ORTES	73
D GEBRAUCHSGEGENSTÄNDE. DER RASIERER	74
E EIN VERGLEICH. DAS BÜGELEISEN	79
F UNSERE MEDIEN. ÜBER DIE VERFÜGBARKEIT UND AUSTAUSCHBARKEIT	82
G WEITERE OBJEKTE	85
Waschmaschine	
Bett	
Füller	
Rollfilm	
H RAUMVORSTELLUNGEN HEUTE. VON HILTON BIS COCA COLA	88
I EIN EXKURS. DIE BELIEBIGKEIT DER FORM. FUNKTIONSHÜLLE UND BLACK BOX	93
K EIN LETZTER EXKURS. VON DER BELIEBIGKEIT DER DÜFTE	98
L ENDE	99
FOTONACHWEIS	102
LITERATUR	105

VORWORT

Das Design hatte in den 70er Jahren seine Probleme auf doppelte Weise. Erstens wurde es als Problemlösungsprozeß definiert. Zweitens sind die 70er Jahre das Jahrzehnt, in dem die Probleme des Design (auch der Architektur) massiv wurden und in dem eine neuer Aufbruch begann, die Transavantgarde, Ultramoderne, Postmoderne.

Inzwischen hat das Design eine neue Stufe erreicht. Nicht mehr zögerlich. Auch bei uns. Doch wen auf der Straße, so könnte man einwenden, interessiert schon das, was unter Gefühlscollagen, Memphis oder New Materialism gelaufen ist ? Oder wer kennt sie überhaupt ? Damit hat man ein paar Jahre die Design Diskussionen immer wieder blockieren können.

Die neue Designtheorie hat noch größere Akzeptanzprobleme als das neue Design. So gibt es z.B. Designblätter, die die Postmoderne immer noch in Anführungszeichen setzen. Und das neue Denken im Design formuliert sich zögerlicher, später als in der Architekturdiskussion. So hat das Royal College of Art in London – ein lobenswertes Projekt – sein 150jähriges Bestehen zum Anlaß genommen, einen Wettbewerb über neues Designdenken auszuschreiben. 1987.

Neue Designtheoretiker haben es noch schwerer (ohne zu lamentieren) als neue Designer. Davon kann man nicht leben. Jeder nimmt dies als genialisch idealistisches Relikt des 18. Jahrhunderts hin. Aber es sollte endlich möglich sein, in unserer Kultur, die immer stärker abhängig wird von Ideen.

Auch die Designtheorie ist seit den 70er Jahren auf der Suche. Nach neuen sprachlichen Ebenen / Diskursen, nach neuen Methoden der Erkenntnis.

Es heißt, die Praxis braucht nicht den Beweis. Die Theorie kann ihn auch nicht liefern. Ich denke, Design und Designtheorie haben immer noch ein gemeinsames Ziel. Die Welt vorwärts zu bringen. Und das

heißt nicht, Fortschritt zu meinen, aber Entwicklung. Neue Ideen zu formulieren. Eine neue Idee in eine Form umzusetzen. Eine neue Idee in einen Satz umzusetzen.

Auch die Designtheorie oder die Designtheorien haben sich auf den Weg gemacht. Das neue Denken im Design wird sich allerdings nicht auf kariertem Papier darstellen lassen. Die Ideen der Postmoderne, aus den verschiedensten Ansätzen, geben einen ersten Ausblick, auf der Suche nach neuen Weltbildern, neuen Beschreibungen für das, was hinter der Gestaltung, hinter den Gegenständen liegt.

DIE MACHT DER GEGENSTÄNDE. DESIGNTHEORIE besteht aus 3 Essays, die ich zwischen 84 und 88 geschrieben habe, für Berlin und in Berlin. Ich habe die Texte geschrieben für die Bewerbungen auf die Stelle Designtheorie als der erste Anlaß und im Rahmen meiner einjährigen Gastprofessur (87/88) als der zweite Anlaß. An der Hochschule der Bildenden Künste Berlin, Fachbereich Design.

Sie handeln von einer eigenen Designbetrachtung – Designtheorie, die ich als Kulturtheorie der Gegenstände bezeichne. Dabei kommt es für die Vorstellung meiner Designtheorie auf die beiden Begriffe an, auf den der Gegenstände und den der Kultur.

Es kommt auf den Begriff des Gegenstands an, ausgehend von der These, mit interdisziplinärem Blick gesehen, daß die Industrielle Revolution in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts neue Rollen der Gegenstände begründet hat. Damit hat die These hat nicht nur einen historischen, sondern einen zukünftigen Aspekt. (Teil 3)

Es geht in den Texten vor allem darum, die instrumentalistische Vorstellung zu relativieren, nicht als Kompromiß, aber im konsequentesten Sinn. Der Gegenstand als Instrument, als Mittel zum Zweck, als Gebrauchsobjekt, als Verbrauchsobjekt ist das Ergebnis unserer 2.000jährigen rationalistischen Kulturentwicklung. Gegen die Vorstellung des Mittels zum Zweck wird keine neue Antithese gesetzt, sondern ein Repertoire von Rollen (statt Funktionen), in das das Instrument

weiterhin aufgenommen ist. Die vier Rollen, das Instrument, der Partner, der Fetisch, das Zeichen, werden, darin liegt die konsequente Relativierung, nicht in eine Hierarchie gesetzt, sondern mit parallelen Werten gesehen.

Was das Designdenken angeht, handelt es sich nicht nur um eine Phase nach der Moderne, sondern um eine neue Phase nach dem Rationalismus. Es ist die Phase, in der der Mensch sein Bewußtsein neu relativieren muß, in Bezug auf die Existenz, auf die Natur und auf die Gegenstände.

Auf dieser philosophischen Basis plädiere ich, was die Gegenstände angeht, für eine grundsätzlich stärkere, d.h. aktivere Rolle der Gegenstände. Und ich plädiere zweitens, in Verbindung mit der aktiven Rolle (die eine Bewußtseinsfrage ist), für eine größere Differenzierung und einen Pluralismus in der Haltung gegenüber den Gegenständen. Damit kann die Monofunktionalität der Gegenstände aufgehoben werden. Damit können neue, noch unbekannte, postmoderne und postrationale Rollen der Gegenstände aufgenommen werden. Damit können wir den Gegenständen mehr Poesie zugestehen. Und damit kann eine neue Direktheit in die Gegenstände gebracht werden, die durch die form follows function Diskussion so festgefahren schien.

Festgestellt wird immer wieder, daß gerade im postmodernen Denken die Gegenstände gegenüber den Ideen und Informationen an Wert verlieren, das Design immateriell wird (angefangen beim Design ist unsichtbar). Ich denke, hier setzt sich noch eine Rationalität fort, die die Gegenstände weiterhin instrumentalisiert bzw. rationalisiert. Im Gegensatz dazu plädiere ich für ein grundsätzlich aktiveres Potential der Gegenstände, die neben den Zeichen eine fundamentale Kategorie für den Menschen immer gewesen, nur je nach kulturellem Stand und Bewußtsein unterschiedlich bewertet worden sind. Diese Position könnte eine neue kulturelle Stufe der Gegenstände konstituieren, außerhalb der mono-instrumentalistischen, weg von der mono-waren-ästhetischen, andere Rollen nachrationalistisch d.h. gleichberechtigt zuzulassen. Rollen von Gegenständen, die nicht nur Eigenschaften

haben oder durch Eigenschaften beschrieben werden können, sondern die Teil unserer Verhaltens- und Lebensformen sind.

Wenn ich meine Designtheorie kurz charakterisieren soll, so sind es 3 Merkmale. Meine Designtheorie geht bewußt analog vor. Sie ist interdisziplinär. Und sie ist positiv.

Der 3. Teil ist vor allem mit Hilfe der analogen Methode formuliert worden – die Beliebigkeit des Ortes erweist sich als eine Qualität und Struktur der Gegenstände, die nach der Moderne sichtbar wird. Angefangen hat die Beliebigkeit schon viel früher, ihre Wurzeln liegen Ende des 19. Jahrhunderts, in der Zeit, die neue Qualitäten der Gegenstände zu formulieren beginnt.

Analoge Theorie heißt, die Ziele liegen nicht länger darin, Differenzen zu formulieren, sondern Ähnlichkeiten. Analoge Theorie trennt nicht länger, zerlegt, analysiert, separiert, spezialisiert, sondern analoge Theorie sucht Ähnlichkeiten, um Strukturen aufzudecken in den verschiedenen gestalterischen und nicht-gestalterischen Disziplinen. Damit ist die analoge Theorie auch interdisziplinär entsprechend ihrer Vorstellung von Kultur als zugrundeliegendem interdisziplinärem System.

Verschiedene postmoderne Ansätze geben wieder Ausblicke, endlich wieder, mit unserer neuen technischen und kulturellen Stufe umzugehen. Und zwar positiv. (So habe ich in den Texten darauf hingewiesen, daß die Vorstellungen von den Gegenständen Besetzungen sind, zu einem großen Teil auch negative, aus denen wir uns zu lösen haben, wenn wir weitere Erkenntnis suchen. So habe ich darauf hingewiesen, endlich mit einem positiven Massenbegriff oder mit einem positiven Fetisch umzugehen.)

Zum Schluß möchte ich mich für die verschiedensten Anlässe und Gründe bei folgenden Personen sehr herzlich bedanken. Bei den Berliner Professoren des Fachbereichs Design, insbesondere bei Prof. Werner Linder und Prof. Ingrid Heimann. Und bei den Architekten, Designern, Gestaltern Wolfgang Pohl (Hamburg), Borek Sipek (Amster-

dam), Wolf Karnagel (Berlin), denen ich im Laufe der Jahre viel an Spaß, Faszination und an theoretischen Anstößen fürs Design zu verdanken habe.

Hamburg, April 89 G.S.

1 DESIGNTHEORIE ALS KULTURTHEORIE DER GEGENSTÄNDE

A VON DEN GEGENSTÄNDEN AUS GESEHEN

Gegenstände sind materiale Gebrauchsobjekte. Der Alltag versteht sie so mit seinem Recht. Die Zahnbürsten. Die Haarföhne. Die heutigen Dosen mit Ringpull.

Vielschichtiger werden die Gegenstände, wenn wir tiefer gehen, wenn wir Gegenstände als gleichberechtigten Teil dessen sehen, was wir Kultur nennen. Wenn wir sie z.B. als Verhaltensregulatoren sehen, in der Spanne von bewußt zu unbewußt oder in der Spanne von gesellschaftlichen Regulatoren bzw. Konventionen bis zu Regulatoren des einzelnen. Gegenstände ohne Unterschied sind heute Ausdrucksträger kultureller Strukturen oder Träger von Qualitäten resp. Lebensqualitäten. Bernhard Rudofsky: „Doch die Ungeheuerlichkeit unserer Gewohnheiten kommt uns nicht zu Bewußtsein.“ (Rudofsky 1987: 70) Analog dazu kann man formulieren, doch die Ungeheuerlichkeit von Gegenständen kommt uns nicht zu Bewußtsein.

Die Vermutung ist, daß es bisher noch nicht so viel Anlaß gegeben hat, sich mit Gegenständen zu beschäftigen, wie heute. Die Vermutung ist weiterhin, daß die Gegenstände seit der Industriellen Revolution, und hier insbesondere seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts neue Qualitäten erzeugt haben, die durch Vorstellungen, wie der von der Massenqualität, zunächst abgewertet worden sind. Noch immer gilt im Bewußtsein die negative Begrifflichkeit der Masse, wie sie z.B. vor 180 Jahren noch im faustischen Urteil lag: „Die Masse könnt Ihr nur durch Masse zwingen.“ (Goethe 1961: 12) Was die Vorstellung eines positiven Massenbegriffs angeht, sind wir 1989 immer noch auf dem Wege.

Eine weitere begriffliche Anmerkung vorweg: Gegenstand, als Gebrauchsgegenstand gemeint, schließt sämtliche Varianten ein. Ich mache keinen definitorischen Unterschied zwischen anonymen Alltagsobjekten oder so bezeichneten Banalobjekten einerseits und Designobjekten mit Entwerfernamen, professionellem Design andererseits.

Zurück zum Gedanken, daß Gegenstände gleichbedeutende Kulturscheinungen sind. Objekte haben neue Qualitäten erzeugt. Der Kühlschrank. Der Fön. Das Auto. Das Radio. Der Fernseher. Die Coca Cola. Massenobjekte haben soziale Unterschiede ausgeglichen. Wenn man den Massenkonsum nicht nur mit warenästhetischen Augen sieht, muß man auch einen Ausspruch, wie den von Andy Warhol, zulassen: „Das Schöne an diesem Land ist, daß Amerika eine Tradition begründet hat, nach der die reichsten Konsumenten im wesentlichen die gleichen Dinge kaufen wie die armen. Man sitzt vor dem Fernseher und trinkt Coca Cola, und man weiß, der Präsident trinkt Coke, Liz Taylor trinkt Coke, und man denkt sich, du kannst auch Coke trinken.“ (Honnef 1989: 26)

Gegenstände sind nicht mehr sozial gebunden. Warhols Satz oszilliert zwischen einer Naivität/Einfachheit einerseits und der schon bezeichneten Ungeheuerlichkeit andererseits.

Für die tiefergehende Bedeutung der Gegenstände spricht, daß sich inzwischen unsere Gesellschaft nach ihren Eigenschaften charakterisieren läßt. So in dem Verhältnis von Massenobjekt, Massengesellschaft, Massenmensch. Bei Verpackungsobjekt, Verpackungsgesellschaft oder bei Wegwerfobjekt, Wegwerfgesellschaft gibt es stärkere emotionale Barrieren. Die Begriffe sind konnotativ belastet. Und dennoch auch die Ideen des Kurzfristigen, Kurzen, bis hin zum Wegwerf- oder Einmalobjekt, lassen sich auf andere Bereiche übertragen, könnten auch in unseren bisher als lebenslänglich verstandenen Werten eine größere Bedeutung erreichen. Z.B. in Bezug auf die Beziehungen zwischen uns Menschen oder in Bezug auf die Rolle des Berufes. Die Einmal- oder Einwegbeziehung. Der Einwegberuf. Wie wird er aussehen? Ich will damit sagen, daß die genannten Eigenschaften von Masse, Verpackung, Einmal, auch die des Markenzeichens, nicht nur Eigenschaften unserer Gegenstände sind. Sie werden als Eigenschaften verallgemeinert, finden sich als tieferliegende Eigenschaften auch in anderen Bereichen. Sie lassen sich auch auf uns übertragen, spiegeln unsere Sehweisen, Bewußtseinshaltungen, sind Teil tiefergehender Strukturschichten.

Daß Gegenstände heute Spiegel unseres kollektiven Bewußtseins sind, zeigt sich auch in Phänomenen der Bildenden Kunst und der Textkunst, die es noch näher zu untersuchen gilt. Offensichtlich beginnt sich ab Ende des 19. Jahrhunderts in den verschiedenen Bereichen der Bildenden Kunst und der Textkunst eine neue Rolle der Gegenstände zu konstituieren. Parallel werden visuell und sprachlich einfache Gebrauchsgegenstände zu selbständigen Themen, sind nicht mehr nur Requisit oder ikonografisches Symbol am Rande, sondern avancieren zu Hauptfiguren, in der Malerei, in der Textkunst. In den Bildenden Künsten verläuft diese Entwicklung bemerkenswert zeitgleich mit der Erfindung der abstrakten Kunst oder der Aufgabe alleiniger realistischer Sehweisen.

Gebrauchsgegenstände waren in der Geschichte der Stillebenmalerei immer zugelassen gewesen, könnte man der neuen Entwicklung entgegenhalten. Alltagsobjekte, wie Weinkrüge, Trinkgläser, Blumenvasen sind z.B. beliebter Bildgegenstand der spätmittelalterlichen Stillebenmalerei. Allerdings: Sie waren selektiert und hatten symbolische und allegorische Funktionen. Die Sanduhr, der Spiegel, die erlisende Kerze galten z.B. im barocken Stilleben als bevorzugte vanitas Symbole.

Zum Ende des 19. Jahrhunderts findet jedoch ein Wechsel statt, der sich am Beispiel van Gogh zeigen läßt, z.B. an seinem Bild „Der Stuhl und die Pfeife“ (1886). Der Stuhl als bildbeherrschendes Motiv ist nichts Ungewöhnliches. Er taucht schon in der Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts eines Frans Snyders auf. Jedoch – und hier liegt der Unterschied zu früher – van Gogh gestaltet den Gegenstand eindringlich ortslos. Gleiches gilt auch für seine Darstellung von Schuhen, einem vergleichbaren Motiv, das in seiner autonomen Form erst ab dem späten 19. Jahrhundert zu finden ist. Beide, der Stuhl und die Schuhe, stehen für den abwesenden Menschen. Sie sind nicht nur ikonografisches Symbol, sondern verfügen über eine eigene Wesenhaftigkeit, sind selbsttragend.

Van Gogh, der die abstrakte Malerei stets abgelehnt hat, schreibt über die Rolle solcher Banalobjekte an seinen Freund Rappard 1883: „Heute bin ich auf dem Fleck gewesen, wo die Aschenmänner den Müll usw. hinbringen. Donnerwetter, war das schön (...). Morgen bekomme ich einige interessante Gegenstände von diesem Müllabladepplatz zur Ansicht oder als Modelle, wie Du willst, unter anderem kaputte Straßenlaternen, verrostet und verbogen, der Aschenmann wird sie mir mitbringen. Das wäre was für ein Andersensches Märchen, diese Sammlung ausgedienter Eimer, Körbe, Kessel, Soldaten-Kochgeschirre, Ölkannen und Draht, Straßenlaternen und Ofenrohre (...).“ (Beth 1976: 232)

Der Gebrauchsgegenstand scheint sich im 19. Jahrhundert aus seiner festgelegten Bildtradition, der Stillebenmalerei zu befreien. Es beginnt offenbar die Zeit, in der Gegenstände nicht mehr nach Wert selektiert werden. Die zeitliche Schnittstelle, ihre gleichzeitigen ästhetischen Erfindungen wären genauer zu bestimmen und zu beschreiben. Van Gogh scheint ein früher Vertreter für das zu sein, was dann in der Geschichte der Ikonografie folgt, z.B. die Vorliebe der Surrealisten für banale Objekte. So setzt Chirico 1914 neben eine griechische Porträtbüste einen Gummihandschuh. Zur gleichen Zeit erfindet Marcel Duchamp das künstlerische Ready made, das Fahrrad-Rad von 1913 oder den Flaschetrockner von 1914. In Amerika beginnt der Maler Stuart Davis in den 20er Jahren mit Darstellungen der Odolflasche oder anderer Gegenstände des täglichen Gebrauchs, Gummihandschuhen, elektrischen Ventilatoren oder Schneerädchen. Die alte Wertehierarchie der Gegenstände scheint annulliert. Es sollten allerdings noch einige Jahrzehnte vergehen, bis schließlich in der Pop art auch die banalsten Gegenstände ohne Unterschied zugelassen wurden.

Parallel zu den Erfindungen der Bildenden Künste lassen sich Entwicklungen in der Literatur verfolgen. Den letzten Höhepunkt klassisch fiktiver Größen – von Handlung, Held, Ort und Zeit – feiert z.B. das Frankreich des 19. Jahrhunderts mit Stendhal, Flaubert und Zola. Die literarische Entwicklung der anschließenden Parzellierung bzw. Tropisierung des Helden in Bewußtseinsmomente, so bei Proust, so bei Joyce, ist, mit Blick auf die Bildende Kunst, als das Ende des aus-

schließlichen Realismus zu sehen. In jener Zeit wird, wie schon erwähnt, die abstrakte Kunst erfunden. Daneben steht die zeitgleiche Entwicklung der zunehmenden Bedeutung der Banalobjekte. Einfache Gebrauchsgegenstände werden, so wie in der Geschichte der Ikonografie, auch in der Literatur, zu selbstverständlichen Themen. „Die Hose“ eines Carl Sternheim von 1911, die Gedichte von Christian Morgenstern scheinen uns heute mit unseren alltagskulturellen Augen zunächst nicht sonderlich zu beeindrucken. Und dennoch die Entwicklung ist noch weitergegangen, wenn z.B. Nathalie Sarraute eine Türklinke zum tragenden Thema macht (Planetarium 1959). Solche Banalobjekte sind weder als gelangweilte Intellektualität noch als literarischer Luxus zu klassifizieren. Sie als Thema zu wählen, heißt bei den genannten Autoren und bei anderen, sie für tiefergehende Existenzaussagen zu verwenden. Von heute aus gesehen, sind sie nicht nur in negativer Kritik zu bewerten. Wenn wir die Gegenstände grundsätzlich als wertgleich nehmen, wie dies die Bildenden Künste Ende des 19. Jahrhunderts zu praktizieren beginnen, dann können sie nicht nur als Zeichen für Degeneration oder Zerfall einer Kultur interpretiert werden. Sondern sie haben auch die Chance, als Teil einer kulturellen Zeitebene mit positivem Vorzeichen gesehen zu werden (s. dazu 3. Teil). Die Bewertung der Position eines Textes (oder Bildes) hängt natürlich mit der Position den Gegenständen gegenüber zusammen.

Wenn wir die Parallelisierung der verschiedenen Bereiche noch fortsetzen, um die Rolle der Gebrauchsgegenstände herauszuarbeiten, dann zeigt sich auch in der Theorie um die Jahrhundertwende das wachsende Interesse und die Beschäftigung mit der Welt des Banalen.

Einen solchen Gegensatz, wertende Differenzen in Kunst und Gestaltung bewußt ausgesetzt zu haben, dies ist, auf der Seite der Theorie, das Verdienst von Aby Warburg (1866 – 1929). Warburg hat, wenn auch in seiner Zeit noch umstritten, kunsthistorische Grenzen methodisch und inhaltlich geöffnet, Kunstgeschichte in die Kunstwissenschaft, Kunstwissenschaft in die Kulturwissenschaft erweitert. Er hat auf der Ebene der Kunstwissenschaft die Grenzen zwischen hoher Kunst und Alltagskultur aufgehoben, indem er Formen aus der Freien

und Angewandten Kunst auf eine Ebene gesetzt, sie als vergleichbare Ausdrucksformen einer Zeit und einer Kultur gesehen hat, unabhängig von ihrer ästhetischen Herkunft. Ein Beispiel für seine übergreifenden Betrachtungen sind die von ihm so bezeichneten Pathosformeln – z.B. in der Figur der Salomé oder in der Figur der drei Grazien, die er übergangslos von der griechischen Antike bis in die Werbung seiner Zeit nachzeichnet. Warburg hat die Ikonografie der Kunstgeschichte außerhalb der Kunst nicht nur fortgesetzt – auf diese Weise der Trivialkunst einen Stil zugestanden –, sondern Zusammenhänge zwischen hoher und niedriger Kunst aufgestellt und festgestellt. Dabei hat er den Begriff der Form, über Symbol und Stil hinausgehend, als ikonologisches Symbol gefaßt, als unbewußte Ausdrucksform einer Zeit verstanden, jede Form auf diese Ebene zurückgeführt. Seine Bedeutung liegt darin, die Kunstwissenschaft als eine vergleichende und gleichwertige Betrachtung von Bildender Kunst und Angewandter Kunst, dem heutigen Design, konstituiert zu haben.

Auch ein Georg Simmel (1858 - 1918), der neben Karl Marx, Max Weber und Emile Durkheim zur ersten Soziologengeneration gehört, forscht, schreibt zur gleichen Zeit über die philosophische Kultur wie über den Tassenhenkel.

Gegenstände sind auch für die Kulturforschung Giedions gleich wichtig. So heißt es bei ihm 1948, als Metapher und als konkretes Fazit gemeint: „So wenig wie in der Malerei kommt es in der Geschichte auf die Größe des Gegenstands an.“ (Giedion 1982: 19) Die künstlerische Position und die theoretische Position, daß alle Gebrauchsgegenstände Kulturobjekte ohne Wertunterschied sind, sind Forderungen, die seit rund 100 Jahren formuliert werden. Und dennoch, wenn man die richtigen Beispiele auswählt, klingt es immer noch unglaublich, daß zwischen einem Zahnstocher und einem Rauschenberg nur ein gradueller und kein essentieller Unterschied bestehen soll.

Gerade auch in der Diskussion Kunst – Design werden bis heute Unterschiede gemacht, wertende. (In der Fotografie ist dies allerdings weniger geworden.) So hat der „Künstler-Künstler Andy Warhol“ (Honnef

1989: 21), der in seinem Werk gerade die Werbung mit der Kunst verbunden hat, bei Besuchen von Kunstsammlern seine Werbe- bzw. Designarbeiten stets verborgen. (Honnef 1989: 21) Kommerzielle Kunst, so ein Kommentar, hatte „den Hautgout des Unschicklichen“ (Honnef 1989: 21). Genauso ist ein entschuldigender Text von 1953 zu Radio-Entwürfen von Walter Schwagenscheidt zu verstehen. „Diese Spieldose (Radio), neben eine Lehmbrucksche Plastik gesetzt, braucht solch anspruchsvolle Nachbarschaft nicht zu fürchten.“ (Baukunst und Werkform 12/1953: 601)

Was allerdings die Ebene der Bildenden Kunst angeht, so haben erst die Objekte der Massenkultur, die Suppendosen, Colaflaschen, die Gläser für Tomatenketchup, die Kronkorken, Warhol zu seinem Durchbruch verholfen. Bei Lichtenstein waren es die Comics. D.h. erst die volle Integration von Alltagsobjekten bzw. die Radikalisierung der Banalobjekte hat die Pop art als weitreichendste Richtung im 20. Jahrhundert hervorgebracht.

Oder noch einmal anders gesehen. Es zeigt sich die Hierarchie unter den Objekten bzw. unter den verschiedenen Bereichen, die diese repräsentieren, gerade auch von Kunst und Design, immer noch. Andy Warhol hat seine Bedeutung nicht als Designer, als der er erfolgreich begonnen hat, erreicht, sondern als Künstler. Kunst an die Spitze der Hierarchie zu setzen, hat eben eine jahrhundertealte Tradition, die bis heute ihre Spuren hinterlassen hat.

Ich möchte diesen Teil mit einem Zitat über Warhol, der für die Rolle der Banalobjekte in unserer Kultur entscheidend ist, schließen: „Die Suppen und Gemüse in Dosen, die Soßen und Getränke in Flaschen sagen mehr über unsere Gewohnheiten aus als die meisten übrigen kulturellen Zeugnisse. (...) Für den Anthropologen der Zukunft, den Archäologen unseres Bewußtseins geben diese Insignien der modernen Zivilisation Auskunft über die Menschen am Ende des 20. Jahrhunderts, über den Standard der Fertigungs- und Konservierungstechniken ebenso wie über die kollektiven Eß- und Trinkgewohnheiten und deren mittel- und unmittelbare Folgen für die menschlichen Verhaltensweisen

insgesamt. In amerikanischen Romanen ist das 'Product Placement', die Nennung von Markennamen, gang und gäbe, um den 'Realitätswert' der Fiktion zu untermauern. Als Warhol die Suppendosen von Campbell, die Flaschen von Coca-Cola und Heinz, die Kartons von Brillo zu Gegenständen seiner Kunst erkor, erhob er sie zu Ikonen der zeitgenössischen Kultur.“ (Honnef 1989: 50–52)

Ich komme auf den Anfang zurück. Gegenstände lassen sich auf eine Ebene mit uns setzen, charakterisieren unsere kulturellen Lebensformen, wie sich dies in den Begriffen von Massen- oder Verpackungsgesellschaft zeigt. Und wir können noch ein Stück weitergehen oder die Sehrichtung umkehren. Nicht nur die Gegenstände sind mit uns vergleichbar, sondern wir sind mit unseren Gegenständen vergleichbar – eine alte Vorstellung, unter Naturvölkern üblich, die man heute mit neuen Inhalten füllen könnte, außerhalb warenästhetischer Positionen.

B VON DER THEORIE AUS GESEHEN. DIE FUNKTIONEN DER DESIGNTHEORIE

Die theoretischen 70er Jahre haben in der Designdiskussion einen beträchtlichen Schuldenberg hinterlassen. Der unfreiwillige Erbe kann allerdings verweigern.

Das positive Selbstverständnis dessen, was der Designer entwirft, ist in jenem Jahrzehnt stark in Zweifel gezogen worden, und dies schwächt seine Position als Gestalter bis heute. Negative Rollenvorstellungen, wir kennen dies, waren aktueller als positive – das Design als kapitalistischer Scheinwert, als Bedürfniserzeuger, als leere Hülle, als Warenfetsch, als Luxusobjekt, mit dem vordergründig sozialen Vorwurf, der Designer habe für die Masse zu gestalten.¹

Der spezielle Begriff von Kritik jener Jahre hat seinen Einfluß bis heute auch so hinterlassen. Kritik bedeutete vor allem die Suche nach der dialektischen Antithese, nach dem Widerspruch und nach dem Fehler. Man sollte in diesem Zusammenhang noch einmal an Kant

¹ Dabei ist lediglich das Verhältnis Objekt – Konsument gesehen worden, nicht aber das bereits bestehende Verhältnis Objekt / Entwurf – Auftraggeber, der in der heutigen Form des Managements einer Firma, nicht mehr als einzelner Firmenbesitzer, aber als anonyme Gruppe, einen noch nicht einzuschätzenden selektiven Einfluß auf die Gestaltung ausübt.

erinnern, für den die Kritik als Kritik der reinen Vernunft oder als Kritik der Urteilskraft nicht apriori negativ, sondern als eine Suche nach Erkenntnis bzw. nach den Grenzen von Erkenntnis gemeint war.

Der Hinweis auf die Kritik bzw. die kritische Funktion der Theorie dient mir andererseits dazu, hervorzuheben, daß jede Theorie bzw. Designtheorie nicht nur eine Funktion, sondern mehrere Funktionen erfüllt, allerdings Präferenzen hat. Und diese liegen auch in der Zeit. Die 70er Jahre waren ein intensives Jahrzehnt der kritischen Funktion der Theorie und der hypothetischen Funktion in Gestalt verschiedener Planungstheorien. Die Kulturtheorie der Gegenstände hat im Vergleich dazu Verbindungen zur kritischen Funktion, basiert aber in ihren Methoden und ihrem Bewußtsein vor allem auf der diagnostischen Funktion der Theorie.

Es lassen sich folgende Funktionen der Designtheorie unterscheiden, die ich kurz beschreiben möchte. Dabei liegt der Reihenfolge keine Wertehierarchie zugrunde.

- a die hypothetische oder prognostische Funktion
- b die kritische oder ideologische Funktion
- c die mæeutische oder heuristische Funktion
- d die diagnostische Funktion.

ÜBER DIE HYPOTHETISCHE FUNKTION

Die hypothetische Funktion hat sich in der Designtheorie bisher vor allem in Form von Planungstheorien und Designmethodologien realisiert.

Die Theorie hat traditionellerweise ihre Rolle darin, Aussagen für die Zukunft zu machen, also hypothetisch zu wirken. Unsere Erfahrung lehrt uns zwar, daß etwas so oder so beschaffen ist, aber nicht, daß es nicht auch anders sein könnte. (Kant) Es ist die Theorie, die den Freiraum zwischen dem, was bisher erfahren worden ist, und dem, was in der Zukunft liegt, auf der Ebene der Ideen beantworten kann. Auch

für den Entwurfsprozeß. Aufgrund ihrer hypothetischen Funktion, die über die Erfahrung hinausgeht, der spekulativen Fähigkeit, mögliche Fälle aufzustellen, kann die Theorie das Repertoire der Praxis erweitern, das aufgrund der Erfahrung existiert. Oder noch weiter gefaßt, auch der Praktiker arbeitet nicht in einem theoriefreien Raum. Auch er hält sich im Entwerfen nicht an reine Erfahrungen, benutzt Hypothesen, Vorurteile. Die hypothetische Funktion kann dazu, in der Verbindung mit der kritischen und der diagnostischen Funktion, dem Designer Modelle sichtbar oder bewußt machen, die er im Entwerfen einsetzt und die er sich bisher rational noch nicht faßbar gemacht hat.

Oder, und hier wird Designtheorie, unter dem Stichwort der hypothetischen Funktion, zur Designmethodologie, sie funktioniert als Anleitung für die Praxis, im Sinne von Modellbildungen und Planungstheorien. Dazu sind in den 70er Jahren verschiedene Modelle für die Praxis entwickelt worden – Fallstudien, Ist- und Sollbestimmungen, semantische Differentiale, Bedarfsanalysen.

Planungstheorien gehen nach der induktiven Methode vor, schließen entsprechend der Regel, durch die Erfahrung gewonnen, auf den nächsten Einzelfall. Planung, die sich auf Erfahrung stützt, ist jedoch immer eine Manipulation, die etwas ausläßt. Oder durch die Auswahl von Erfahrungen wird das Ergebnis von vornherein beeinflusst. Und es gibt Erfahrungen, die sich widersprechen. Wenn sie miteinander kombiniert werden, führt das zu dem, was René Thom die Katastrophe genannt hat, das Eintreten des Nicht-Geplanten. René Thom hat den Erfahrungsbegriff relativiert und sein Konzept der Katastrophentheorie formuliert. Diese besagt nichts anderes als, wenn wir von einer Erfahrung ausgehen, die Möglichkeit wächst, daß die Prognose falsch ist, der Weg korrigiert werden muß. Und sie besagt, daß mit der Anzahl der Erfahrungen die Mehrdeutigkeit einer Prognose wächst, daß mehrere oder sich widersprechende Erfahrungen zum umgekehrten, nicht voraussehbaren Fall, zur Katastrophe, führen können. Und das heißt: Wahrscheinlichkeiten, die eben mehrdeutig sind, können nicht zu rigiden Handlungsanweisungen führen. Außerdem ist Planung, dies hat sich in der Entwurfspraxis der 70er Jahre deutlich gezeigt, kein abge-

schlossener Prozeß, sondern hat weitere Planung zur Folge – ist nicht nur Ziel, sondern auch Konsequenz. Was die Theorie leisten kann, im Zusammenhang mit der kritischen Funktion, ist, gegen einen vereinfachten Erfahrungsbegriff anzugehen und auf Widersprüche unterschiedlicher Erfahrungen hinzuweisen. Auch Planungstheorien dienen nicht dazu, zukünftige Schritte in der Praxis als richtige vorwegzunehmen. Sondern sie dienen dazu, mögliche Konsequenzen einzelner Schritte aufzuzeigen, dadurch Schritte überprüfbar zu machen und möglicherweise zu korrigieren.

ÜBER DIE KRITISCHE FUNKTION

Neben der hypothetischen Funktion der Theorie, die von der Anleitung für die Praxis bis zum operablen Werkzeug reicht, steht die Kritikfähigkeit der Praxis bzw. die kritische Funktion. Die kritische Funktion liegt darin, daß sie Begründungen für das praktische Handeln, den Designentwurf, fordert und aufstellt. In dieser Funktion ist die Designtheorie die Kritikfähigkeit der Praxis im doppelten Sinn, die Kritik an der Praxis und die Kritik seitens der Praxis.

Die kritische Funktion ist eng mit dem Begriff der Designideologie verbunden oder mit dem Ziel, dem Designerdenken nicht die, aber theoretische Grundlagen zu liefern als Theorie für den Designer. An dieser Stelle möchte ich noch einmal darauf hinweisen, daß auch Designideologien grundsätzlich nicht im Sinne von absolut sind, sondern grundsätzlich in einem abgesteckten Rahmen, im Sinne hinlänglicher, plausibler Begründungen.

Die kritische Funktion dient zur eigenen Bestimmung des Designers, zur Einschätzung und Kontrolle gestellter Aufgaben, hat intellektuelles Entscheidungspotential im Entwurfsprozeß. Insofern hat sie auch mit der diagnostischen Funktion zu tun. Denn sie läßt sich nur dann realisieren, wenn Denkmodelle in ihren Möglichkeiten und Grenzen bewußt gemacht werden.

Seit einigen Jahren hat, was die kritische Funktion angeht, der Begriff der Designphilosophie Hochkonjunktur, allerdings eher im Sinne von Designmarketing denn als Ideologiebegriff. Designphilosophie ist natürlich kein theoretischer Tagesbegriff, sondern stützt sich auf Tieferes. So ist die Warenästhetik eine solche Designphilosophie der 70er Jahre gewesen. Sie ist sogar eine entscheidende Theorie gewesen und ist weiter als solche zu verstehen, wenn sie nicht als absolut, sondern als partiell genommen wird, wenn sie sich ebenfalls als Teil des ganzen – Theoriegebäudes – versteht.

Die bereits angedeuteten Probleme der kritischen Funktion liegen darin, daß sich Kritik zwar in konstruktiv und destruktiv aufteilen läßt, sie heute aber eher, in der Tradition des vergangenen Jahrzehnts, negativ bis destruktiv ist. Sie scheint inzwischen als primäre Funktion für Fragestellungen nicht mehr geeignet (von Lösungen kann noch keine Rede sein) oder für Erklärungen und Deskriptionen unserer heutigen kulturellen Situation, auch nicht im Design.² Wir sind heute vor allem auf der Suche.

ÜBER DIE MÄEUTISCHE FUNKTION

Mäeutik, auf Sokrates zurückgehend, ist die Philosophie als Hebammenkunst. Sie enthält im Kern das, was jede Theorie für die Praxis übernehmen sollte – die Funktion, Ideen, die noch nicht ausgereift oder die noch unbewußt sind, auf den Weg zu bringen.

In den 50er Jahren sind dazu spezielle Methoden entwickelt worden, Kreativitätstechniken, die auch im gestalterischen Bereich eingesetzt worden sind und werden. Sie sind ein Beispiel für die Realisierung der mäeutischen Funktion der Designtheorie.

Die mäeutische Funktion gilt für alle Bereiche der Ideenfindung, auch für die Theorie selbst. So läßt sich wissenschaftliches Arbeiten in zwei Bereiche aufteilen, in den heuristischen und den systematisch deduktiven. Selbst der Rationalist Descartes hat neben die ratio als erstes

²s. z.B.: „Und es ist bezeichnend für die meisten Soziologen und Kulturkritiker, daß sie sich für den Zerfall der hergebrachten Gesellschaftsstruktur mehr interessieren als für das Empортаuchen der neuen; (...) Daher sprechen sie von einem Verfall der Gesellschaft, statt von der neuen Gesellschaft zu sprechen. Sie kritisieren die zerfallenden Strukturen, anstatt die neuen zu kritisieren. (...), sie kicken tote Pferde.“ (Vilem Flusser 1985: 53)

Denkprinzip die Intuition gesetzt, in Begriff und Idee mit der mäeutischen Funktion vergleichbar.

Als Funktion der Designtheorie bezieht sie sich auf den fragilen Bereich der Vorideen und Ideen. Sie dient dazu, dem Designer eine größere intuitive Breite aufzuzeigen, eine bewußtere Aktivität in eigene, neue Ideen zu legen.

ÜBER DIE DIAGNOSTISCHE FUNKTION

Ich möchte am Ende dieses Abschnitts die Funktion beschreiben, die zum großen Teil auf meine Vorstellung von Designtheorie als Kulturtheorie der Gegenstände anzuwenden ist. Sie ist eng mit dem Begriff der Struktur verbunden. Ich nenne sie, mit Bezug auf Foucault, die diagnostische Funktion der Theorie. Foucault bezieht sich dabei wiederum auf Nietzsche, der in der Philosophie bereits den Wahrheitsbegriff von Erkenntnis relativiert und die Philosophie in der Funktion eines diagnostischen Instruments gesehen hat.³

Die Begriffe der Struktur und der diagnostischen Funktion sind in Zusammenhang mit unserer kulturellen Entwicklung zu sehen – der der Spezialisierung. Das Fließband, das die Arbeitsteilung in unserem Jahrhundert einführt, kann als Symbol für jede Art von Spezialisierung genommen werden. In den USA schon im 18. Jahrhundert erfunden, erreicht es 200 Jahre später einen fabrikmäßigen Durchbruch mit der Autofließbandproduktion in den USA bei Henry Ford 1908 oder mit der Fließbandarbeit bei Opel in Deutschland 1924.⁴ Etwa zeitgleich, um die Jahrhundertwende, entstehen Spezialwissenschaften, wie die Psychologie, die Psychoanalyse oder die Soziologie, die auf ihren Gebieten theoretische Arbeitsteilung praktizieren. Die Zeit der Enzyklopädien, in der ein Diderot gleichkompetent über Medizin, Rechtswesen und Literatur hat schreiben können, erscheint uns demgegenüber wissenschaftlich gesehen heute geradezu märchenhaft.

Eine solche Komplexität ist längst abgelöst. Norbert Elias kann als Beispiel für den theoretischen Stand der Spezialisierung und der

³Nietzsche wird übrigens auch als Vaterfigur der Postmoderne im positiven wie im negativen beschrieben. (Welsch. Postmoderne 2 1988: 13)

⁴Bahlsen soll schon 1905 das Fließband eingesetzt haben, nachdem er die Schlachthöfe in Chicago besucht hat.

Methoden heute genommen werden. Er schreibt Kulturgeschichte als Strukturgeschichte. Ein paar sogenannte Banalobjekte, wie das Taschentuch, die Gabel, das Messer, werden zu den theoretischen Hauptfiguren im Prozeß der Zivilisation. (Elias Prozeß 1976)

Unsere Spezialisierung ist immer größer geworden. Dadurch sind wir immer tiefer in Detailbereiche geraten, in denen wir den Blick fürs Ganze längst verloren haben. Für den Theoretiker besteht aber weiterhin die Notwendigkeit darin, hinter die Erscheinungen, die immer vielfältiger werden, zurückzugehen. Seine Aufgabe ist weiterhin, so auch bei Elias, Erkenntnis zu formulieren.

Die Möglichkeit, unsere Spezialisierung noch aufzubrechen, besteht in einer vergleichenden, ganzheitlichen Methode, die durch verbindende Strukturen Gemeinsamkeiten in der Spezialisierung darstellt und damit Richtungen für ein weiteres, spezielles Handeln in der Praxis ermöglicht. Unsere Chance liegt darin, Strukturen, die auf tieferen Ebenen unbewußte sind, Ordnungsstrukturen, nach denen wir Gegenstände, nach denen wir Wörter ordnen, nach denen wir selbst geordnet werden, Denkstrukturen, Machtstrukturen, die nicht empirisch erscheinen, sondern hinter den Erscheinungen liegen, die uns jedoch auf verschiedenen Ebenen beeinflussen, bestimmen, an die Oberfläche zu holen, sichtbar zu machen.

In diesem Sinn verstehe ich Designtheorie – als Kulturtheorie der Gegenstände. Design wird nicht als separierte Gestaltung von Objekten gesehen, sondern als Bestandteil nicht nur der gestalterischen Kultur, sondern der gesamtkulturellen Entwicklung. Das Design wird in Beziehung zu anderen Ausdrucksbereichen und zu artfremden Bereichen gesetzt. Dementsprechend wird Designtheorie nicht als eine spezielle oder spezialisierte Disziplin verstanden, die sich mit den Phänomenen des Design, der Form oder dem Stil, der Funktion, der Technologie, allein im Bereich des Design aufhält. Designtheorie als Kulturtheorie ist nicht länger fachspezialisiert, aber fachorientiert. Allerdings geschehen die Interpretationen mit Präferenz für das Design.

Philosophie als Diagnose – Designtheorie in diagnostischer Funktion – gibt nicht länger intellektuell moralische Handlungsanweisungen bzw. Denkanweisungen, sondern reicht sich darin, bewußt zu machen, Strukturen aufzuzeigen. Eine solch fundamentale Struktur wird von Foucault z.B. in der Machtstruktur beschrieben, die von äußerlicher politischer Macht bis ins Denken selbst geht. Macht drückt sich, so Foucault, auch in der Intellektualität aus, setzt sich selbst zu solchem Spiel ein.

Strukturen auf die Spur zu kommen, das ist das Ziel der diagnostischen Funktion. Foucault spricht auch von archäologischer Funktion, die in diesem Fall nicht rückwärts gerichtet ist – ohne Wissen über unsere Vergangenheit wissen wir über unsere Gegenwart nichts. Im Grunde ist unsere so bezeichnete Industriearchäologie durch den Umgang mit den Objekten bereits vergleichbar bruchstückhaft. Schon so gesehen, ist die diagnostische Funktion archäologisch. Im Sinne Foucaults ist sie als eine Funktion der (unbekannten) Gegenwart gemeint, als ein Graben unter unseren Füßen – als eine Archäologie, die unter die Oberfläche, unter die Haut unserer Gegenwart geht, um bewußt zu machen. In diesem Aufdecken von Strukturen realisiert die diagnostische Funktion, auch bei Foucault, die Idee von Menschlichkeit.

Die diagnostische Funktion zeigt Rollen auf, in denen wir und die Gegenstände heute stehen. Sie dient dem Design schon insofern, als Gestaltungsvorschriften nicht nur zum engeren Repertoire von Formen gehören, sondern auf tieferliegende Strukturen verweisen. Ich denke z.B. an die Bedingungen des Einfachen, des Schnellen oder des Pflegeleichten, die die Zeit von der Gestaltung heute fordert. Dazu gehört auch das Thema der Beliebigkeit des Ortes (s.3. Teil).

Die diagnostische Funktion hat auch dort ihre Rolle, wo Abbrüche, Wechsel entstehen. Abbrüche zeichnen sich im Design ab, wenn Gegenstände nicht mehr gebraucht, wenn sie durch Neues ersetzt werden. Gegenstände, die aus der Kulturgeschichte verlorengehen, machen neuen Strukturen Platz.

Die diagnostische Funktion kann den Designer im praktischen Handeln, im Entwurf, im Wissen um die Rollen der Gegenstände bewußter machen. In dieser Standortorientierung, im Aufdecken von Denkweisen, Sehweisen liegen Verbindungspunkte zwischen der diagnostischen und der kritischen Funktion. Sie konsolidieren gemeinsam die Kulturtheorie der Gegenstände.

IHRE METHODEN. ODER: WAS HEISST STRUKTUR?

Lévi-Strauss hat die Struktur mit dem Raster eines Mikroskops verglichen, das über die Wirklichkeit, die Gegenstände, die Tische, Rasierer, die Walkmen gelegt wird. Wir haben jeweils nur die Wahl zwischen mehreren Vergrößerungen. In einer Struktur versuchen wir nicht die Erkenntnis der Dinge zu gewinnen, sondern die Reglements für die Erkenntnis der Dinge aufzustellen oder wiederzufinden, die auf verschiedenen abstrakten Ebenen liegen und die dementsprechend als relative Beschreibungsmuster der Praxis und der Theorie zu identifizieren sind. Erkenntnis ist keine Erkenntnis der Dinge. Erkenntnis enthält, um das Bild noch einmal zu verwenden, jeweils ein Raster, das über die Welt gelegt wird, mit dem Ideen, Argumente, Begründungen formuliert werden. Inhaltliche Erkenntnis hängt jeweils von den Reglements ab, die man für die Erkenntnis wählt oder die man übernimmt.

Auch ein Marcel Proust formulierte die Vorstellung, daß es keine direkte Erkenntnis gibt. In ihrem abstrakten Grund folgen literarische und theoretische Erkenntnis den gleichen Bedingungen. So forderte bereits Proust den Leser auf: „Behandelt mein Buch wie eine Brille, die auf die Außenwelt gerichtet ist, und wenn sie euch nicht paßt, nehmt eine andere, findet selbst euer Instrument, euer Kopfgerät.“ (Foucault Subversion 1974: 131)

Strukturen sind auch mit dem vergleichbar, was Warburg als ikonologische Ebene in der Kunst bezeichnet hat oder was von seinem Schüler Panofsky als Wesenssinn gekennzeichnet worden ist. Es ist die

Ebene, auf der sich die Formen, das Sehen, als unbewußte Ausdrucksweise, treffen, vereinen.

Der Begriff Struktur geht inhaltlich vor allem auf Foucault zurück.⁵ Strukturen – Foucault nennt sie auch Funktionen – sind Sehweisen, Denkweisen, oder einfach Ordnungen, mit deren Hilfe wir zu einer bestimmten Zeit sehen, ordnen, interpretieren, urteilen, beurteilen, verurteilen – nicht nur in der Kunst, sondern in allen Wissenschaften und Lebensbereichen.⁶ Michel Foucault geht einen entschiedenen Weg in Richtung unbewußter Kategorien des Denkens. Er schreibt Strukturanalysen im Sinne von Kulturdiagnosen, setzt z.B. so unterschiedliche Wissenschaften, wie die Biologie, die Wirtschaftswissenschaften, die Sprachwissenschaften, auf eine Ebene, um zeitgleiche Ordnungs- und Denkstrukturen deutlich werden zu lassen. (Foucault Ordnung 1974)

Charakteristisch für Foucaults Strukturbegriff ist, daß er, im Vergleich zu Lévi-Strauss, unter die Sprache selbst zu gehen versucht. Daß dies ein utopisches Ziel ist, mit Sprache zu erreichen, was unter oder vor der Sprache liegt, hat Foucault nicht davon abgehalten, sich auf den Weg zum Bewußtsein zu machen. Dabei wird deutlich, daß die Theorie ebenso von den Strukturen bestimmt wird, die sie aufzudecken sucht. Auch die Theorie ist Sehweise ihrer Zeit.

Strukturen, im Modell gesehen, sollen – dies noch als Hinweis – nicht als letzte, tiefste Struktur oder als das zugrundeliegende System verstanden werden, wie dies bei Saussure oder bei Warburg noch abgeleitet werden kann. Strukturen sind lediglich als Bewußtseinsebenen zu qualifizieren, die unter der Oberfläche liegen und verschiedene Abstraktionsgrade haben. Entscheidend dabei ist, daß es keine Hierarchien unter den Strukturen gibt. Alle sind gleichbedeutend.

Designtheorie als Kulturtheorie besteht im Feststellen von Beziehungen.⁷ Ihre Methode ist die der Konstellation. Durch das Nebeneinanderstellen von Elementen werden Verbindungen geschaffen, Bedeutungen sichtbar, die der ordnende Verstand, der analysiert, klassifiziert, nicht sieht oder in der Spezialisierung nicht mehr sieht. Gegen-

⁵Der Begriff Struktur birgt einige Schwierigkeiten. Er ist, auch wenn Lévi-Strauss zitiert wird (Raster), im Sinne von Foucault gemeint, der wiederum mit Blick auf Lévi-Strauss den Begriff für sich abgelehnt hat, weil sich die Methoden und Ziele der beiden Genannten unterscheiden. Dennoch kennzeichnet der Begriff Struktur, der geschichtlich gesehen linguistischer Provenienz ist, auch in postmoderner Situation die gemeinten Inhalte im Foucaultschen Sinne am besten.

⁶Daß Strukturen unbewußte Sehweisen in einer Kultur zu einer bestimmten Zeit sind, die es gilt, in der Theorie an die Oberfläche zu holen, kann z.B. folgendes Ereignis demonstrieren, das Lotman zitiert. Der russische Strukturalist berichtet von einer Haushälterin in Rußland, die in den 20er Jahren in Eisensteins „Panzerkreuz Potemkin“ geschickt wurde und völlig aufgelöst nach Hause kam, weil sie noch nicht daran gewöhnt war, Ausschnitte lediglich als relative und nicht als absolute Größen zu sehen und daher bei Größeneinstellungen nur abgeschnittene Köpfe und Arme gesehen hatte. In jener Zeit sind noch Paniken in Kinos ausgebrochen. Auf die Frage, was wirklich zu sehen war, konnte sie nur ihren eigenen Zeitaugen trauen. (Lotman 1977: 48/49)

⁷„Eine weitere Freiheit muß der Historiker beanspruchen, wenn es ihm darum zu tun ist, die Geschichte in Gestalt von Konstellationen zu betrachten. Er nimmt sich das Recht, einzelne Erscheinungen, bestimmte bedeutungsvolle Fragmente genau so beobachten und andere wiederum unbeachtet zu lassen.“ (Giedion 1982: 28)

stände, Phänomene, auch artfremde oder gerade artfremde, verdichten sich in einem Nebeneinander zu einer Struktur. Es gibt theoretisch keine Begrenzung, Gegenstände miteinander zu verbinden. An Stelle des Glaubens an die absolute Wahrheit ist ein anderes Denkestrem möglich geworden. Es ist das, was die Kybernetik bzw. die Elektronik ermöglicht hat, jedes Element eines Systems mit jedem anderen zu verbinden, um Erkenntnisgewinn zu erreichen.

Die Methode hat ihren Vorläufer schon im 19. Jahrhundert. Z.B.: „Schön wie die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch.“ (Metken 1976: 324) Lautréaumont (1846 - 1870), hier zitiert, hat sie auf der Ebene der Kunst schon vorgedacht und wird darin später zur Leitfigur der Surrealisten. Das poetische Prinzip, das einen einheitlichen Weltaufbau auf ästhetischer Ebene schon in Frage stellt, neu ordnet, indem es Zufälliges zusammensetzt, vermeintlich Nicht-Zusammengehöriges miteinander verbindet, kann als Vorahnung – Vorstufe gesehen werden für das später folgende theoretische Prinzip bzw. die hier gemeinte Methode der Kombination aller möglichen Elemente.

Surrealistisch gesehen, hat die Methode der Konstellation ihre Verbindung zum Traum, der das Repertoire logischer Verknüpfungen erweitert, sprengt, außer Kraft setzt. Walter Benjamin hat zu jener Zeit die Konstellation diskutiert, um sie auf die Theorie zu übertragen. Es zeigen sich beim Marxisten Benjamin jedoch noch methodische Bedenken, die in der Inkompatibilität beider Systeme liegen. Aber Benjamin plant und schreibt schon, wenn auch unvollendet, das Passagenwerk.

Die Methode der Konstellation umgeht apriorische Prinzipien. Der Idealfall wäre, nicht mehr apriorisch zu selektieren, sondern rein von der Erfahrung auszugehen. Natürlich braucht auch die Konstellation die Abstraktion. Und sie ist kein additives Verfahren ohne theoretische Armaturen. Ihr Weg liegt darin, in erster Linie vom Material, von den Gegenständen selbst auszugehen, vom Konkreten, um in der Gemeinsamkeit von konkret und abstrakt zu tieferliegenden Strukturen bzw. Erkenntnissen für das Design zu gelangen.

Die diagnostische Funktion formuliert ihre Aussagen im strukturellen Vergleich. Sie setzt Gegenstände interdisziplinär auf eine Ebene, um Ähnlichkeiten in der Zeit freizusetzen. Ihre Methode, um Zeitbewußtsein zu formulieren, ist die Konstellation – ihr heuristisches Prinzip das der Analogiefindung. Oder: Zu ihrem theoretischen Findungsprozeß gehört das Denken in Analogien.

Die Analogie als theoretisches Instrument ist nichts Neues. Um die Jahrhundertwende wurde sie wiederentdeckt. Emile Durkheim: „Die Analogie ist eine legitime Form des Vergleichs und der Vergleich das einzig taugliche Mittel, über das wir bislang verfügen, um ein Verständnis der Dinge zu gewinnen.“ (Bourdieu 1970: 30) Dies läßt sich für die Theorie etwa mit Pierre Bourdieu erweitern, der schon zitierten Idee, daß die entferntesten Analogien die größten Aufschlüsselungen bringen können, nicht als Prinzip, aber als heuristische Möglichkeit. (Bourdieu 1970: 30)

Denn – und so komme ich auf den Anfang zurück – in unserer Zeit der Spezialisierung erscheint es zunehmend wichtiger, nicht die Differenzen zu beschreiben, die klassischerweise per Klassifikation festgestellt worden sind. Es geht vielmehr darum, die Ähnlichkeiten, die analogen Verbindungen zu sehen, angefangen bei den Gegenständen, die ein entscheidendes kulturelles Potential enthalten, bis zu den großen Ordnungen, wie sie z.B. Foucault in den verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen diagnostiziert hat. In der Analogie liegt auch der Unterschied zwischen der analytischen und der diagnostischen Funktion. Die erste trennt, die zweite sucht Verbindungen, um Wirklichkeit zu beschreiben. Auf diesem Weg verfolgt die diagnostische Funktion das Ziel, weitere Bedeutungsebenen von Gegenständen aufzustellen, wie sie im 2. Teil über die Rollen der Gegenstände oder in der Beliebigkeit des Ortes (3. Teil) beschrieben werden.