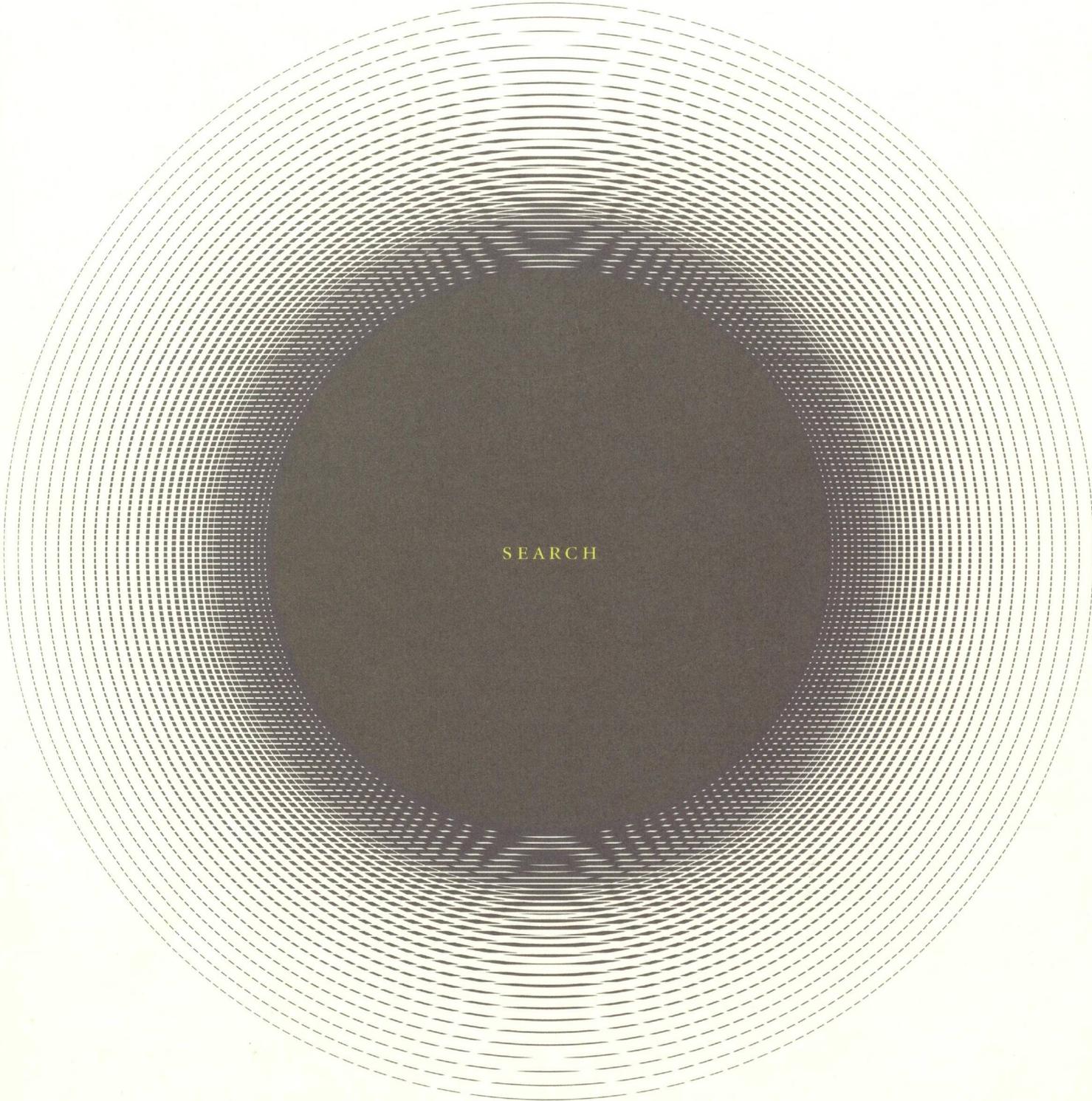


hfg forum 18



SEARCH

Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung
Offenbach am Main
Kunsthochschule des Landes Hessen

Dieses hier nun vorliegende Hochschulforum als immer wieder anders versuchte Zeitschrift einer Kunsthochschule, in der sie ihre Entwicklungs- und Forschungsarbeit präsentiert, mag als solche dadurch überraschen, dass das Forum sich so textreich anbietet und bilderarm. Aber es geht um ein zentrales Zukunftsthema der Kunsthochschulen überhaupt, das vorerst nur vor allem theoretisch und verbal zu behandeln ist: Ob Kunsthochschulen einen möglichen Abschluss von Studien an ihnen mit dem Doktorat oder einem angelsächsisch dem entsprechenden PHD (doctor of philosophy) ansteuern sollten oder nicht. Beide Abschlusstitel gelten traditionell erfolgreicher Forschungsarbeit.

Nun ist aber auch Gestaltung ein Entwickeln von Neuem und neuen Ansichten, die sich argumentativ bewähren, mindestens diskutieren lassen. Und insofern nimmt Gestaltung auf Hochschulebene am Forschungscharakter teil.

Andererseits leben wir in einer theoretisierten Gesellschaft, in der auch alles künstlerische wie praktische Gestalten sich theorieabhängig zeigt und in seinen Resultaten auf Theoriebildung Einfluss nimmt. Die Philosophie gar muss dem ästhetischen Geschehen nachlaufen (vgl. Richard Rorty, Arthur C. Danto). Insofern müsste sich über Verquickung von Kunst, Gestaltung und Wissenschaft in heutiger Zeit ein Doktorats- oder PHD-Abschluss denken lassen.

Doch dazu kommt ein internationaler Trend als wachsender Druck. Angelsächsisch und finnisch werden PHD-Abschlüsse an Kunsthochschulen schon eingeführt, auch niederländisch und so weiter. Und im Ausbildungssektor entsteht durch die Globalisierung eine internationale Konkurrenz, in der deutsche Kunsthochschulen ohne die Möglichkeit von Doktorats- oder

PHD-Abschlüssen zu außergewöhnlichen Wettbewerbsnachteilen geraten könnten, weil Forschung ja zum Perspektivengott unserer Zeit wurde. Ohnehin arbeiten an deutschen oder österreichischen Kunsthochschulen in kunst- und gestaltungsnahen Disziplinen hoch qualifizierte Wissenschaftler, die man doch in Formen von Aufbaustudiengängen fürs Doktorat als Ausbildungsziel auch im klassischen Sinn heranziehen sollte, will man nicht Qualifikation verschwenden. Für die Kunsthochschulen Wiens ist das in Österreich zum Beispiel schon längst geschehen. Alles außer dem Doktoratshauptfach wird dort an Universitäten studiert etc. Auch in Deutschland gibt es schon schwach ausgebildete Modelle dessen.

Wir an unserer Hochschule neigen aber mehr zu einem neuen Promotionstyp, der Gestaltungs- und Forschungsarbeit zusammenbringt, ineinander arbeitet, entsprechend dem, was hier zu Anfang gesagt und motiviert wurde. Aber den Inhalten der Beiträge zum Themenschwerpunkt dieses Hochschulforums soll nicht vorausgegriffen werden. Man lese zur Problemlage. Für überwiegenden Textreichtum diesesmal wurde ja schon genug entschuldigt.

Im übrigen das Quod libet des Allfälligen, des Aufgetauchten rund um die Sache des Themenschwerpunkts herum im Angebot. Darin erscheint auch eine sehr gründliche Auseinandersetzung mit dem Themenschwerpunkt unseres vorangegangenen Hefts zum Ornamentproblem. Nichts bleibt also ohne Folgen. Das erhoffen wir ebenfalls zu diesem Heft, besonders in Hinblick auf die Zukünfte unserer Hochschule.

BURGHART SCHMIDT

Grundlagen

- 2
EDITORIAL EINS:
BURGHART SCHMIDT

- 4
BURGHART SCHMIDT
 Freies Spiel und Experimentalität.
 Über Zusammenhänge oder Über-
 schnitte zwischen wissenschaft-
 licher Forschung und den Künsten

- 12
BURGHART SCHMIDT
 Modelle.
 Paradigmen zum Gemeinten

- 14
NICOLAJ DUDEK
 Zeichnen. Ein Erkenntnisverfahren

- 16
LAURENT LACOUR
 Industrielandschaften, Kulturland-
 schaften und Naturlandschaften

- 20
JOCHEN GROS & DAGMAR STEFFEN
 Praxisbasierte Forschung
 und experimentelles Design.
 Begriffe und Fallbeispiele

Experimentelles

- 27
EDITORIAL ZWEI:
HANS-PETER NIEBUHR
 Suchen usw.

- 28
HEINER BLUM
 Im Keller vom Turm.
 Suchen und Ersetzen

- 32
PETRA LEUTNER
 Substitute

- 34
WILHELM GENAZINO
 Der gedehnte Blick
 oder: über die Perplexität des Lebens

- 38
JAMAL TUSCHICK
 Permanent Performance

- 40
DIETER MANKAU
 »Personal Support«.
 Ein individuelles Liege- und
 Schlafsystem

- 42
PETER ECKART
 Zoom in und zoom out.
 Notizen zum Maßstab

- 46
BAZON BROCK
 Aufbruch aus dem Basislager

- 48
A.-CHR. ENGELS-SCHWARZPAUL
 »Wenn einer eine Reise tut...«
 Ornament im Transit

Konsequenzen

- 58
EDITORIAL DREI:
BERNHARD E. BÜRDEK
 Vom Handwerk zum Denkwerk.
 Über den Wandel im Designverständ-
 nis, und welche Konsequenzen dies
 für Forschung und Entwicklung wohl
 haben könnte

- 62
ANNA CALVERA
 Anleitung zur Forschung.
 Erfahrungsbericht nach der Planung
 und Leitung eines Promotions-
 programmes zum Thema Typografie
 an der Universität von Barcelona
 (1993-2001)

- 70
ALAIN FINDELI
 Theorie und Praxis: Eine neue Einheit.
 Ein funktionstüchtiges Modell für die
 Designforschung

- 81
PAUL VAN DER LEM
 Graduierten-Forschung im Bereich
 Kunst und Design

- 88
DAGMAR STEFFEN
 Doctoral Education in Design.
 Eine Europäische Rundschau

Freies Spiel und Experimentalität Über Zusammenhänge oder Überschnitte zwischen wissenschaft- licher Forschung und den Künsten

Detlef Horster zum Gruß

Seit Jahrzehnten und mehr hört man immer aufs Neue die Klage, Kunst sei so theorielastig geworden, und das würde doch ihrem durch und durch sinnlichen Wesen widersprechen. Das Geklage hört und hört nicht auf, obwohl es doch gerade die heute für so vorbildlich geltenden Naturwissenschaften auch für schon einfachste Ebenen des sinnlichen Wahrnehmens geklärt haben: es gibt gar kein unmittelbares sinnliches Wahrnehmen. Alle sinnliche Wahrnehmung hat theoretisch zu artikulierende und theoretisch vermittelte, wenn auch dann ins Unbewusste verdrängte Vorgaben, soweit sie darin nicht schon vorlagen. Die Unmittelbarkeit des sinnlichen Wahrnehmens ist ein Folge-Schein, lebenspraktisch gewiss in einer Vereinfachungsökonomie nützlich und unvermeidlich. Das geht so nach dem Tausendfüßler-Witz: Wehe diesem, wenn er darüber nachdächte, ob er das 277. Bein vor das 278. Bein setzte, er würde stolpern und sich verheddern. Aber Kunst ist nicht einfach Lebenspraxis, sondern, auf welchen Wegen auch immer, eine der Lebenspraxis nötige bestimmte Reflexion der Lebenspraxis. Und darum muss sie viel damit zu tun haben, dass man nun einmal nicht einfach sieht, was zu sehen wäre, wäre unser Sehen nur der physikalische Apparat der Augen und nicht vielmehr das Folgeprodukt ungeheurer Hirnarbeit. Gesagtes lässt sich ohne weiteres übertragen auf die anderen Sinne des Hörens, Tastens, Schmeckens, Riechens. Allen Hassern von Hirnlastigkeit sei gesagt: Sinnliche Wahrnehmung ist enorm hirnlastig, weil Produkt des Hirns und seiner Geschichte.

Das wäre ein ganz Allgemeines des Theoriegewichts in den Künsten. Aber historisch prägten sich noch andere Aspekte des Problems aus, über die viel verwirrende Unklarheit entstanden ist. Und aus der Unklarheit folgten dann Gebell, Raunzen und wütende Folgerungen, welche die Künste festschreiben wollten auf ihr angebliches Wesen. Ich habe dabei die Theorieschübe des vorigen Jahrhunderts (des XX.) im Auge. Da kann man zum ersten Theorieschub in vorsichtiger Hypothese sagen, ich meine den aus den zwanziger Jahren des angespro-

chenen Jahrhunderts herauswirkenden, dieser wäre gar keiner gewesen zur Erläuterung, Deutung, Erklärung dessen, was in der Kunst gemacht wurde. Sondern in weiten, breiten Zügen sei es in der Theoriearbeit darum gegangen, eine jahrhundertlang durch die Neuzeit sich eingefressen habende Kunsteinstellung zu unterlaufen oder gar zu durchbrechen, damit endlich das Sehen geändert würde. Dann nämlich würden sich einem schon bloßen Zusehen in verändertem Sehen und darin veränderter Kunsteinstellung die Kunstwerke erschließen.

Immanuel Kant hatte in mächtig ausgreifendem Vorgriff den großen Umbruch in den Künsten geahnt und schlagend formuliert: Der Künstler schafft nicht nach der Natur, sondern wie die Natur. Und wir wissen, in gewissem Sinn rechnet die Natur in ihrer Produktivität, in gewissem Sinn treibt sie produktive Mathematik in einer sozusagen Unbewusstheitstheorie. Das wäre dann auch von der Kunstproduktion zu sagen, hätte Kant nicht alles wieder im Kult des

Geniebegriffs vernebelt. Man war noch nicht so weit. Doch was ich hier ansteuere, ist die Negativ-Funktion der Theorie im ersten Theorieschub zu den Künsten im 20. Jahrhundert. Es ging um eine neue Kunsteinstellung durch das Verfahren, die im 19. Jahrhundert extrem gesteigerte Kunsteinstellung der Neuzeit, die besonders das pur wie rein Ästhetische schließlich zu erzwingen suchte, also den Sonn- oder Ausnahmetag der Künste, solches eben zu demontieren. Man möchte dabei geradezu von einer Frühform des Dekonstruktivistischen sprechen. Immerhin ging es ja um so etwas wie: An die Stelle der, wenn auch noch so idealisierenden oder noch so kritisierenden Abbilder neue Bilder wie Bilder des Neuen zu rücken, vorbesungen in der Literatur von Honoré de Balzac (gemeint ist seine Erzählung »Das unbekannteste Meisterwerk«). Denn das soll, wenn auch trivial, doch mitnotiert werden, die Abbildfunktionen übernahm wachsend die Photographie.

Der andere Theorieschub nun in den Künsten, der Theorieschub der letzten Jahrzehnte, steht in anderen Zusammenhängen, Strukturen und Funktionen. Er ver-

dankt sich dem wachsenden Theoretischwerden mindestens unserer westlichen Vergesellschaftung. Sicher ist zwar, es werden theoriegebildete und theoriegetragene Systeme heutiger Lebenspraxis von ihren Verwendern weithin wie black boxes gehandhabt. Welcher Autofahrer versteht schon sein Auto? Es reicht aus, dass es einen kleinen Expertenkreis der Autoreparateure gibt, die über das Verständnis des Autos verfügen. Und doch! Wieviel mehr theoretisch-praktisches Wissen bis in die Verkehrsrechtsregelungen hinein muss der Autofahrer allein für den optimalen Gebrauch seines Autos haben, auch ohne ein Verständnis, wie das etwa der optimale Umgang mit Messer, Gabel, Axt und Hammer erfordert? Ich betone theoretisch-praktisches Wissen. Denn umgekehrt erfordern Messer, Gabel, Axt und Hammer so viel mehr körperlich-praktisches Erfahrungswissen der Bewegung und Gewichtsverteilung, das man nicht theoretisch nennen kann.

Doch jetzt gar die Neuen Medientechnologien! Man darf ja nicht vergessen, dass sie längst schon einen massenhaften notwendigen Lebensbedarf der Lebensbasis vermitteln auf durchschnittlich-allgemeiner Ebene, der stets bisher als äußerst theoriefremd galt. Ich meine den Klatsch. Nebenbei bemerkt zeigt sich in ihm unter den Bedingungen der neuen Medientechnologien noch ein Anderes. War Klatsch bisher kostenfrei, so kostet er nun in den Chatrooms Einiges. Was wiederum die gesteigerte Theoriegeladenheit heutiger Lebenspraxis bestätigt. Denn nun bedarf es noch einiger Ahnung von Markttheorie, um sich für den Klatschbedarf nicht finanziell zu ruinieren. Man denke des Weiteren an eine Veränderung im Versicherungswesen, die zu weiterem markt-theoretischen Wissen zwingt, und so weiter und so fort. Es geht mir nur um einige schlagende Belege für die These, unsere heutige Lebenspraxis sei trotz Black-box-Verhalten anwachsend theoriegeladen.

Und die Künstler würden sich individual-existenzialistisch aus der Welt herauskapseln, wenn sie dem nicht Rechnung trügen. Ja selbst das Individual-Existenzialistische wäre eine hochkünstliche Isolation, gleichsam ein Gewaltakt der Absenz, in dem es kein Künstler lange aushielte, obwohl diese Absenz, freilich unter ihrer dauernden Verletzung, zu den menschlichen Möglichkeiten gehört seit dem Eremitentum.

Das Theorieverhältnis der Künste stellt sich jetzt freilich anders dar als in den klassischen Nähen von Kunst und Wissenschaft etwa während des Manierismus oder des Impressionismus oder der Konkreten Kunst. Im klassischen Verhältnis haben die Künste eher den anschaulichen Seiten der wissenschaftlichen Einsichten entsprochen, haben sozusagen den Wissenschaften vorgearbeitet dort, wo die Wissenschaften mit ihren Formalisierungen noch nicht hinkamen. Obwohl diese Debatte

bisher nicht ganz ausgegessen ist, besonders, was die Aktualität manieristischer Tendenzen angeht, so ist doch neu hinzugekommen, dass die neuen Kommunikationsmaterialien und Kommunikationsinstrumentarien, die die Kunst wie alle zur Verfügung stehenden Kommunikationsmedien einsetzen muss, das gehört zu ihrem Wesen, nicht nur nach ihrer Naturseite theoretisierbar, nach ihrer Symbol- oder Zeichenseite theoretisiert sind, sondern noch viel stärker nach ihrer technischen Funktionalität und Machart so theoretisierbar wie theoretisiert sich Verhalten. Erst in der Aneignung dieses Theoriegehalts erschließen sich dem Künstler alle Möglichkeiten, aus Einsichtsprozessen neue Darstellung zu gewinnen.

Hier erst kann die Kunst einerseits in ihrer Theorieverbundenheit begriffen, andererseits in ihrer Unterschiedenheit zum Wissenschaftlichen erfasst werden bei wählender Verwandtschaft. Was im Wissenschaftlichen Forschung und Einsichtsgewinn sind, das zeigt sich in den Künsten als Entwickeln zu Darstellung. Die wählende Verwandtschaft bewährt sich darin, dass der Künstler zur Medien- und Themenkenntnis Forschungsfaktoren einsetzen muss und in seinem Darstellen weitertreibende Einsichten erzielt. Dennoch nimmt sich alles durch Akzent- und Verfahrensverschiebungen anders aus.

Was der Wissenschaft Mittel ist, ist der Kunst Eigenwert und Zweck, so wie das umgekehrt gilt, wovon später aus entgegengesetzter Richtung mehr.

Die neue, verbreiterte und verstärkte Überschneidung von Kunst und Wissenschaft darf nicht zu Pfusch verleiten im Nachdenken hierüber. Es geht um alles andere, als eine Neureligion der Wissenschaftsgläubigkeit dazu auszubeuten, dass man sich zum Schein ein weniger fadenscheiniges Mäntelchen der Verlässlichkeit umhängt, indem man sich in die Nähe der Wissenschaften stellt. Und solche Mäntelchen verschafft man sich ja besonders leicht durch Übernahme von Grundbegriffen, die man dann metaphorisierend ganz anders gebraucht im Schein der Übereinstimmung. Und gegen solche Verfahren ist Klarheit zu schaffen.

Nehmen wir einmal den Begriff des Experiments, der neuzeitlichen Wissenschaftlichkeit so innewohnend, dass man gern auch von experimentellen Wissenschaften hierfür spricht. Doch Vorsicht! Einen der ersten großen Erfolge brachte theoretisch orientieren wollende Wissenschaftsgeschichte mit dem Aufweis, dass die großen Revolutionäre gerade in den Naturwissenschaften etwa, wie Galilei, Newton und Einstein, keineswegs viel experimentiert haben, vielmehr wenn, dann ganz wenig. Viel breiter haben sie spekuliert, und theoretische Spekulationen, das Wesen von Theorie, bringt man nur durch das Transformativ-Begriffliche des Gedankenexperiments mit dem Experiment zusammen.

Wie soll man aber zunächst den Begriff des Experi-

ments sinnvoll bestimmen, um selbst solche Transformationen sinnvoll dem zuzuordnen? Zunächst einmal aus dem Wortsinn her meint ja Experiment nichts weiter als das Anstellen von Erfahrung, das Produzieren von Erfahrung. Damit ist aber dennoch schon viel ausgesagt, falls man nur ein bisschen weiter denkt. Wenn nämlich das »-mentum« ein Produzieren oder eine Gemachtheit hervorkehrt, dann hebt sich das sehr ab von einer üblichen Meinung über das Erfahren. Mit der üblichen Meinung meine ich die Ansicht, Erfahren sei ein passiver Empfang von etwas, im Erfahren eigne sich die Welt dem Menschen zu, trete in den Menschen ein, der sie entweder begrüßt oder beschimpft. Und das wars dann. Nein Erfahrungen müssen angestellt, gemacht, produziert werden. Und das ist etwas ausgesprochen Aktives oder Tätiges.

Es handelt sich also um eine Eingriffserfahrung. Womit klargestellt ist, dass der Erfahrung eine Vorgabe zugeordnet ist, welche die Technik und die Motivation des Eingriffs bewusst festhält. Im übrigen besteht aber das Experimentieren der Wissenschaften in einem Ausgliedern oder Eingemeinden von Faktoren aus komplexen Zusammenhängen oder in komplexe Zusammenhänge, um auf die entscheidenden Verursachungsfaktoren bestimmter Vorgänge zu stoßen. Beim Erfolg von experimentellen Reihen wäre damit auch immer eine Technik der manipulativen Provokation solcher Vorgänge realisiert, träfe nicht noch die ökonomische Verwertbarkeit hinzu. Oft genug wurden wir durch ihr Fehlen vor der Verwandlung erfolgreicher experimenteller Reihen in Techniken der Lebenspraxis bewahrt.

Das Experimentieren zeigt sich also in seiner simpel-naiven Grundfassung als Gegenteil eines freien Spielens. Zumal diese Grundfassung als Implikat die Unterstellung einer Gleichförmigkeit des Gegenstandsbereichs notwendig mit sich führt, sonst brächten experimentelle Reihen keinen Sinn und die Forderung einer ständigen Wiederholbarkeit, falls man die Wiederholung will, hinge in der Luft. Alle Gegenstandsbereiche, denen man eine verlässliche Gleichförmigkeit abspricht, kämen für experimentelle Untersuchungen folglich nicht in Frage, alles Geschichtliche zum Beispiel nicht, weil Wiederholbarkeit ausgeschlossen. Außer man würde im Rahmen einer Gleichförmigkeitsanthropologie behaupten, man könne aus experimenteller Untersuchung heute lebender menschlicher Gemeinschaften zuverlässig auf schon verstorbene Gemeinschaften Rückschlüsse ziehen.

Aber das einfache Modell des Experimentierens gilt selbst naturwissenschaftlich nicht, obwohl Natur vielleicht in der Tat gleichförmig sein könnte. Oben zeigte ich schon an, dass es eigentlich unter Wissenschaftstheoretikern nahezu einen Konsens gibt, wichtigste natur-

wissenschaftliche Einsichtsschübe wären nahezu ohne Experimente ausgekommen. Das grenzt sich allerdings etwas ein, insofern Experimente in Jahrzehnten nach dem Einsichtsschub nachgeliefert wurden und von anderen als den großartigen Hypothesenentwerfern. Solches schwächt nichtsdestoweniger das Wertgewicht des experimentellen Verfahrens und man hat sich oft genug in solcher Wertperspektive gerade auf das Notwendigste an Experimentarbeit beschränkt. Nicht zuletzt, weil auch Experimente etwas kosten, nicht bloß ihre Verwandlung zu Technik.

Aber für meine Sicht viel wichtiger zeigt sich der Umstand: Experiment ist doch nicht bloß Eingriffserfahrung. Den anderen hoch wichtigen Part übernimmt die Beobachtung im Experimentieren, wie sie weitenfalls auch ohne Experimentieren auskommt und als Steuerungserfahrung sich verstehen ließe. Und dieser Begriff der Beobachtung ist wissenschaftlich schärfst umkämpft worden, hat daher eine ganz andere Transformationsgeschichte durchgemacht als der Begriff des Experiments. Doch weil wiederum der Beobachtungsbegriff eine entscheidend nachhaltige Rolle im Experimentbegriff spielt, bleibt seine Transformation nicht ohne Folgen für den Experimentbegriff.

In einer Hinsicht steht wieder ein breiter Konsens der Wissenschaftstheoretiker da, der Standpunkt gegen die naiven Induktivisten oder naiven Empiristen, wenn diese behaupten, alle Theorie leite sich, eben induktiv, aus Beobachtung ab. Dem wird entgegengehalten, dass es überhaupt keine unmittelbare Beobachtung gibt. Diesen Standpunkt macht der viele Jahre in Australien gearbeitet habende

Engländer, Alan F. Chalmers, Popper-Schüler, geradezu zum Schlüssel seiner wissenschaftstheoretischen Kritik an Wissenschaftstheorie und schließt darum alles behavioristische Forschen, Demoskopie, Demographie, Marktforschung und Trendforschung aus dem Kanon der Wissenschaften aus, weil ohne Beobachtungskritik.

Das Letztere verdankt sich aber in solcher Entschiedenheit nur einem ganz oberflächlichen Verständnis der genannten Forschungsrichtungen bei Chalmers. Auch behavioristische, demoskopische, demographische Untersuchungen kennen eine Beobachtungskritik, in der die Vorgaben des Beobachtens vor der Beobachtung aufzutauchen vermögen. Es hängt also von der Qualität dieser Beobachtungskritik ab, ob man in Hinblick auf Untersuchungen genannter Verfahrensweisen von wissenschaftlicher Forschung sprechen darf oder ob nur soviel wissenschaftliche Forschung daran wäre wie an einer gewissen Anzahl von Seiten aus einer Buchhaltung oder an einer Akte aus dem Standesamt oder an der bloßen Beschreibung eines Krankheitsverlaufs.

Weiter: Obwohl ich selbstverständlich die Ansicht von Chalmers teile, es gebe keine unmittelbare Beobach-



tungsbasis, in jedem Beobachten, mindestens in seiner Artikulation zu Aussagen stecke erheblich steuernde Theorie, darum meine obige Interpretations-Bildwahl einer Steuerungserfahrung, und daher sei der Induktivismus oder reine Empirismus als haltlos abzulehnen, Theorie sei nämlich nicht aus Beobachtung herleitbar. Von John Locke bis Rudolf Carnap läge man dabei falsch. Trotzdem halte ich an so etwas wie unmittelbarer Beobachtung fest. Allerdings darf man sie dann nicht verstehen als eine unbezweifelbare Basisebene des sinnlichen Auffassens.

Wir sehen eben nicht etwa nur mit dem Apparat der Augen, sondern dahinter liegt das Gehirn, das nach seinen Maßgaben die Daten der Sinne zu Vorstellungen verarbeitet. Alle Sinnlichkeit ist eben ungeheuer hirnlástig, wie das wohl das große philosophische Verdienst, die Entwicklung der Medientechnologie, uns heute besonders klarmacht. So ungeheuer hirnlástig zeigt sich die Sinnlichkeit, dass ich mich, wie gesagt, viel wohler bei Kant fühle, der in seiner transzendentalen Wahrnehmungslehre die Mathematik ablaufen lässt, als bei den sinnlichkeitsberauschten Oppositionierern von Kopf und Bauch, Kopf und Hand.

Und doch, wenn man das unmittelbare Beobachten statt einer vorgeblich gegebenen Basisebene vielmehr als einen Faktor, als ein Wirkmoment, einen Durchgangspunkt im Zusammenhang von theoretischen Vorgaben und Sinnesdaten im Beobachten versteht, dann geht einem auf, dass darin, im Faktor des unmittelbaren Beobachtens, die Voraussetzung für ein Sichverändern des Beobachtens in sich selber liegt, sowohl nach seiner Art und Weise wie nach seiner Gegenständlichkeit. Indem Chalmers seine Kritik am reinen Empirismus nur durch eine einfache Umkehrkritik betreibt: Theorie leitet sich nicht aus Beobachtung ab, sondern Beobachtung aus Theorie, muss er die Veränderungsprozesse wissenschaftlicher Einsichten auf Veränderungen in der Theorie allein zurückführen.

Es gibt aber ebenso Veränderungen im Beobachten an sich selber als Anstöße zu Einflüssen auf die theoretischen Vorgaben. Es gibt den Faktor des Sichfreispiels der Beobachtung aus ihrer Dressur, die sinnliche Erleuchtung sozusagen, woran die bloße Umkehrkritik zuschanden wird. Diese bloße Umkehrkritik basiert ja auch nur auf dem rationalen Drang nach klaren, einwandfreien Folgeverhältnissen und Reihen. Doch muss man sich dementsgegen zum Zusammenwirken von Theorie und Beobachten vielmehr ein changierendes Hin und Her, ein umschlagendes Hin und Her, ein auch gegeneinander wirkendes Hin und Her vorstellen. Dann gibt es eben Freiheitsgrade des Veränderns so wohl in der Theorie wie im Beobachten. Darin fasse ich den Sinn eines provisorischen Festhaltens an unmittelbarer Beob-

achtung, provisorisch, weil nur ein mitwirkender Faktor und nicht eine klare Einstellung, ein Vorübergangsschnitt statt eines Standpunkts. (Standpunkte hält man ja bekanntlich durch.)

Insofern nun die Beobachtung im Experimentieren eine entscheidend wichtige Rolle spielt, tritt die Vorstellung vom faktorialen Sichfreispielen aus Dressuren, wie es hier an der Beobachtung aufgezeigt war, ebenso in den Charakter des Experiments ein. Das Experiment ist nicht so strikt methodisch gebunden, wie es der Methodologismus möchte. Viele Komponenten eines freien Spiels machen sich in ihm geltend wie in der Beobachtung. Man hat das oft gedeutet als ein Mitwirken des Künstlerischen in der wissenschaftlichen Forschung, ich bevorzuge aber die Rede von einem freien Spiel, das im Forschen mitwirkt und in den künstlerischen Darstellungsunternehmen.

Das freie Spiel kommt allerdings am wenigsten einer Methodenlosigkeit gleich, weder in der wissenschaftlichen Forschung noch in der künstlerischen Produktion, es ist ein Offenheits- oder Unruhemoment als Voraussetzung zu einer ständigen Bereitschaft für Ändern, Umbilden, Neubilden von Methoden. Eingebunden in

Methodisches und resultieren lassend Methodisches ist es der Bruch im Methodischen oder vielmehr dessen ihm wesentliche Bruchlinie für Ausbrüche der Einfälle in einem von Forschung wie Kunst entschieden gemeinten Neusehen, Neuarrangieren, Neutrennen, Neukombinieren. Als stünde über dieser Bruchlinie der Wandelstern des Namens: »Das könnte den Rahmen sprengen« (Detlef Kappeler).

Und dann gibt es da eben die andere Eingebundenheit, die solches in der wissenschaftlichen Forschung nicht mit völlig ungeordnetem, willkürlichem Herumspielen verwechseln lässt, das ist die Forschungssache, die man untersucht, gegenüber dem Forschungsinstrumentarium. Um die Sachverhalte geht es eben, die aus Methodikern nicht zu entwickeln sind, so als könnten sich die Wissenschaften selber ihre objektive Welt aus ihren Eigenstrukturen allein erfinden oder sich in ihren als eigenentworfenen Spiegelbildern selber allein abbilden. Die Sachverhalte haben dem entgegen ihre Eigenstrukturen und widerständigen Eigenkräfte, auf die sich Beobachtung wie Experiment einlassen müssen. Die heute den Standard der Wissenschaftstheorie hauptsächlich bestimmenden Denker Paul Feyerabend, Imre Lakatos, Thomas S. Kuhn und eben, sie aufs Kritischste diskutierend, Alan F. Chalmers, sind sich schließlich in einem einig, und das gerade für die Naturwissenschaften: Der von wissenschaftstheoretischer Arbeit so heiß angestrebte Methodologismus oder Methodenprimat (Hans Blumenberg), er vermag es nur zu einer Meta-Wissenschaft allenfalls

im Nachhinein zu bringen, und da auch nur auf Weisen allein des Ungefährten.

Von dem methodologistischen Unternehmen wurde die Wissenschaftsgeschichte stets in Vielem unzutreffend und unzureichend widerspiegelt. Und hätte sich Methodologismus je normativ ausgewirkt als forschungsleitend, dann wäre lebendiger und revolutionärer Weitergang der Forschung stranguliert und abgewürgt oder eingeeist worden zugunsten von völlig überflüssiger Mehrung der Beleg- und Abstützungsarbeit für genügend Bewährtes. Im Vorstellen der genannten Denker bekommt der Methodologismus so etwas wie den Charakter einer Verwaltungsinstitution, die sich den Zweck, zu dem sie eingerichtet wurde, vom Hals geschafft hat, und nun, weil sie nichts Wirkliches mehr verwaltet, endlich glatt und störungsfrei läuft. Oder der Methodologismus bekommt den Charakter einer Inquisitionsbehörde, die nur noch reine, weil rein unbrauchbare, dafür übersichtlich wohlgeordnete und wohlgeputzte, widerspruchsfreie Lehre vorträgt. Zu solchem Geschäft hätten sich glücklicherweise wirkliche Forschung und wirkliche Forscher nicht hergegeben.

Aber warum und wie das nicht, frage ich?: Weil sie der Komponente des freien Vorstellungsspiels in Beobachtung und Experiment genügend Freiraum gaben, genügend Lust auf freies Spiel in den Gedankenexperimenten zur Produktion waghalsiger Vermutungen hatten, also freies Spiel des Vorstellens auch in der Theoriebildung sich einräumten und sich, das ist entscheidend, offenhielten für die Einsprüche aus den Sachverhalten entgegen dem Wahn eines Zurechtkonstruierens von Wirklichkeit, was wiederum oft eines freien Spiels schon in der Beobachtung bedurfte. Dazu trat, das betont wieder Chalmers besonders, zäheste Bereitschaft, die Voreiligkeiten eines das menschliche Forschen stets begleitet habenden Falsifikationsdrangs abzuwehren und es immer wieder fruchtbar mit den ältesten Theorien aufzunehmen, die man in der wirklichen Wissenschaft eben nicht gemäß Popperforderung per Selektion eliminierte und zum alten Eisen warf.

Genannte Denker haben reichhaltigen Beleg zusammengetragen aus der Wissenschaftsgeschichte gegen die Gültigkeit und den Wert des Methodologismus, ob normativ oder Wissenschaftsgeschichte klären wollend, und versichern, dass man noch viel mehr Beleg zusammentragen könnte gegen den Methodologismus des Grünen Tisches. Damit haben sie ihr Denken einer alten Einsicht Baruch de Spinozas verpflichtet, der das Verabsolutieren der Methodologie verhöhnte durch den Vergleich mit einem Schwertschmied, der sein Schwert solange schärfen würde, bis es weggeschärft wäre.

Mit solchem Unterlaufen des Methodologismus und seines Gewissheits- wie Versicherungshoffens ist freilich jene Lehre von Hans Blumenberg aus den Angeln gehoben, nach der sich das Denken der Neuzeit einem Methodenprimat unterstellt hätte, wenn man diese Lehre theoretisch für Wissenschaftsgeschichte geltend machen möchte. Ihrer Kritik widmete ich eine umfangreiche Schrift mit Titel »Das Widerstandsargument in der Erkenntnistheorie«, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1985. Hier möchte ich nur kurz beleuchten, inwiefern der Schein von Plausibilität für die Blumenbergsche These zustande kommt. Blumenberg hat die Ebenen von Wissenschaft und Lebenspraxis verwechselt. Für die neuzeitliche Lebenspraxis gilt in der Tat, dass sie wachsend dem eigenen Hauptsinn unterworfen wurde: Entwicklung und Steigerung der Produktivkräfte. Denn der Profit ist ja nur der Motivationsmotor in solchem Entfalten der Produktivkräfte. Und heute ist solcher Motor selbst noch der Konsum, obwohl er mit Lüsten und Genüssen am Produkt zusammenklingt. Produktivkräfte, das sind ja

die Instrumente und Verfahren der Lebenspraxis zum Erhalten des menschlichen Lebens im Austausch mit der Natur.

Aber von den Sinnmöglichkeiten dieses Lebens wird dabei abstrahiert. Als gälte bloß die Formel von der sich selbst vermehrenden Selbsterhaltung als einem hinreichenden Wozu. Für den abstrakten Lebenspraktizismus hätte Hegels Rede davon, der Pflug des Bauern sei wichtiger, bedeutsamer, werthafter als die Genüsse, deren Realisation durch den Pflug ermöglicht wird, die menschlichen Horizonte erschöpft.

Jürgen Habermas, der diesen Satz gern zitierte, hat ihn zum Signum eines Instrumentalprimats der Produktivkräfte in der Lebenspraxis ausgezeichnet. Dem entspreche der Methodenprimat in den Wissenschaften, wie ihn in Sachen Neuzeit Blumenberg vertritt, unterschwellig so, als wäre geradezu der Primat der Produktivkräfte davon ausgegangen und nicht umgekehrt.

Der Pflug aber, für ihn kennen in produktiver Anwendung die Menschen nur ganz bestimmte Einsatzweisen. Sobald man mit ihm frei zu spielen beginnt, wird der Umgang mit dem Pflug unproduktiv, das heißt, er steht nicht mehr im Zeichen des Primats der Produktivkräfte. Und eben solches macht die Forschung wesentlich und laufend in der wissenschaftlichen Arbeit, sie spielt frei mit ihren Methoden, Verfahren, Instrumenten, weil sie nicht produzieren will, sondern wissen. Wie im freien Spiel mit dem Pflug eröffnen sich auch Möglichkeitsfelder nicht nur des Spielens mit den Verwendungsweisen, sondern auch für ein spielerisches Transformieren der Instrumentarien. Das stellt sich alles außerhalb des Methodenprimats.

Doch wiederholend ist zu betonen, das Spiel wird nicht absolut frei. Es geht nicht um Methodenlosigkeit, sondern um Variation und Transformation der Methoden wie Instrumentarien und von deren Einsatzweisen. Weil aber nun auf deren Seite die versucherisch-ungewisse Variabilität liegt, muss man die Kriterien des Erfolgs auf der Seite des Bezugs zu den Sachverhalten suchen. Gerade in der neuzeitlichen Wissenschaft kommt es auf solchen Wegen zu einem Sachverhaltsprimat. Und darin findet man auch großen Unterschied zwischen Experiment und Technik, die ich zuvor so nahe beieinanderliegend charakterisierte. Aber Technik will verlässlich massenhaft das Identische reproduzieren, Experiment will neue Einsicht belegen, wenn nicht gar in freier Spielphase aus sich heraus neue Einsichtsmöglichkeiten erst eröffnen. Es liegt also eine Gegenläufigkeit vor zwischen Experiment und Technik trotz dem Wiederholbarkeitsanspruch im Experimentalen zum Zweck der Überprüfung.

Und doch zum anderen hebt das die notierte Nähe von Experiment und Technik nicht auf. Man stelle sich vor, im freien Spiel mit dem Pflug kommt es zu ungewohnt fremdartigen Verwendungsweisen oder zu Transformationen, die ganz andere Verwendungsweisen vorstellbar machen. Und solche Variationen erhöhen die Produktivität der menschlichen Arbeit mit dem Pflug, dann wird sich aus spielerisch erworbenen neuen Einsichten eine neue Technik anlassen. Weil wissenschaftliche Forschung sich während der Neuzeit um der freien Spielkomponente und des Sachverhaltsbezugs willen nicht einem technisch realisierten Methodenprimat aus striktem Methodologismus unterwarf, sondern dagegen arbeitete, kam es zu Umbrüchen und Revolutionen zunächst auf der Einsichtsebene, dann auf der Ebene der Technikgeschichte. Eine dem strikten Methodologismus sich unterwerfende, dann nicht mehr eigentlich wissenschaftliche Forschung bringt es nur zu Optimierungen, Perfektionierungen, insgesamt Glättungen mit Abbau von Reibungsverlusten, die allerdings auch wieder überrundend einkassiert werden durch die Verumständlichungstendenzen des strikten Methodologismus. Auch das kennt man aus der Geschichte der Verwaltungstechniken, die ja das Paradigma des strikten Methodologismus ausmachen. Noch jede verwaltungstechnische Vereinfachungsintention schlug um zu mehr Umständlichkeit. Außer man hatte begriffen, dass man den Methodologismus zugunsten von Spielräumen der Improvisationen lockern müsse.

Wenn nun auch wieder mit den Spielräumen die Freispielkomponente angesprochen wurde, dann muss man, solange man von wissenschaftlicher Forschung spricht, ganz besonders oft wiederholen, dass es um die

Eingebundenheit der Freispielkomponente in Komplexe als eine Durchgangsphase geht, nicht um Methodenlosigkeit. Der Pflug etwa setzt durch seine Beschaffenheit dem freien Spiel mit ihm Grenzen eines endlichen Möglichkeitsfelds. Diese liegen zwar weit über die Grenzen seiner produktiv-technischen Verwendungsmöglichkeiten hinaus. Aber dennoch bleibt es bei einem endlichen Möglichkeitsfeld, das gilt auch für die Transformationen. Selbst wenn man den rabiatischen Weg Siegfrieds bei Richard Wagner ginge und den Pflug in seine Rohstofflichkeit zurückverwandelte, das tut Siegfried ja mit dem Erbstück seines Vaters, dem zerbrochenen Schwert Notung, dann würden die endlichen Grenzen des Möglichkeitsfelds eben bestimmt durch die Beschaffenheit des Rohstoffs. Eingebundene Freispielphase, also dabei bleibt's.

Für die wissenschaftliche Forschung berührt dieser Aspekt die Frage nach dem Wahrheitsproblem.

Würde man nämlich Jean François Lyotards Instrumentalienabsolutismus für die Wissenschaft (vgl. J. F. Lyotard, *Immaterialien*, Merve, Berlin) mitmachen, dann wäre die Welt ein Produkt der Forschungsmaschinerie. Wäre dann diese Maschinerie dem freien Spiel überantwortbar, gäbe es für das Spiel keine Grenzen. Nun sind sich aber alle Wissenschaftstheoretiker, ausgenommen vielleicht Leninisten und Wotjilisten (vgl. meinen Aufsatz in *Wespennest*, Wien, Sept. 2001), falls man sie zu Wissenschaftstheoretikern zählen möchte, ansonsten darüber einig, dass Erfahrungswissenschaften es maximal zu höchsten Wahrscheinlichkeitsgraden bringen, weil die Idee der empirischen Wahrheit eigentlich die Überprüfung aller Fälle verlangen würde, was endlichen Wesen gegenüber einer unendlichen Welt unmöglich ist.

Chalmers hat aber sogar die Wahrscheinlichkeitsthese noch einmal gesteigert erschüttert, indem er eine logisch-formal ungemein einleuchtende Überlegung referiert. Die Welt als unendlich unterstellt in ihrem Insgesamt, hieße für höchste Wahrscheinlichkeitsgrade doch, sie, die Wahrscheinlichkeitsgrade, mit der unendlichen Möglichkeit ihres Nichtzutreffens zu konfrontieren. Und in solchem Konfrontationsvergleich verkämen auch höchste Wahrscheinlichkeitsgrade zu Null. Chalmers will mit der Überlegung durchaus verdeutlichen, dass gemessen an der Wahrheitsfrage Wissenschaften als Weltanschauungen nicht besser dastehen als religiöse Weltanschauungen. Damit will er aber gerade nicht vertreten, dass Wissenschaftsglaube eine Art Religion sei neben anderen Arten. Er will die Frage vielmehr verschieben und damit einerseits für mehr Toleranz eintreten, entgegen dem ideologischen Wissenschaftsglauben, andererseits das

Wissenschaftliche vor der dauernden Verwechslung mit dem Religiösen bewahren. Daher besteht er auf den breiteren Verallgemeinerungspotentialen wissenschaftlicher Aussagen gegenüber religiösen, dann auf den verstärkten Überprüfungsansprüchen des Wissenschaftsbetriebs. In Religionen und Mythen gehe alles auf eine unwiederholbare Offenbarung zurück, die sich dann nur stützt auf eine Interpretationsgeschichte der Tradition, aus der sich alles rechtfertigen müsse. Die Frage nach Objektivierbarkeit durch hermeneutische Wissenschaften berührt die Naturwissenschaftsorientiertheit von Chalmers dabei nicht. Lassen auch wir sie hier beiseite.

Es geht Chalmers um das Grenzbehaupten einer Wahrheitsintention durch die Wahrscheinlichkeitsakzeptanzen in wissenschaftlichen Gemeinschaften. Diesen Charles Sanders Peirce-Hintergrund einer lebhaften Konsensualität in Sachen Wahrheitsintention, wie er als Faktizität existiere, will er ausspielen gegen Paul Feyerabends Diktum »Any thing goes«, weil dann gar nichts mehr ginge. Schließlich könne sich solche Konsensualität legitimieren durch Unbegrenztheit der Überprüfungsbereitschaft und Stärke des Arbeitsaufwands für Überprüfung. Zwar tut Chalmers Feyerabend unrecht, wenn er von dessen Ruf nach Freiheit der Methodenwahl auf gänzliche Methodenlosigkeit als Forderung schließt. Vielmehr will Feyerabend wie Chalmers eine provisorische und bewegliche Methodenpluralität und das Sichentwickeln von Methoden aus der Arbeit im Sachverhaltsbezug, Methode als mutmaßende Resultante nur. Aber wo man Feyerabend so verstehen könnte, als wollte er eine völlig individualistische Methodenwahl ohne Sachverhaltsbezug und ohne Vergesellschaftungsbezug, bin ich mit dem Kontra von Chalmers einverstanden. Denn dann verkämen Wissenschaften und ihre Theorie zu einer Art Geschmacksangelegenheit.

Bei Chalmers sehe ich aber gerade seine Grundüberlegung zum Wahrheitsproblem nicht ein. Warum müssen wir die Wahrscheinlichkeitsgrade wissenschaftlicher Aussagen beziehen auf die ganze Welt? Wenn schon beziehen, dann kann man den Bezug ja beschränken auf Situationalitätskomplexe. Etwa gelten dann bestimmte Wahrscheinlichkeitsgrade für den Erdbereich, dann für unser Planetensystem, dann für unsere Galaxie und so weiter. Solcher provisorischer Relativismus der Annahme von Wahrscheinlichkeitsgraden als Grenzformel für unsere Wahrheitsintention ließe sich doch an! Und dann würden höchste Wahrscheinlichkeitsgrade nicht zu Null hin verschwinden. Und Relativismus träte hier keineswegs als eine Vergleichültigungs- und Verschlampungsformel auf wie »Alles sei relativ« oder »Any

thing goes«. Immer wieder geht es um bestimmten Relativismus gegen den absoluten, in dem nächstens alle Kühe schwarz werden (Hegel zu Schellings Identitätsphilosophie).

Nun aber wieder zu den Überschritten von Künsten und Wissenschaften. Obwohl es den Künsten nicht um erklärende oder verständlichmachende Aussagen über Sachverhalte geht, sondern um kommunikative Darstellung, so haben sie über das Thema der Kommunikation Teil an der Wahrheitsproblematik. Hierzu können sie aus wissenschaftlicher Forschungsarbeit viel lernen gegen die Versuchung, Kommunikation als einen Selbstwert zu nehmen und in einer reinen Eventkunst zu versenden. Ich meine die harte, bestimmte Relationalität und Relativität hervorbringende Überprüfungsarbeit, die sich solcher leeren Selbstwerte wie Richtigkeit, Stimmigkeit, Einfachheit, Logizität oder empirischer Belegtheit in den Wissenschaften erwehrt.

Schließlich wäre ja sofort gelingende, störungsfreie, glatte Kommunikation nach Vilém Flusser die Gewähr dafür, dass Nichts, aber auch Nichts kommuniziert wurde. Kommunikationsrausch möchte sich zwar entstoren bis zur sofortigen Ad hoc-Verständigung. Diese Beschleunigung der Kommunikation ohne Haken und Ösen kommt aber einer großen Verkitschung gleich. Selbst die Werbung weiß aber, dass hinter sich verdichtender Verkitschung die große Langeweile lauert, weshalb sie, die Werbung, schon längst mit Manierismen der Störfaktoren arbeitet.

Den anderen entscheidenden Punkt der Überschritte von Künsten und Wissenschaften hatte ich schon angerissen. Er ist der der Eingebundenheit der dennoch freien Spiele als Durchgangsphasen. Auch diesem Wissenschaftlichen vermag Kunst sehr viel gegen das Verkommen zu bloßer Eventästhetisierung zu entnehmen. Das Experimentale hat man ja schon leidenschaftlich aus der wissenschaftlichen Arbeit übernommen, aber überwiegend als eine Metaphorisierung ins Blaue hinein. Wenn freilich auch dagegen die Eingebundenheit des freien Spiels in Komplexe eingefordert werden muss, so ist doch nun ein Unterschied zu den Wissenschaften zu betonen.

Den Wissenschaften geht es um neue Einsichten, den Künsten um das Entwickeln neuer Darstellungen. Daraus ergibt sich, dass die Wissenschaften in ihrem Forschen, so sehr sie, allem Methodologismus zuwider, die Phase des eingebunden freien Spielens wesentlich benötigen, diese doch zu einem Mittel für Anderes machen. Das, was sich der Instrumentalisierung entzieht, wird schließlich doch als ein Instrument eingesetzt hinter seinem Rücken. Da haben nun die Künste eine Gegenläufigkeit

zu vertreten, etwas verwandt der schon notierten Gegenläufigkeit von Experiment und Technik, so dass man Kunst zurecht als Steigern des Experimentalen verstehen kann. Was nämlich der Wissenschaft ein Mittel bleibt, wird in den Künsten zu einem mächtigen Sinn. Dafür müssen sie, die Künste, um so stärker sich auseinandersetzen mit den Eingebundenheiten der freien Spiele und ihrer Möglichkeiten. Gegen diese Eingebundenheiten in bestimmten Relativitäten zu arbeiten und nicht einfach nur auszusteigen in Ekstase um ihrer selbst willen als Einkapselung von scheinbaren Ausnahmezuständen (was allerdings auch eine der Durchgangsaufgaben), heißt die immer wieder anstehende Anforderung. Das Künstlerische muss sich also weiterhin im zu vermittelnden Bewusstsein der Eingebundenheiten umtun,

wie es einem zugänglich wird im wissenschaftlichen Erfahrungsprozess, gerade um diese Eingebundenheiten leiterhaft zu transzendieren, statt zu vergleichgültigen, wie wenn sie Nebel wären. Die wissenschaftliche Forschung täte gut daran, in künstlerischen Erfahrungsprozessen und ihrem Sinnhorizont sich zu immunisieren gegen die Versuchungen zum Methodologismus. Denn der Methodologismus stranguliert die Wissenschaftsintention, mindestens kerkert er sie ein. Den Künsten hält das Wissenschaftliche immer bereit die Warnung vor den völlig freien, das heißt aber auch gänzlich beziehungslosen Überstiegen der Phantasie in einer Amalgamistik, die dann bei reiner, bloßer, nackter Kommunikativität auch ohne jede Kommunikation und ohne jede Darstellung wären.

Literatur

Alan F. Chalmers,

Wege der Wissenschaft,
Berlin, Heidelberg,
New York, Tokyo, 1986

Paul Feyerabend,

Wider den Methodenzwang,
Frankfurt am Main, 1976

Karl Popper,

Logik der Forschung,
Tübingen, 1969

Thomas S. Kuhn,

*Die Struktur wissenschaftlicher
Revolutionen*,
Frankfurt am Main, 1979

Vilém Flusser,

Flusser Reader,
Mannheim, 1995/1996

Jean François Lyotard,

Immaterialien,
Berlin, 1989

Max Weber,

*Schriften zur Wissen-
schaftslehre*,
Stuttgart, 1991

Georg Friedrich Wilhelm Hegel,

Wissenschaft der Logik,
Hg. G. Lasson, 2. Auflage
der Ausgabe von 1934,
Hamburg, 1963

Georg Friedrich Wilhelm Hegel,

*Phänomenologie
des Geistes*,
Hg. Johannes Hoffmeister,
6. Aufl., Hamburg, 1952

Jürgen Habermas,

Erkenntnis und Interesse,
Frankfurt am Main, 1968

Dieter Ronte, Hg.,

*Detlef Kappeler:
Transparenzen*,
Oldenburg, 2001

Immanuel Kant,

*Kritik der reinen
Vernunft*,

Hg. Raymund Schmidt,
Hamburg, 1956

Richard Wagner,

Der Ring des Nibelungen,
2. Tag: Siegfried, Stuttgart
(Reclam), versch. Jahre

Rudolf Carnap,

*Induktive Logik und Wahr-
scheinlichkeit*,
Wien, 1959

Baruch de Spinoza,

*Kleine Abhandlungen
über die Verbesserung des
Verstandes*,

in Ethik, Werke Bd. 2,
Hg. Konrad Blumenstock,
Darmstadt, 1967

Hans Blumenberg,

Legitimität der Neuzeit,
Frankfurt a.M., 1966

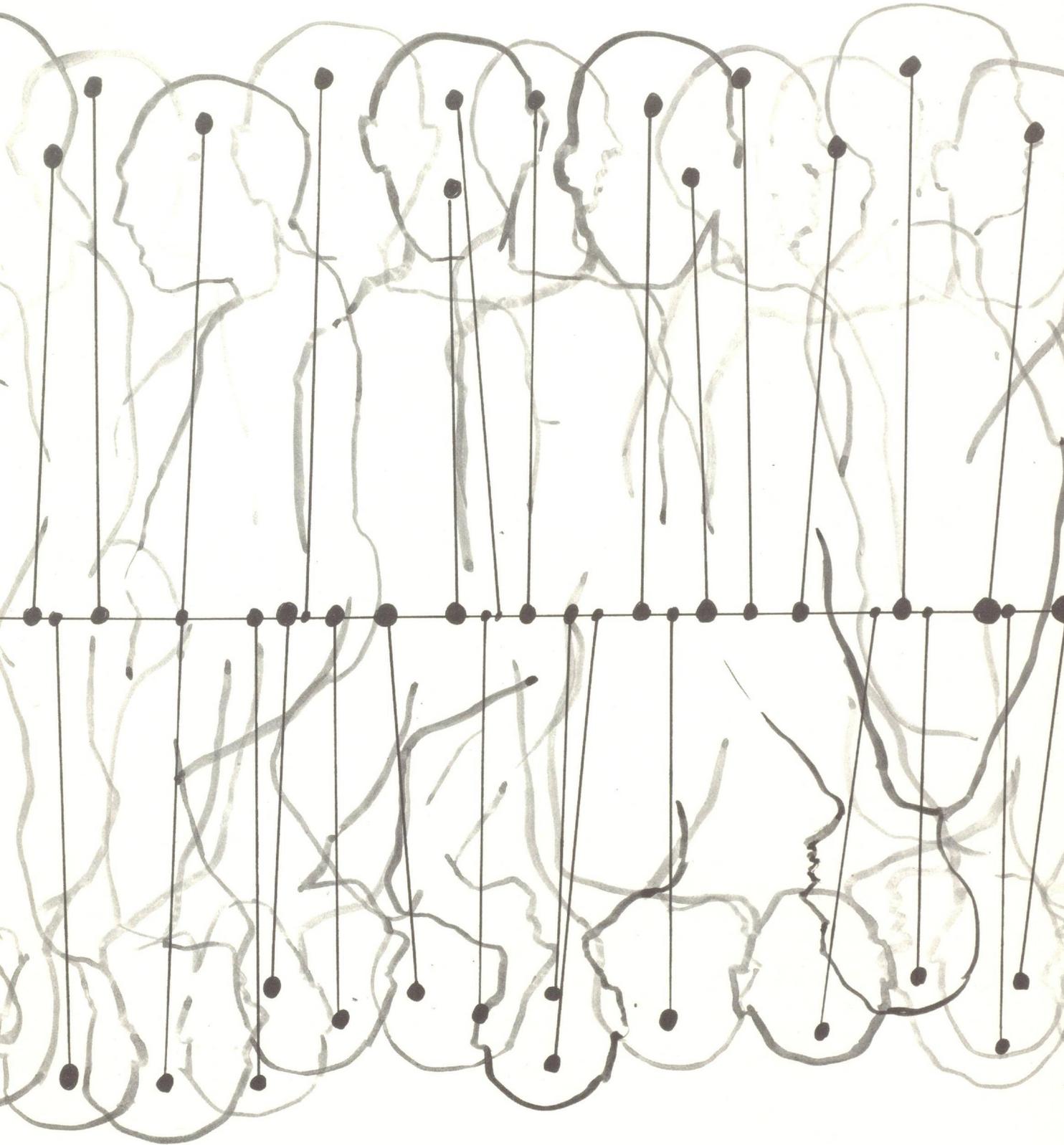
B. S.,

*Das Widerstandsargument
in der Erkenntnistheorie*,
Frankfurt a.M. 1985

Modelle Paradigmen zum Gemeinten

Ich möchte zu meinen Ausführungen zwei Modelle anspielen aus unserer Diplomierungspraxis für das Ineinander und Gegeneinander, das Auseinander und Zueinander von forschend theoretischem Überlegen und künstlerisch-gestalterischem Entwickeln, wie sie sich aus zwei Diplomarbeiten ergaben. Das kann hier nur im Anriß des Aufmerksammachens geschehen. Damit man aber einen Eindruck erhält vom Gesamtunterfangen der Diplomarbeiten, sind die Vorwörter und Inhaltsverzeichnisse vorangestellt. Beide Arbeiten beschäftigen sich mit dem Thema Natur von der Kunst her und gerichtet auf Kommunikation. Der einen Arbeit geht es um neue Kommunikationsmöglichkeiten in einem der ältesten Darstellungsmedien, dem Zeichnen. Die Innovation wird gesucht auf dem Weg der Selbstkommunikation im Vorrang als Voraussetzung zur Fremdkommunikation. So entgeht sie der Kommunikation als Anpassung in der Einschaltquotenatmosphäre. Sie bedarf aber des Bezugs zur Umwelt- und Naturerfahrung in der eigenen Natur darum. Und sie lässt sich nur klären durch die Auseinandersetzung mit deren Stand der heutigen Theoriediskussion über das Thema. Natur war stets Berufungsbasis gegen Gesellschaftskonformität, sowohl wenn es um Theorie ging wie um Gestaltungsvorstellungen. Allerdings ist sie auch eine sehr gefährliche Berufungsbasis, das weiß Dudek und passt theoretisch höllisch auf für sein zeichnerisches Gestalten, damit er nicht in Natur- und Ursprungskult fällt. Aber es ist ja gerade das Gestalten, das ihn in der Theorie vor aggressiver wie larmoyanter Nostalgie bewahrt und vor Hyperkritizismus. Die andere Arbeit, die von Lacour, sucht nach neuen Umgängen mit der Natur in einer zweiten Natur nach industriellem Umgang mit ihr. Auch er muß für sein gestalterisches Vorhaben in die gegenwärtige Theoriediskussion um Industriebrachen hinein, wie die andere Arbeit in die Theoriediskussion über zeichnerische Kommunikation, damit er an den Nächstlösungen des Zuschüttens, Bedeckens, Verschönerns und verschönernden Vertiefens oder des verabenteuerlichen Nachkratzens der Wunden vorbeilavieren kann. Es bedeuten sich damit Modelle eines neuen Promotionstyps, würden solche Arbeiten in der Quellenforschung noch ausgebaut. Nichts lässt sich heutzutage unmittelbar aufgreifen und in Angriff nehmen, weil wir in einer theoretisierten Gesellschaft leben mit Technologie statt bloßer Technik (vgl. J. Habermas), was noch die Gegnerschaft zur Technologisierung mit Theorieverpflichtetheit in Rechnung stellen muß. In solchem, dem Naturbezug und der Theorienotwendigkeit fürs Gestalten, das darum wiederum Theoriebeitrag ist, lagen die Kriterien meiner Auswahl, weil ja gerade Natur sich auch in meinen Ausführungen als das Gelände besonders wissenschaftlicher Wissenschaftlichkeit, Theoriehaltigkeit aufzeigte.



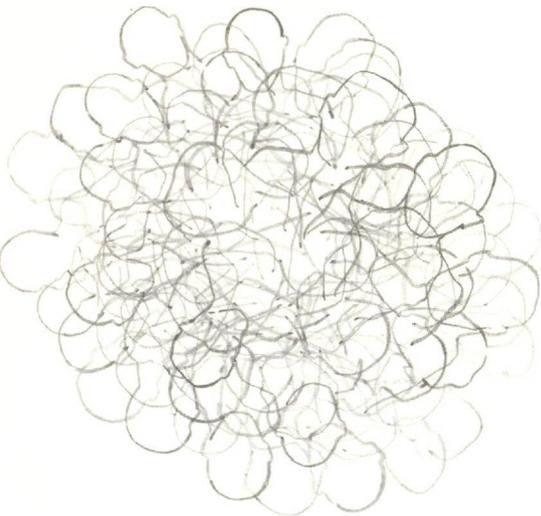


Zeichnen

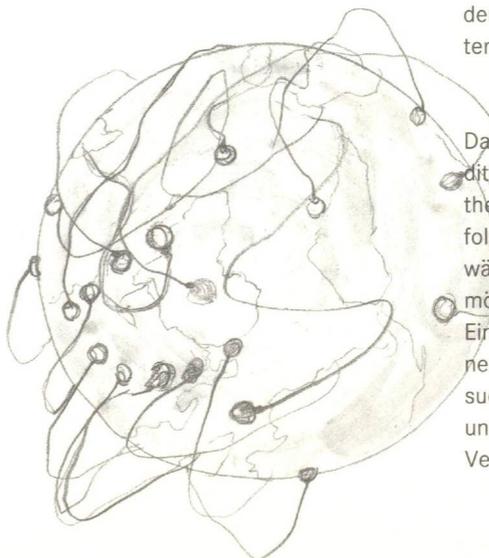
Ein Erkenntnisverfahren

Inhaltsverzeichnis der gesamten Diplomarbeit

1 Ursprünge der Zeichnung	2 Strukturelemente der Zeichnung	3 Denk- und Wahrnehmungsraum Zeichnen	4 Zeichnen als Grundlage künstlerischen Gestaltens
1.1 Die ersten Zeichnungen	2.1 Das Verhältnis von Idee zu Gestalt	3.1 Künstlerzitate	4.1 Die Kinderzeichnung
1.2 Weitere Entwicklung des Graphismus	2.2 Punkt	3.2 Grundlagen der zeichnerischen Wahrnehmung	4.2 Zeich(n)en
1.3 Sinn und Inhalt der ersten Zeichnungen	2.3 Linie	3.3 Sehen	4.3 Betrachtungen zu Zeichen- und Zeichnungsentwicklung
	2.4 Fläche	3.4 Der Augenapparat	
		3.5 Der Wahrnehmungsapparat	
		3.6 Eigenbeobachtungen	



Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit einer nicht nur künstlerisch grundlegenden Tätigkeit und Fähigkeit des Menschen, dem Zeichnen. Grundlegend in dem Sinne, daß es wohl keinen neuzeitlichen Menschen gibt, der in seinem Leben nicht irgendwann einmal gezeichnet hätte, sei es als Kind oder auch im Erwachsenenalter. Man denke nur an die Stunden des Telefonierens, in denen der Stift seine Bahnen über den Notizzettel zieht. Das Zeichnen wird in dieser Arbeit als ein eigenständiger Prozeß begriffen, d. h. er unterscheidet sich von anderen kommunikativen Prozessen, wie dem Schreiben oder Sprechen zum Beispiel. Fühlen und Denken haben auch beim Zeichnen gleichermaßen ihren Platz und den geistigen Raum, in dem sich das Zeichnen verortet und den es ebenso mitgestaltet, gilt es in dieser Arbeit zu beleuchten. Sie soll in Form versammelter Essays aus fremden Quellen und aus Beschreibungen und Gedanken eigener Erfahrungen als Zeichner den Vorgang des Zeichnens umreißen. Die Zeichnung in der Kunst ist als eigenständige »Gattung« erst in diesem Jahrhundert erkannt und gewürdigt worden. Sie gilt noch immer als eher intime und persönliche Ausdrucksform im Gegensatz zur Malerei und Bildhauerei. Ich glaube, die Zeichnung ist nicht persönlicher als jede andere Form künstlerischer Darstellung, sie ist allenfalls direkter. Auch davon soll diese Arbeit handeln.



EIGENBEOBACHTUNGEN

Das Studium der Zeichnung vor der Natur hat eine lange Tradition und ist besonders in der Romantik zu einem Hauptthema der bildenden Künste emporgetragen worden. Der folgende Versuch einer Aufzeichnung meiner Befindlichkeit während eines Zeichenvorgangs vor der Natur Nordislands möchte einen Weg darstellen, dem Außenstehenden einen Eindruck davon zu vermitteln, wie sich der Modus des Zeichnens mir selbst als Zeichnendem darstellt. Ein solcher Versuch muß aus der subjektiven, mir eigenen Perspektive unternommen werden und kann danach vielleicht mittels Vergleichen anderer Aussagen von Zeichnern Bezüge zu

Nicolaj Dudek
Zeichnungen 1999
32 x 24 cm
Aus dem
gestalterischen Teil
der Diplomarbeit.

5 »Subjektivität« der Zeichnung

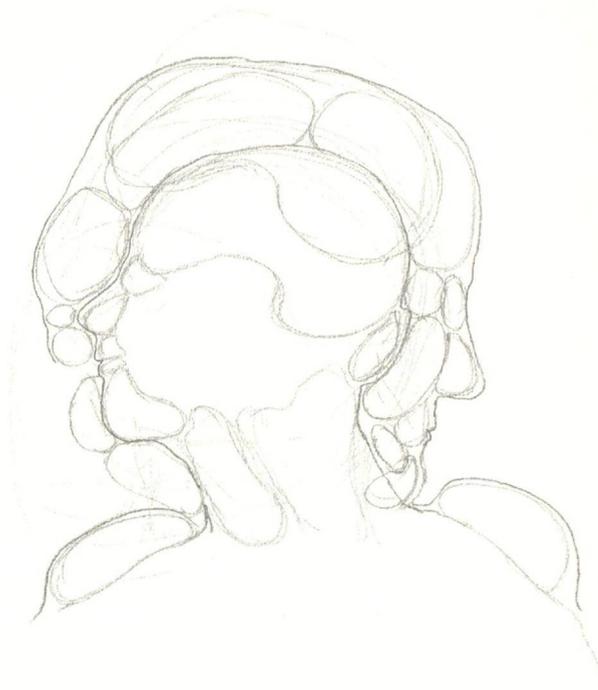
6 Qualitäten der Zeichnung

- 6.1 Schnelligkeit
- 6.2 Ökonomie der Mittel
- 6.3 Direktheit
- 6.4 Vielfalt
- 6.5 Reduzierte Materialwichtigkeit
- 6.6 Offenheit der Zeichnung – Offenheit des Zeichens

einem dichteren Verständnis des Prozesses ausführen, der dem Zeichnen selber zu eigen ist. – Vor mir liegt eine weit entfaltete Landschaft Islands, die meine Blicke wie im Sog durch ihre Räume zieht, die sich überstülpt und an den Linien und Kreuzungen fein erregt. Es ist kein Abtasten, es ist ein Eintasten. Im freien Fall durch den Raum streifen die Sehstrahlen Kontraste, Strukturen und Flächen. Je länger, desto unschärfer werden die Begriffsränder, kein Vulkan mehr, keine Luft mehr, keine Steine mehr, keine Gletscher mehr. Die Winde fegen auf meiner Haut um kleine Sinnesinseln und das Blatt sträubt sich in wildem Flattern. Streifen des Sehens, nomadisierte Bewegungen durchziehen den zunehmenden Seh-Dschungel. Inseln aus Wörtern werden seltener, nur ab und an ein staubender Begriff, der mir mitteilt, was ich zu sehen gedenke. Keimende Erinnerungen fungieren als zarte Lüfte im Hintergrund, weil da eine Pause ist, eine kleine Stille im Sein. Die Verbindungen zu eben und bald sind wie ausgedünnt, das gemeine Denken, das sonst einen thronenden Aussichtsplatz innehat, duckt sich ein wenig, lässt einem Anderen Platz, das nicht so genau zu denken ist. Mir gefällt die Stimmung des Wortes – Selbstvergessenheit – während ich mich zu vergessen gedenke, wächst das Andere Denken. Der kalte Bleistift strahlt Nervosität aus, ein zeichnender Finger, der mit Linien um sich wirft. Einem Vergessen macht Erinnern Platz. Es schleicht sich in die liegende Landschaft und verwebt sich mit ihr – gesehenes Vergessen, in dem sich Erinnerung breit macht. Springend zwischen isländischen Lavakanten und Stifflinien und den Formen und den Gedanken nimmt meine Nase schwefeligen Geruch wahr, während der kalte harte Wind durch die Jeans fegt, den Staub im schwarzen Schatten meines Körpers aufstößert und in kleinen Wirbeln um die Beine jagt. – Im Gegensatz zum kommunikativen Unterhalten ist das Zeichnen primär eine Unterhaltung mit sich selber und nur im indirekten Verfahren mit dem Außen, insofern der Zeichnende als soziales und wahrnehmendes Wesen auch immer Reproduzent des sozialen oder wahrgenommenen

Äußeren ist. Der Prozeß der Kommunikation mit dem Außen ergibt sich meist später aus den Zeiten der Absonderung, wenn die Zeichnung/en z. B. in einer Ausstellung dem Publikum zugänglich gemacht werden. Dies trifft natürlich für die meisten Arten der klassischen Kunstproduktion zu. Erst in neuerer Zeit gibt es Ansätze einer Richtung, die kommunikativen Aspekte in das Kunstwerk selber zu verlagern: Kommunikation als Kunstform selber. Gerade die netzartige Struktur des Internetes mit ihren Möglichkeiten fast zeitlicher Eingriffe in verschiedene Datenmengen an weit auseinanderliegenden Orten hat sich als geeignetes Medium solcher Versuche angeboten. Beim Zeichnen einer ersten Linie auf ein leeres Blatt Papier sind also mindestens folgende Kräfte am Werk:

- ① Die Beziehungen zwischen Zeichner und der gezeichneten Linie. Dabei tritt die vorherige Beziehung zum leeren Etwas, dem Blatt zurück. Erste inhaltliche Wechselwirkungen entstehen.
- ② Die Wechselwirkungen zwischen motorischer Ausführung, Resultat auf dem Blatt und dem Denkraum des Zeichners.
- ③ Die Wahrnehmung der durch den ersten Strich erzeugten Wahrnehmungskräfte, die besonders zwischen den räumlichen Verhältnissen von Strich und Blatt wirken, aber auch im Verlauf der Linie selbst.



Industrielandschaften, Kulturlandschaften und Naturlandschaften

besuchen sie
den südraum leipzig

Inhaltsverzeichnis der gesamten Diplomarbeit

01	Vorwort	03	Eine Begriffsklärung – das Erhabene	05	Geschichte und Human- geschichte der Natur	07	Verbrauchte Landschaft – »Brachen«
02	Naturphilosophische Betrachtung der vier Elemente	04	Der Begriff »Landschaft« in der Philosophie	06	Gesellschaftsstrukturen und Landschaft	08	Kunstapplikationen in Industrielandschaften und Restlandschaften

VORWORT

Wenn wir heute über Landschaft allgemein oder deren Entwicklung und Veränderung nachdenken, hat das weder mit dem Begriff »Natur« zu tun, noch ist es mit einem natürlich, wie von allein ablaufenden stetigen Prozess zu vergleichen, denn Landschaft ist ein Konstrukt des Menschen. Dabei befindet sich der postmoderne Mensch auf einer Gratwanderung zwischen schöpferischer Gestaltung und praktischem Nutzen, wenn es um die Veränderung von Städten und Regionen nach seinen Vorstellungen geht. Denn der Mensch beutet Landschaft aus und gleichzeitig pflegt er sie. Daraus erwächst einerseits ein Nährboden für kulturelle Hervorbringungen, andererseits aber auch funktionsorientierte, industrielle Ausbeutung der Natur bzw. der Landschaft. Diese Ambivalenzen machen bereits deutlich, wie differenziert man das Thema Landschaft angehen muß. Im Laufe der praktischen Umsetzung identitätsbildender Gestaltung für eine extrem durch den Menschen veränderte Kultur- bzw. Industrielandschaft (Südraum Leipzig), die innerhalb dieses Diploms entworfen wird, entwickelten sich automatisch, für den theoretischen Teil, Fragen zum Thema »Landschaft« an sich. Der praktische Teil dieser Diplomarbeit konzentriert sich exemplarisch auf ein spezielles Gebiet, das durch die Braunkohleindustrie extremen landschaftlichen und sozio-

kulturellen Veränderungen ausgesetzt war. Der theoretische Teil der Diplomarbeit beschäftigt sich allgemein mit dem Thema Landschaft. Die Frage nach dem Stellenwert von Landschaftsrezeption und -analyse innerhalb der Philosophie soll genauso gestellt werden, wie die Frage nach neuzeitlichen Utopiemodellen, die versuchen, reproduzierte Natur im Weltraum oder unter der Erde für den Menschen nutzbar zu machen. Welchen Einfluß nimmt die Industrialisierung auf die Entwicklung der Landschaft und die des Menschen? Läßt sich Natur und Landschaft durch das emotionale Gefühl des »Erhabenen« beschreiben und erlangt die Natur dauerhafte Wichtigkeit für den Menschen, weil sie der einzige Produzent von Dingen und Ereignissen ist, die man als »erhaben« bezeichnen kann? Wie geht der moderne Mensch mit dem Verlust des »Unbekannten« in der Natur um? Wie interpretiert die Kunst das Thema Landschaft und Natur?

VERBRAUCHTE LANDSCHAFT – »BRACHEN«

Überall ist die Rede von Brachen: in den Medien, in Zeitschriften und Büchern, auf Kongressen und Symposien. Es gibt Industriebrachen, Stadtbrachen, Gewerbebrachen, Agrarbrachen, Kasernenbrachen, Bundesbahnbrachen; der ganze Osten, die ehemalige DDR, könnte als eine ganze Brache bezeichnet werden. Brache steht für kaputt, für kaputte Stadt,



- 09 Über Landschaft in der Kunst damals – heute. Interpretation von Landschaft?
- 10 Landschaft im Sinne einer dimensionserweiternden Utopie
- 11 Begriffserläuterungen: Industrielandschaften, Kulturlandschaften und Naturlandschaften

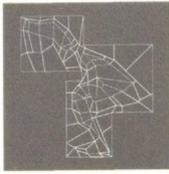
kaputte Landschaft. Brache ist Sinnbild für Leerlauf und Leerstand, steht für Ungebrauchtes, Unbrauchbares und auch Verbrauchtes. Das Wort ist im heutigen Sprachgebrauch negativ besetzt, denn es stört unser Wohlstandsdenken, das sich eher an einer perfekten, schönen und intakten Welt orientiert. Deshalb werden diese Wund- und Verfallsstellen verdrängt und vergessen, wie wenn sie das Ergebnis eines Betriebsunfalls wären, um möglichst rasch wieder ersatzgenutzt und umgenutzt zu werden. In unserer Nutzungsgesellschaft müssen Brachen rasch wieder einem Nutzen oder einer Nutzung zugeführt werden. »Wenn man die Auswirkungen des Braunkohlebergbaus sieht, könnte man meinen, hier ist Schluß – noch größer und noch tiefer, selbst mit einem Vielfachen an Ingeniosität, geht es einfach nicht mehr. Es scheint, als hätte eine gigantische Maschine geologische Veränderungen innerhalb weniger menschlicher Generationen modelliert, um dann diese Gegenden für immer zu verlassen.«¹

Unsere Denkmuster sind Revitalisierung, Umnutzung und Renovierung. Doch damit werden oft nur die physischen Brachenbildungen beseitigt, denn hinter diesen stehen andere Arten von Brachen, wie soziale Brachen in Form von Armut und Arbeitslosigkeit, geistige Brachen in Form von veralteten Denkmustern, Sinnbrachen und seelische Brachen in Form

von Abstumpfung und Unmenschlichkeit. Deshalb sind die meisten aus Ratlosigkeit und Unsicherheit geborenen Lösungen für Brachen eher Ersatzlösungen. »Der Zusammenbruch der Braunkohlewirtschaft, der Großindustrie und die radikale Umstellung von Bergbau auf Sanierungsbau, begleitet von ökologischen, wirtschaftlichen und sozialen Folgen, traf die Regionen unvorbereitet, wie ein kalte Dusche. Ein Zerfall von in Generationen gewachsenen Strukturen wurde eingeleitet, mit einer Geschwindigkeit, die mit konventionellen Praktiken kaum noch zu kompensieren ist. Die Regionen befinden sich damit in einem ebenso radikalen Umbruch wie deren Landschaft in einem Umwandlungsprozeß als Folge der Industrialisierung und des Verbrauchs ihrer natürlichen Ressourcen.«²

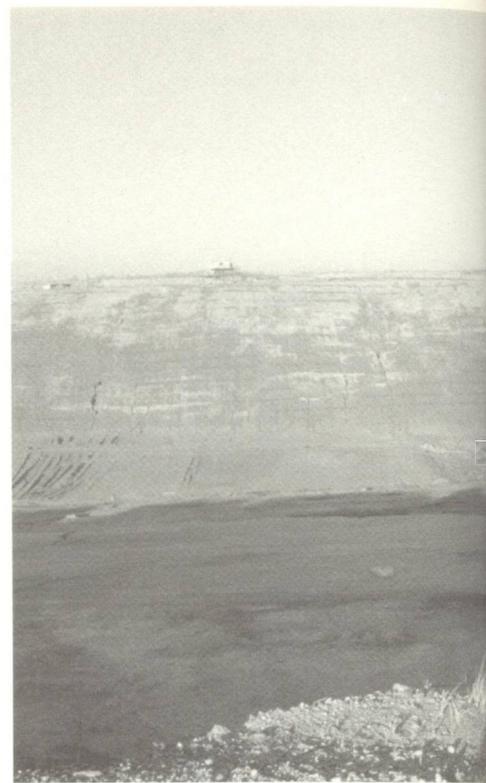
1. Rainer Weisbach: *Jahrbuch Bergbaufolgelandschaft 1996*, S. 86, Hrsg. Dachverband Bergbaufolgelandschaft e.V. u. a., Leipzig, 1996

2. Rainer Weisbach: *Jahrbuch Bergbaufolgelandschaft 1996*, S. 86, Hrsg. Dachverband Bergbaufolgelandschaft e.V. u. a., Leipzig, 1996



Einbaumodelle für
Sichtpunkte in Industriebrachen

Arbeitsgelände des Künstlers:
Abräumhalde der Braunkohlegewinnung in Sachsen

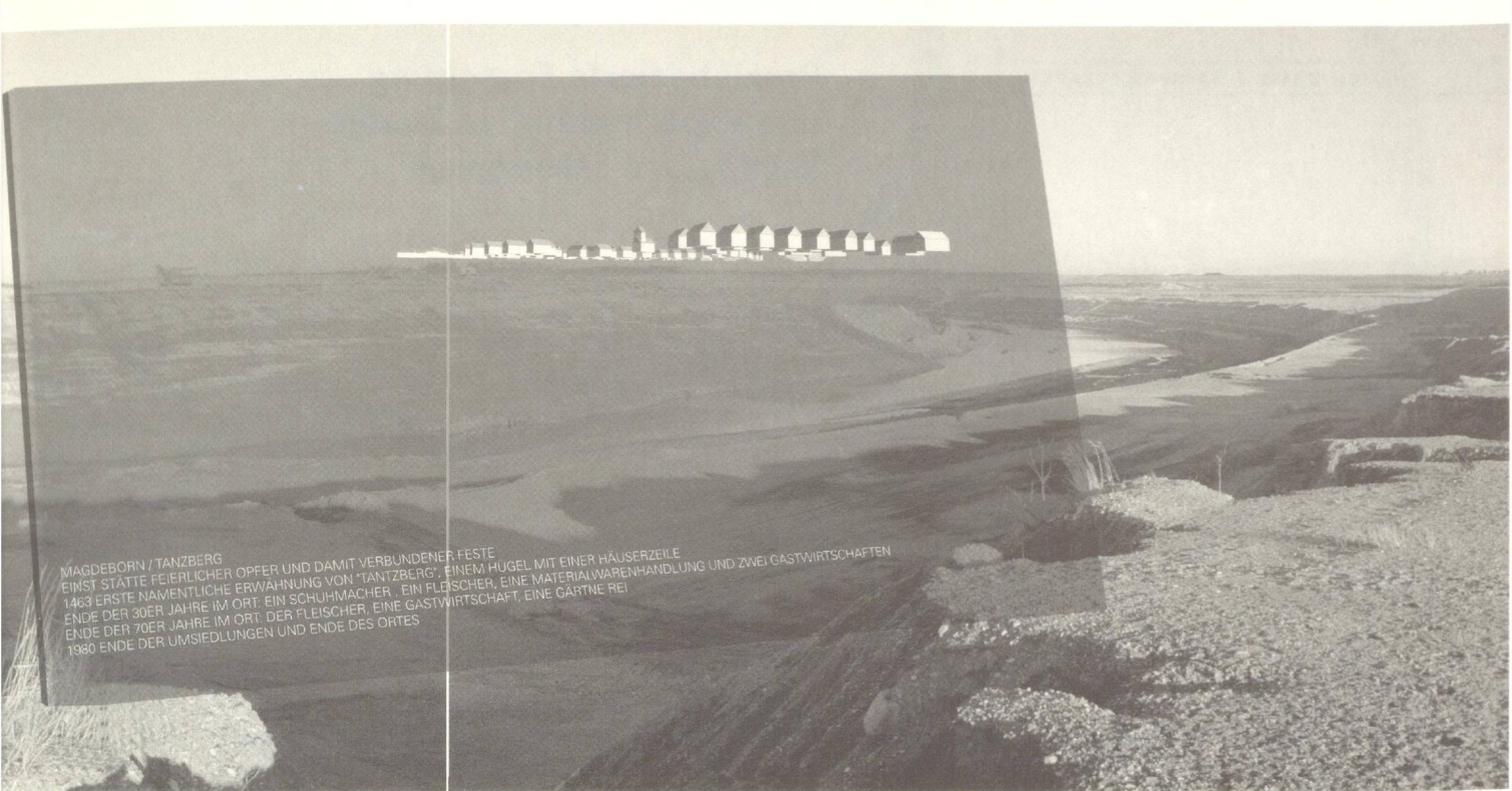


Das ausschließliche Denken und Handeln in derartigen Kategorien hat viele Orte gestört oder auch zerstört. Der Nutzen und die Nutzung haben mit Quantitäten und Preisen zu tun, meist nichts mit Werten. Es gibt zwei Arten der Zerstörung von Orten – die mit der Abrißbirne und die mit der Planung der Neu- oder Umnutzung. Beiden ist manches gemeinsam, vor allem die Tilgung der Erinnerung eines Ortes. »Ortsverlegungen bilden zusammen mit den Eingriffen des Braunkohlebergbaus in den Gebietswasserhaushalt und der Überbaggerung von wertvollen Landschaftsteilen wie Flußauen die massivsten Eingriffe der Abbautätigkeit in eine über mindestens 8 bis 10 Jahrhunderte gewachsene Kulturlandschaft. Mit dem Aufkommen von Großtagebauen traten sie nach 1920 in den bedeutenden Braunkohlerevieren Mitteldeutschlands und der Lausitz fast gleichzeitig in Erscheinung. Bis heute sind in Brandenburg, Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen fast 250 Ortschaften mit über 70 000 Einwohnern ganz oder teilweise von den Landkarten verschwunden. In vielen Fällen ist nicht mehr als eine Erinnerung an ehemalige Stadtteile und Dörfer verblieben, die mit zeitlich zunehmendem Abstand verblaßt ... Insgesamt wurden bis heute im Südraum Leipzig fast 70 Siedlungen mit rund 23 000 Menschen vollständig oder zum Teil verlagert. Der ehemals durch ein dichtes dörfliches und kleinstädtisches Siedlungsnetz bestimmte Landschaftsraum wird heute durch Siedlungskonzentrationen auf »Trassenkorridoren« und weite, siedlungsleere Räume auf Kippenflächen geprägt. Nur an wenigen Stellen erinnern Gedenksteine oder -tafeln an frühere Dörfer. In Planspielen der 80er Jahre zur »radikalen Auskohlung« wurden selbst Kleinstädte wie Zwenkau und Pegau in Umsiedlungsüberlegungen einbezogen. Dem Nordraum Leipzig blieb nur durch das drastische Zurückfahren des Braunkohlebergbaus nach 1989 ein derartiges Schicksal weit-

gehend erspart, wobei Schladitz und Werbelin untergingen, ohne daß der Tagebau die Flächen anschließend auskohlte.«³

Das Unnutze eines Ortes muß rasch aus den Augen. Das Denken und Handeln ist auf Forträumen und Saubermachen gerichtet, in der Regel gegen ein kulturelles Gedächtnis. Oft werden vernünftige Zukunftspläne durch Nicht-Lösungen von vorgestern und Nicht-Lösungen von gestern so gewaltig erschwert, daß sie unter der Last dieser ewigen Aufschiebungen der Vergangenheit ebenfalls scheitern. »Zur ökologisch-ästhetischen Realität industrieller Regionen im ökonomischen Umbruch zählt die rasche Beseitigung produktionsgeschichtlicher Spuren. Ruinen stören das Bild der Zukunft. Ganze Areale oder einzelne Anlagen verschwinden oder werden vom Planungsdenken erfaßt. Sie verlieren so – nach ihrer Stilllegung – ein zweites Mal ihren Charakter als Produktionsorte in lebensgeschichtlich bedeutsamen Topographien. Renaturierung und Kultivierung zur Erholungslandschaft lautet die Devise, wo keine neuen Industrien angesiedelt werden können. Nichts darf bleiben wie es ist: Das Phänomen ist in den alten und den neuen Bundesländern gleich, nur verläuft der Prozeß in den industriellen Ballungsgebieten der ehemaligen DDR infolge des plötzlichen Strukturwandels zeitversetzt und dynamisiert. Der Geschichtsverlust ist spürbar. In dieser kulturökologisch problematischen Situation wird die Wahrnehmung des Ortes als Grundlage von Geschichtsbewußtsein dringend – das Brachliegende kann noch Beachtung finden, seine Vorläufigkeit dem Erinnern dienen.«⁴

Eine Negativ-Besetztheit ist ebenso wie eine Beseitigungsstrategie fragwürdig und rückwärtsgerichtet, denn ursprünglich hatte der Begriff Brache nichts Negatives an sich. Er wurde im Agrarbereich für ein Flurstück oder eine landwirtschaftliche Nutzfläche verwendet, die – gebrochen oder ungebrochen – in der Regel für eine Vegetationsperiode



MAGDEBORN / TANZBERG
 EINST STÄTTE FEIERLICHER OPFER UND DAMIT VERBUNDENER FESTE
 1483 ERSTE NAMENTLICHE ERWÄHNUNG VON "TANZBERG", EINEM HUGEL MIT EINER HÄUSERZEILE
 ENDE DER 30ER JAHRE IM ORT: EIN SCHUHMACHER, EIN FLEISCHER, EINE MATERIALWARENHANDLUNG UND ZWEI GASTWIRTSCHAFTEN
 ENDE DER 70ER JAHRE IM ORT: DER FLEISCHER, EINE GASTWIRTSCHAFT, EINE GÄRTNEREI
 1980 ENDE DER UMSIEDLUNGEN UND ENDE DES ORTES

unbestellt blieb, um die Bodenstruktur zu verbessern. Man ließ dem Boden zeitweise Schonung zur Regeneration seines Haushaltes angedeihen, damit er im ökologischen System seinen positiven Sinn erfüllen konnte. So wie das Fasten beim Menschen einen vergleichbaren Sinn hat. Im englischen »breakfast« steckt zum Beispiel noch der ursprünglich positive Sinn des Fastens und auch des Fastenbrechens. »Ganze Orte, Räume und Landschaften liegen brach, auch im agrarischen Sinn des Wortes. Sie sind frei von Nutzungen, Gestaltungsansprüchen und ohne Entwicklungsperspektiven, die diese Räume mit neuem Leben erfüllen können. Die Angebote dieser Landschaft für neue Lebensräume, neue kulturelle und soziale Bewegungen einschließlich zahlloser Möglichkeiten, in diesen Flächen zu arbeiten und auch neue Berufe zu erlernen, sind da.«⁵

Die Polarität der Dinge wird heute oft vergessen, der positive Sinn der Brache, das Nach-Denken, das dem Vor-Denken und dem Machen vorausgehen sollte. Das Zur-Ruhe-Kommen und Zu-Sich-Selber-Kommen könnte dabei helfen, Brachen nicht als Untergangsszenarien oder Leerstellen zu begreifen, die schnell wieder gefüllt werden müssen, sondern sie als Chancen, als Herausforderungen zu begreifen. Brachen sind spannender Zeitraum und Ort des Stillstands, Übergang von einem Zustand in den anderen. »Nachdem alles benannt und vermessen, abgeheftet und niedrigerissen, und nichts mehr da zum Beschreiben, helfen keine prachtvollen Trümmer nachgebaut, helfen nur noch Bilder, die durch Nachdenken, durch Vor-Denken entstehen.« (Günter Kunert)

»So sollte es bei der Rekultivierung erst einmal um eine Kultivierung, das heißt um eine Aneignung und Wahrnehmung der technisch primär geprägten und auch ungeliebten Landschaft gehen. Das hieße danach außerdem, nicht diese

von den Resten anerkannter Kulturlandschaft heraus zu fragmentieren. Hier, in diesen jahrzehntelang verdrängten und von menschlicher Wahrnehmung freigehaltenen Hinterhöfen, liegt eine mögliche Zukunft. Daraus wird eine neue Kulturlandschaft entstehen. Diese kann, ebenso wie die nächsten einhundert Jahre, nicht prognostiziert oder entworfen werden. Sie wird so aussehen, wie wir jetzt »Weichenstellungen« vornehmen und sie wird von unseren Visionen und unserem Können abhängig sein. Sie wird, und damit muß man sich abfinden, in ihrer Struktur auch noch in einhundert oder mehr Jahren vom Bergbau zeugen.«⁶

Die Riesen des Landschaftsfraßes



3. Andreas Berkner: *Bergbaubedingte Ortsverlegungen in Mitteldeutschland und ihre Folgen für die Siedlungs- und Bevölkerungsstruktur*; Ausstellung »Verlorene Orte« im Espenhainer Tagebau, Hrsg. Verein »Verlorene Orte« e.V., Leipzig, 1996

4. Gert Selle: *Jahrbuch Bergbaufolgelandschaft 1996*, S. 96, Hrsg. Dachverband Bergbaufolgelandschaft e.V. u.a., Leipzig, 1996

5. Rainer Weisbach: *Jahrbuch Bergbaufolgelandschaft 1996*, S. 92, Hrsg. Dachverband Bergbaufolgelandschaft e.V. u.a., Leipzig, 1996

6. Rainer Weisbach: *Jahrbuch Bergbaufolgelandschaft 1996*, S. 91, Hrsg. Dachverband Bergbaufolgelandschaft e.V. u.a., Leipzig, 1996

Praxisbasierte Forschung und experimentelles Design

Begriffe und Fallbeispiele

Offensichtlich operiert das heutige Industrie-Design auf hohem Niveau dicht am Grenzwertnutzen. Mit großem Aufwand wird an semantischen Feindifferenzierungen gearbeitet, Berichte von den Kölner Möbelmessen diagnostizieren das »manierierte Ausreizen des Bekannten« (Michael Kasiske) oder titeln »Warten auf das Neue« (Markus Botsch). Wirkliches Neuland wird nicht betreten; es scheint, als sei die Zeit der Experimente und der bahnbrechenden Innovationen, wie sie durch die Entwicklung neuer Werkstoffe und Fertigungsverfahren bisher stets angestoßen worden waren, nahezu vorbei. Dabei hat das Zeitalter der Digitale mit neuen Visionen, vielfältigen Experimenten und Start-up Unternehmen gerade erst begonnen. Vorhut war die Informationsverarbeitung. Aber nach der ersten Multi-Media-Welle gibt es jetzt verschiedene Anzeichen dafür, dass auch im materiellen Bereich eine neue Zeit für Experimente und experimentelles Design anbricht. Bezugspunkte hierfür bieten die Mass Customization¹ und das Customization Design². Im Kontext von neuer Technologie und neuer Ökonomie³ benötigen wir offenbar auch eine grundlegend neue Produktgestaltung. Vor diesem Hintergrund jedenfalls versuchen wir eine designspezifische Annäherung an die Begriffe Forschung und Experiment. Exemplarisch herangezogen werden dazu drei praxisbasierte Forschungsprojekte zum postindustriellen Customization-Design, die vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) gefördert und am C-Labor der HfG-Offenbach durchgeführt wurden bzw. werden.

FORSCHUNG ALS »REFLEKTIERTE PRAXIS«

Im Hinblick auf Kunst und Design schwanken unsere Begriffe von Forschung in Deutschland zwischen zwei unfruchtbaren Extremen. Auf der einen Seite heißt es nicht selten: »Jede kreative Arbeit ist doch in gewisser Weise Forschung«; und auf der anderen Seite wird das

Wort Forschung derart mit akademischen und methodischen Idealen überladen, dass es jeden Bezug zur künstlerischen und gestalterischen Praxis verliert. Anstatt in dieser unfruchtbaren Polarität zu verharren, gilt es vielmehr nach einer Synthese zu suchen: nach praxisbasierter, praxisrelevanter, praxisverbessernder Forschung, kurz, nach in wissenschaftlichen Maßstäben »reflektierter Praxis«⁴. An britischen und finnischen Hochschulen für Kunst und Design werden unter diesem praxisbasierten Forschungsbegriff auch Bilder gemalt oder Produkte gestaltet⁵ – ohne dass die akademische Reflexion zu kurz käme. Deren Kriterien gilt es in diesem Zusammenhang freilich so zu bestimmen, dass sich nicht jedwede innovative Praxis bequem als Forschung zu bezeichnen vermag. »Reflektierte Praxis« kann demnach u. a. nur dann als Forschung gelten, wenn sie 1. vom bisherigen Stand des Wissens zum jeweiligen Thema ausgeht, 2. belegbar auf Neuland vorstößt und 3. Erkenntnisse publiziert, die den allgemeinen Stand des Wissens erweitern (»contribution to the body of knowledge«). Die folgenden Beispiele versuchen diesen Ansatz »praxisbasierter Forschung« sowie ihren Angelpunkt, das experimentelle Design, zumindest annäherungsweise zu veranschaulichen.

ÖKOLOGISCHER MÖBELBAU: NEWCRAFT

In diesem von Willy Bierter (Institut für Produktdau erforschung, Giebenach) geleiteten Projekt wurde zunächst der allgemeine Stand des Wissens zum ökologischen Möbelbau von Nicht-Designern reflektiert. Als Designer wurden wir nur hinzugezogen, um Erfahrungswissen aus einem gestalterischen, aber auch systeminnovativen Experiment aufzuarbeiten. Gegenstand war eine handwerksspezifische – das heißt eine dezentrale – Variante der Mass Customization im Möbelbau. Zu ihrer praktischen Erprobung hatten das C-Labor der

HfG-Offenbach und der Fachverband des Tischlerhandwerks Nordrhein Westfalen 1997 unter dem Namen NEWCRAFT eine Kooperation von zehn Tischlereien initiiert, die seitdem in neuer Weise herstellungsgerechte Möbelentwürfe mit computergesteuerten Maschinen kundenindividuell produziert.⁶ Von ökologischem Interesse erscheint hierbei insbesondere die mit den neuen Technologien zu verbessernde Konkurrenzfähigkeit der dezentralen Möbelproduktion und die damit verbundene Chance, langlebige und neuartig reparierbare Produkte zu fertigen. Das betreffende Kapitel des Forschungsberichts ist u. a. als »Fallstudie Digitaler Möbelbau und Nachhaltigkeit« von der Homepage der hfg-o herunterzuladen.⁷

1. B. Joseph Pine: *Mass Customization*, 1993; dt. Ausgabe: Maßgeschneiderte Massenfertigung, Wien 1994; Frank T. Piller: *Kundenindividuelle Massenproduktion. Die Wettbewerbsstrategie der Zukunft*, München, Wien, 1998.

2. Jochen Gros: »Postindustrial Design«, in: *Domus*, Heft 799, Dezember 1997; Jochen Gros: »Customization-Design und Art-Customization«, in: *Design Report* Heft 10/2001; Jochen Gros: »Furniture Industry Has to Reconsider all Products – Call it Customization Design«, in: *Proceedings zum World Congress on Mass Customization and Personalization* an der Hong Kong University of Science and Technology (HKUNST),

1.–2. 10. 2001; Dagmar Steffen: »Nachindustrielle Perspektiven für die Produktgestaltung«, in: *Arch+*, Zeitschrift für Architektur und Städtebau, Heft 158, Dezember 2001; Jochen Gros: »Customization Design«, in ebenda.

3. Unter dem Titel: *New Economy – New Design? Facetten einer neuen Ökonomie*, führte Ulrich Klotz an der hfg-o im Rahmen der Leitner-Stiftungsprofessur im Sommersemester 2001 eine Vortragsreihe durch; eine Dokumentation der Veranstaltung ist zur Zeit in Vorbereitung.

4. Der Begriff, der auf die Publikation von Donald A. Schön: *The reflective practitioner* (Basic books, New York 1983) zurückgeht, war auch in der 2000/2001 von der EU geförderten Projektgruppe »Doctoral Education in Design« ein zentraler Diskussionsgegenstand.

ART-CUSTOMIZATION: NEW ARTS AND CRAFTS

Der Begriff Art-Customization gehört zu den Resultaten einer Machbarkeitsstudie, die unter dem Titel »Stärkung regionaler Ökonomien, NEW ARTS and CRAFTS als exemplarischer Beitrag des Tischlerhandwerks« begonnen und unter der Federführung des C-Labors in Zusammenarbeit mit dem Institut für Produktdau erforschung (ipf) Giebenach/Hamburg durchgeführt wurde. Der Neuigkeitsanspruch dieses Projekts begründet sich in der Annahme, dass sich infolge der computergesteuerten Fertigungstechnologien nicht nur das »neue Handwerk« (NEWCRAFT), sondern auch ein »neues Kunst-Handwerk« (NEW ARTS and CRAFTS) mit computergesteuerten Werkzeugen entwickeln und am

5. Vgl. beispielsweise die Promotionsordnungen der University of Bristol oder der University of Art and Design Helsinki (UIAH).

6. Um den Ansatz der Newcraft-Kooperation auf eine breitere Basis zu stellen, schrieb der Fachverband des Tischlerhandwerks NRW in Zusammenarbeit mit der hfg-o 2001 den Designwettbewerb »CNC-conFORM« aus. Siehe hierzu den Bericht: »Den richtigen Ton gefunden«, in: *BM, Bau- und Möbelschreiner*, Heft 8/2001.

7. Siehe www.hfg-offenbach.de, Rubrik Forschung/Projekte

Markt behaupten könnte. Diese Vision wurde von den Projektpartnern zunächst unter ökonomischen, ökologischen und arbeitswissenschaftlichen Aspekten reflektiert. Ein designgeschichtlicher Längsschnitt betrachtet zudem die vorausgegangenen Versuche, sich mit Handwerk und Kunst-Handwerk gegenüber der industriellen Konkurrenz zu behaupten: von der Arts and Crafts-Bewegung Ende des 19. Jahrhunderts über das Alternativdesign der 1970er Jahre und das Neue Deutsche Design der 1980er Jahre bis hin zum aktuellen NEWCRAFT-Design. Auf dieser Basis entwickelte sich schließlich die Idee einer NEW ARTS and CRAFTS-Bewegung, verstanden als technologische und zugleich ästhetische Avantgarde. Im Sinne von Forschung als »reflektierter Praxis« war diese Perspektive aber nicht nur designtheoretisch zu begründen, sondern auch durch experimentelle Entwürfe zu veranschaulichen, punktuell zu verkörpern, gegenständlich zu interpretieren. Dieser entwurfspraktische Anteil des Projekts lotet sicherlich auch Sackgassen aus und stellt die zugrunde liegende Vision notgedrungen unzureichend dar. Aber Experimente sind nun einmal per Definition Erkundungen mit ungewissem Ausgang. Sie führen im besten Fall zu »vorwettbewerblichen Produkten«. Ihr Maßstab ist nicht das Erreichte, sondern das darüber hinaus noch Erreichbare, die neuen Perspektiven, die sie eröffnen. (Abb. 1) Mit diesem experimentellen Anteil wurde das NEW ARTS and CRAFTS-Projekt schließlich nicht nur im obligatorischen Forschungsbericht publiziert, sondern auch mit Ausstellungen und Ausstellungsbeiträgen vorgestellt.⁸

8. Der Forschungsbericht »Art-Customization, New Arts-n-Crafts mit computergesteuerten Werkzeugen«, mit Beiträgen von Christine Ax, Willy Bierter, Jochen Gros und Dagmar Steffen ist als Digitaldruck sowie auf CD-ROM über die Bibliothek der hfg-offenbach zu beziehen (siehe www.hfg-offenbach.de). Präsentiert werden Arbeiten des C-Labors in der ständigen Ausstellung des Museums für Angewandte Kunst Frankfurt (mak); aus dem Forschungsprojekt hervorgegangene experimentelle Produkte wurden im Rahmenprogramm der Ausstellung »baumstark, Wald, Holz, Kultur« des Landesgewerbeamtes Baden-Württemberg vom 23. 6. – 14. 7. 2001 im MAGAZIN Stuttgart ausgestellt.

9. Vg. Jochen Gros: »Customization Design und Art Customization«, in: *Newsletter zu Mass Customization, CRM und Personalization-Strategien*, hg. von Frank T. Piller, 4. Jg. 2001, Nr. 3, München, Juni 2001, www.customization-design.de sowie Jochen Gros: »Individualization and Personalization are Characteristics of Art – Applied now as Art Customization«, *Proceedings zum World Congress on Mass Customization and Personalization* an der Hong Kong University of Science and Technology (HKUNST), 1. 10. – 2. 10. 2001.

10. Das Forschungs- und Entwicklungsprojekt »C-MOEBEL, Elektronisches Musterbuch für CNC-gerechtes Design« wird mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF) innerhalb des Rahmenkonzeptes »Forschung für die Produktion von morgen« gefördert und vom Projektträger Produktion und Fertigungstechnologien, Forschungszentrum Karlsruhe, durch die PFT-Außenstelle in Dresden betreut.

Zu erweitern war damit primär der Stand des Wissens im Design. Unter dem Begriff Art-Customization fand die Idee eines »digitalen Kunst-Handwerks« aber auch Eingang in den allgemeinen wissenschaftlichen Diskurs zur Mass Customization und Personalization.⁹

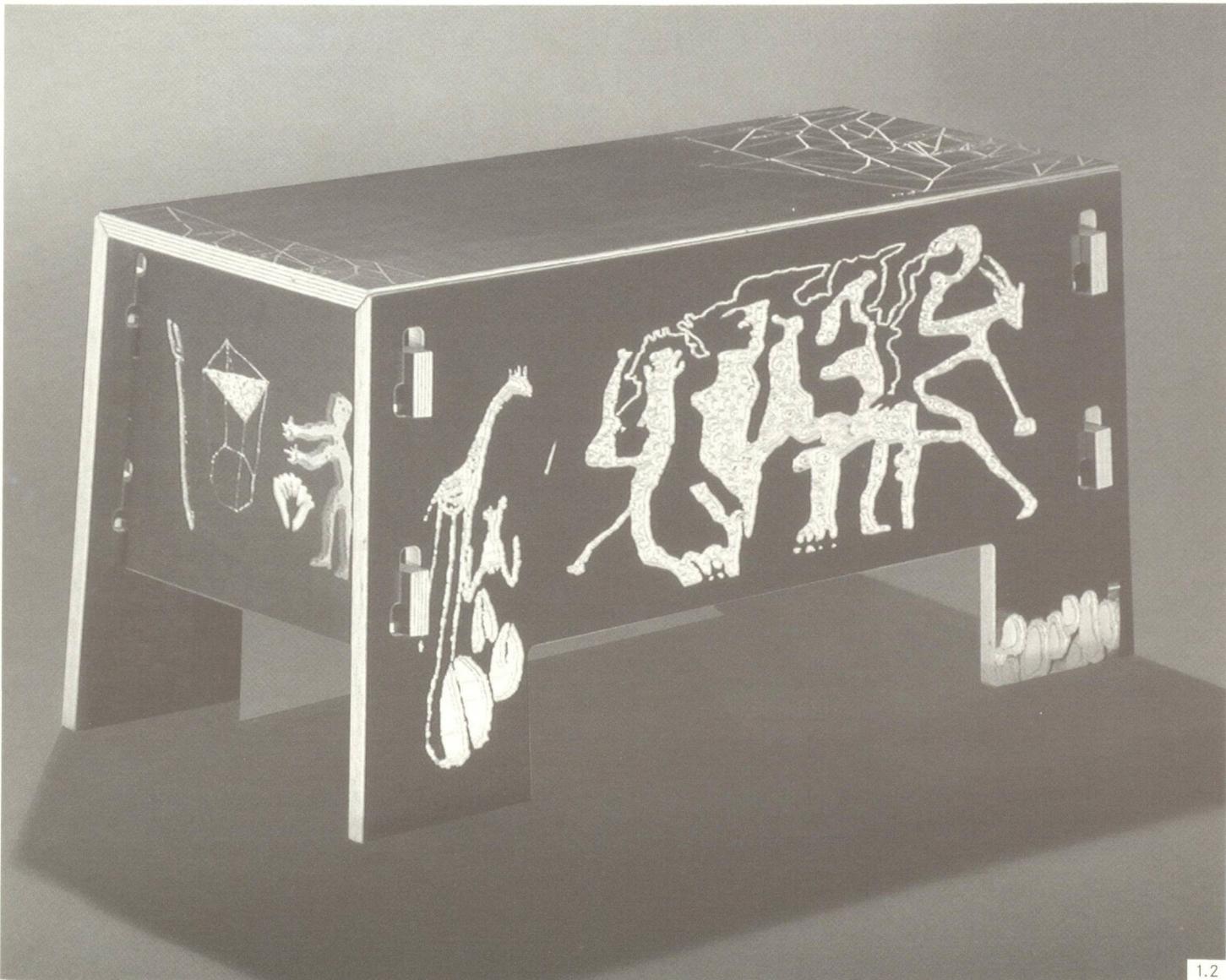
C-MOEBEL: CUSTOMIZATION-DESIGN

Auch die Forschungspolitik in Deutschland begünstigt offenbar in zunehmendem Maße praxisbasierte Projekte und kommt damit dem Design entgegen. So gelten zum Beispiel im Förderprogramm des BMBF »Forschung für die Produktion von morgen« bereits »vorwettbewerbliche Produktentwicklungen« definitiv als Forschung. Innerhalb dieses Programms erhielt auch das C-Labor der HfG-Offenbach die Gelegenheit, seine Konzeption einer handwerks- bzw. KMU-spezifischen Variante der Mass Customization weiter zu entwickeln. Unter dem Kurztitel C-MOEBEL¹⁰ konzentriert sich das Forschungsprojekt auf diejenigen Bereiche, in denen die »Produktion von morgen« zugleich in neuer Weise herstellungsgerechte und möglichkeitsverkörpernde Produkte, also auch »Produkte von morgen« voraussetzt. Denn im Möbelbau sind, wie man schon auf den ersten Blick erkennen kann, fast alle bisherigen Entwürfe des Handwerks- und Industrie-Design – wie sollte es anders sein – entweder gar nicht oder nicht optimal mit computergesteuerten Werkzeugen zu fertigen. Benötigt wird daher ein von Anfang an auf die neuen Produktionsprozesse bezogenes, das heißt ein CNC-gerechtes Design (CNC steht für computerized numerical control), das zugleich auch eine notwendige Voraussetzung für die Mass-Customization und Crafts-Customization darstellt. Dieses erst noch zu entwickelnde Customization-Design muss zunächst den durch die digitale Revolution veränderten Produktionsprozessen entsprechen. Am Ende sollte es

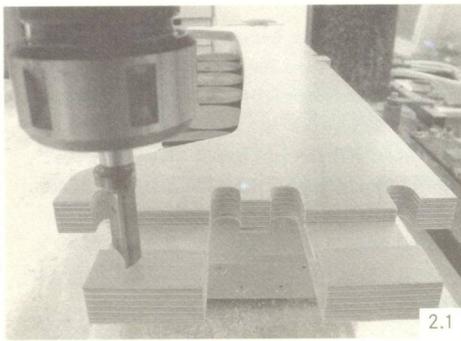
Abb.1 NEW ARTS and CRAFTS, exemplarisch dargestellt am Beispiel einer Truhe des C-Labors mit einem Relief des Frankfurter Bildhauers Frank Reinecke. Truhe und Relief wurden komplett mit CNC-Technologie gefertigt. Handwerkliche Tradition und die Erkundung neuer Potenziale der digitalen Werkzeuge verbinden sich hier mit der Suche nach künstlerischem Ausdruck und den Möglichkeiten der kundenindividuellen Produktion. Ausgangspunkt war das Foto einer afrikanischen Felsenzeichnung von Frank Reinecke aus dem Projekt »Trixel Planet«. Das Foto wurde zunächst eingescannt, die Hell- und Dunkelwerte in Volumen umgerechnet und im Dreiecksgitternetz des DXF-Formates formatiert. Anschließend konnte die polygonale Datei für die CNC-Fräse konfiguriert und in beschichtetem Holzwerkstoff gefräst werden.



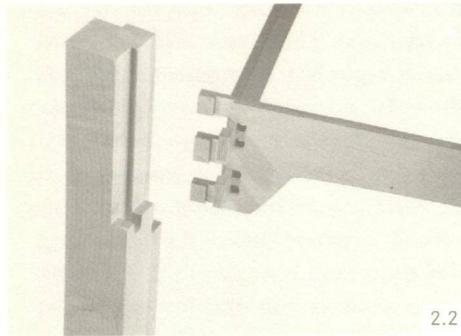
1.1



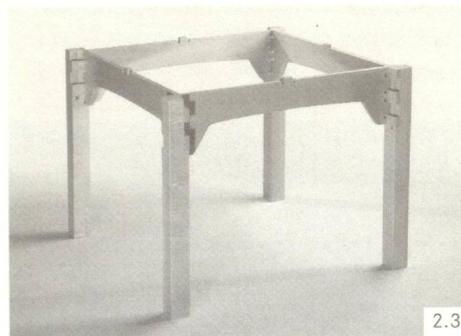
1.2



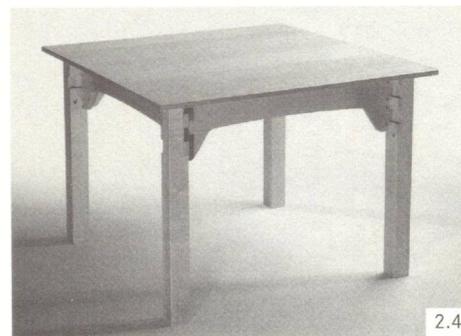
2.1



2.2



2.3



2.4

dann aber auch deren neue Möglichkeiten sowohl technisch als auch ästhetisch ausschöpfen. (Abb. 2,3) Aufgrund der sehr komplexen Voraussetzungen des computergesteuerten Möbelbaus wurde das Forschungsvorhaben C-MOEBEL zudem als Verbundprojekt konzipiert, an dem sich neben dem C-Labor auch vier Möbeltischlereien aus dem NEWCRAFT-Verbund sowie ein Maschinenbau- und ein Softwareunternehmen beteiligen.

PRACTICE BASED DOCTORAL EDUCATION IN ART AND DESIGN

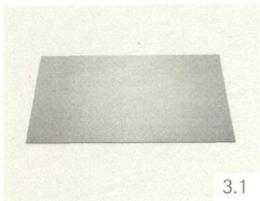
Die bisher skizzierte Annäherung an den Begriff und die Etablierung einer »praxisbasierten Forschung« deckt nicht zuletzt ein typisches Problem der deutschen Kunst- und Designhochschulen auf. Anders als beispielsweise in Großbritannien, wo »Art and Design« einen nennenswerten Anteil am Bruttosozialprodukt haben – im Großraum London beträgt er sogar schon 30 Prozent¹¹ – und wo praxisbasierte Doktorate daher schon vor einem Jahrzehnt eingeführt wurden, existieren in Deutschland bislang keine vergleichbaren qualifizierenden Ausbildungsangebote. »Practice based Doctoral Education in Art and Design« ist bei uns im doppelten Sinne noch ein Fremdwort. Oder anders gesagt: Ohne einen praxisreflektierenden und zugleich praxisgestaltenden Dissertationsstudiengang wird sich die inzwischen auch bei uns anlaufende »praxisbasierte Forschung« in den wirtschaftlich bedeutenden Sektoren von Kunst und Design langfristig kaum entwickeln und im internationalen Wettbewerb behaupten können. Beides, die Durchführung von Forschungsprojekten und ihre Verbindung mit praxisbasierten und praxisrelevanten Dissertationen, gehört zu den Schlüsselmaßnahmen der Spitzenqualifizierung – auch in Kunst und Design.

¹¹ Laut Prof. Paul van der Lem, University of the West of England, Bristol, in einem Vortrag an der University of Art and Design Helsinki im September 2000.

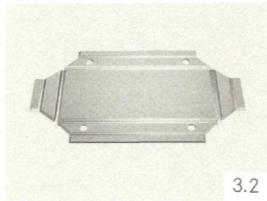
Abb.2 C-MOEBEL »Ziegel-Tisch« mit integrierten Verbindungen. Während traditionelle Holzverbindungen durch den Rationalisierungsdruck aus dem Handwerk gänzlich verdrängt und durch industriell gefertigte Beschläge ersetzt wurden, erlauben die digitalen Werkzeuge erneut eine ökonomische Fertigung integrierter Holzverbindungen. In einer Grundlagenstudie entwickelte das C-Labor rund 50 CNC-gerechte Verbindungen für den Möbelbau. Auf dem CNC-Bearbeitungszentrum können sie in einem Arbeitsgang mit dem Werkstück gefertigt werden. Bewusst eingesetzt haben sie zudem eine ornamentale Qualität und verweisen mit charakteristischen Details auf ihren Herstellungskontext.

Abb.3 C-MOEBEL Folding-Tisch.

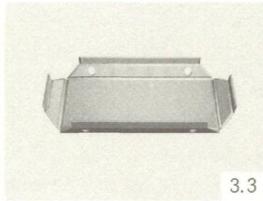
Der Tisch basiert auf dem Folding-Verfahren, das – neben den integrierten Verbindungen – als ein CNC-gerechtes und für die handwerkliche Einzelstück- und Kleinserienproduktion besonders geeignetes Verfahren erscheint. Hierzu wird der Plattenwerkstoff zunächst flächig mit einem faltbaren Textil- oder Folienmaterial beschichtet oder an den späteren Faltkanten mit Klebestreifen versehen; anschließend werden Gehungen eingefräst und die Platte unter Angabe von Leim zu einem Körper zusammengefaltet. Folding ermöglicht nicht nur eine äußerst zeitsparende Fertigung, sondern auch eine hohe Präzision, die mit herkömmlichen handwerklichen Methoden nur schwer zu erzielen wäre. Darüber hinaus stellen diese unsichtbaren Verbindungen ästhetisch eine Alternative zu den integrierten Holzverbindungen dar. Voraussetzung ist auch hier, dass die Möbelentwürfe – ähnlich wie Faltkartons oder Origami-Arbeiten – von Anfang an im Hinblick auf das Fertigungsverfahren entwickelt wurden.



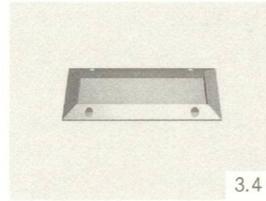
3.1



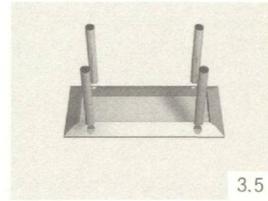
3.2



3.3



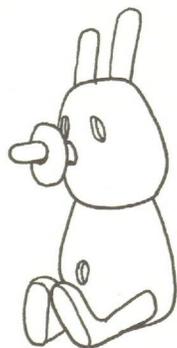
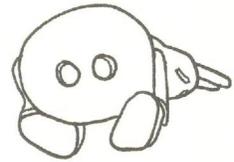
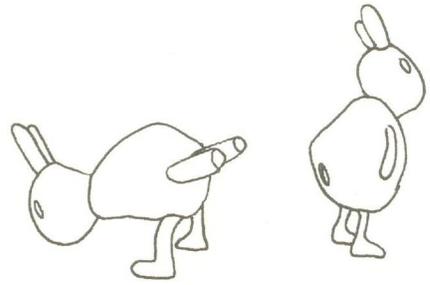
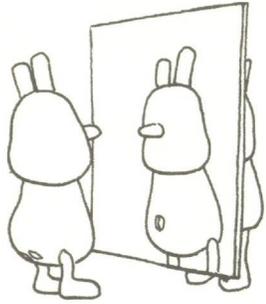
3.4



3.5



3.6



...gesicher-
...nderpfade werden die Dächer
Paris für Spaziergänger geöffnet.«
...en Straßenlaternen sind Licht
anzubri...

→ Im Januar 1962 verriet der Schau-
spieler Wolfgang Neuss durch eine
Annonce in der Zeitung »Der Abend«

...nung, daß sie gedeutet
den. Er schlug vor, daß in einem
Gebiet Sibiriens riesige Schnei-
Form eines rechtwinkligen D...

Die folgenden Beiträge von Heiner Blum, Petra Leutner, Wilhelm Genazino, Jamal Tuscheck, Dieter Mankau, Peter Eckart und Bazon Brock verhalten sich eigensinnig und assoziativ zum Arbeitstitel und Leitmotiv dieses hfg-forums »search and research in der Gestaltung oder auch als Gestaltung«. Sie beschäftigen sich nicht mit der Frage, wie denn Forschung in der Gestaltung methodisch und inhaltlich zu bestimmen sei – ohnehin ein nicht leichtes Unterfangen angesichts der Vielfalt der Disziplinen, die sie versammelt, und allemal hinsichtlich ihrer Differenzierung in angewandte und freie Kunst – vielmehr geht es um etwas, das das forschersische Tun insbesondere in seiner künstlerisch-experimentellen Auslegung begleitet, wenn ihm nicht gar inhärent ist. Es geht im weitesten Sinn um Suchen, Finden und Sammeln, um Überprüfen, Erfinden und Ersetzen und natürlich ums Sehen und Beobachten. Dabei sind die Blickwinkel höchst unterschiedlich.

Wenn der künstlerischen Arbeit ja immer auch das Suchen, Überprüfen und Entwickeln von Bedeutung ist, dann bewegt man sich in Heiner Blums Sammlung von allerhand Merkwürdigkeiten wie in einem Steinbruch möglicher, noch zu entschlüsselnder, subversiver Botschaften: Überraschung inbegriffen.

Petra Leutner geht der Thematik des »Ersetzens« nach. Sie entfaltet sie als Logik der Substitution, durch die sich »Neues, Drittes, Fremdes« erschließt, – künstlerisches – Neuland eröffnet werden kann.

Forschen hat allemal mit dem genauen Blick zu tun und natürlich viel mit Beobachten. Wilhelm Genazinos Essay führt vom lebensgeschichtlich gebundenen Blick zum »gedehnten«, bedeutungsfähigen Blick.

Anders Jamal Tuscheck. Er skizziert das Beobachten und entwirft es als »permanent performance«.

Forschung und Entwicklung in einem ganz handfesten, angewandt-gestalterischen und zugleich interdisziplinären Sinn illustriert das Projekt von Dieter Mankau »personal support«.

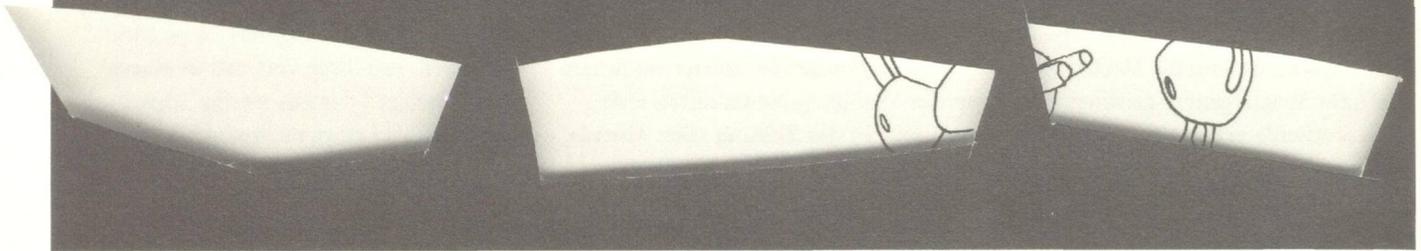
Mit dem Blick, freilich aus der Perspektive des virtuellen und realen Entwerfens, setzt sich Peter Eckart auseinander. Er erörtert die Veränderung der Maßstäblichkeit durch die digitale Möglichkeit, Ein- und Überblick, Detail und Gesamtansicht ineinander übergehen zu lassen, zu »vergleichzeitigen«. Dem Blick eröffnen sich neue Bezugsgrößen.

Bazon Brock beendet die Impressionen zum Thema »search and research«, indem er es auf die Hochschule als Institution, auf ihre Strukturen und Konzepte anwendet und dabei einen neuen Hochschultypus entwirft. Ein furioses und anregendes Gedankenexperiment zur Frage: wie eine Hochschule für Gestaltung gestalten?

HANS-PETER NIEBUHR

IM KELLER VOM TURM

Suchen und Ersetzen



→ *Als es Atomwissenschaftlern* 1987 in Seattle zum erstenmal gelang, ein Positron für die Dauer von drei Monaten zu isolieren und zu beobachten, war ihre Zuneigung so innig, daß sie ihm einen Namen gaben: Priscilla.

→ *Am Hofe von Ludwig dem Elften* wurde durch Abbé de Baigne ein neuartiges Musikinstrument eingeführt: Zwanzig nebeneinander eingepferchte Schweine wurden über eine Tastatur, die einen stechenden Nagelmechanismus auslöste, zum Quieken gebracht. Die Schweine waren in harmonischer Reihenfolge geordnet, so daß der Abbé dem staunenden König alte französische Weisen zum Besten geben konnte.

→ *Am Höhepunkt der Karriere des berühmten Pantomimen Marcel Marceau* erschien für seine treuesten Fans eine Langspielplatte. Unter dem Titel »Best Of Marcel Marceau« hörte man nach neunzehn Minuten Stille eine Minute Applaus.

→ *Anaxagoras* sagte, daß der Mensch das vernünftigste Wesen aller Lebewesen sei, da er Hände habe.

→ *André Breton* machte 1933 einen Vorschlag zur Neugestaltung der Pariser Kathedrale »Notre-Dame«: »Man ersetze die Kirchtürme durch einen riesigen Essig- und Öl-Ständer, dessen eine Flasche mit Blut und dessen andere durch Sperma gefüllt ist.«

→ *Anlässlich einer Ausstellungseinladung im Stedelijk-Museum* in Amsterdam 1960 forderten die Künstler

der Gruppe *Spur*, das Museum durch ein Loch in der Außenmauer zu erweitern. Die Ausstellung wurde abgesagt.

→ *Anthropologen* behaupten, daß weißhäutige Menschen das Zebra als ein weißes Tier mit schwarzen Streifen betrachten, hingegen die Schwarz-Afrikaner das Zebra als schwarzes Tier mit weißen Streifen ansehen.

→ *Auf der Suche nach einem Sänger für die »Sex-Pistols«* fiel Malcolm McLaren ein junger Mann auf, der rund um die King's Road sein Unwesen trieb. Er trug ein »Pink-Floyd«-T-Shirt, das er um die Aufschrift »I hate« typografisch erweitert hatte.

→ *Borges* berichtete von einer vergangenen Kultur, deren höchste Kunstform die Kartographie war. Die Kartographen strebten nach einem immer höheren Grad der Genauigkeit. Schließlich zeichneten sie eine Karte im Maßstab 1:1, die das ganze Land bedeckte. »Die nachfolgenden Geschlechter, die dem Studium der Kartographie nicht mehr so ergeben waren, waren der Ansicht, daß diese ausgedehnte Karte überflüssig sei und überließen sie, nicht ohne Verstoß gegen die Pietät, den Umbilden der Sonne und dem Winter. In den Wüsten des Westens haben sich bis heute zerstückelte Ruinen der Karte erhalten, von Tieren behaust und von Bettlern.«

→ *Cuskoy*, eine Stadt in der Osttürkei, wird aus gutem Grund »Vogel-dorf« genannt. Die Einwohner haben

ein Sprachsystem entwickelt und perfektioniert, das sich aus Zirp-, Zwitscher- und Trillerlauten zusammensetzt, die kaum von echten Vogellauten zu unterscheiden sind. Die Bewohner von Cuskoy haben dieses einzigartige System erfunden, weil ihr Dorf von einer Schlucht und einem Fluß durchschnitten wird, und die Verständigung von einer Seite zur andern durch Hand-signale wegen des täglich aufkommenden Nebels unmöglich ist. Die Dorfbewohner haben ihre Pfeiflaute so perfektioniert, daß sie den Nebel wie ein natürliches Nebelhorn durchdringen.

→ *Der Generalstreik in Russland* im Oktober 1905 war zunächst am 19. September von Moskau ausgegangen, als die Setzer der Sytine-Druckerei in den Streik traten, besonders weil sie verlangten, daß die Interpunktionszeichen bei den 1 000 Typen mitgezählt würden, aus denen die Zahlungseinheit ihres Stücklohns bestand.

→ *Der Märchensammler Ludwig Grimm* etablierte einen neuen Zeichenstil. Unter dem Namen »Klecksografie« zeichnete er Tintenkleckse zu fantasievollen Figuren um.

→ *Der Musiker Aphex Twin* erzählte in einem Interview von einem selbst erfundenen Spiel aus den Tagen seiner Kindheit. Es hieß: »Getting lost and trying to find our way out again« und funktionierte genau so.

→ *Der nicht gerade als großer Freund der Malerei bekannte Bruce*

Nauman erzählte in einem Interview von »einem Lehrer, der immer an den Bilderregalen der Studenten stand. Er konnte von dort aus nur die Ränder der Bilder sehen, die alle phantastisch aussahen. Wenn man ein Bild herauszog, sah die Mitte furchtbar aus, weil das der Teil war, an dem der Student gerade arbeitete. Die Ränder waren die Überreste, an die sie keine Gedanken verschwendet hatten. Dieser Lehrer sagte einfach: ›Oh, die Ränder sehen großartig aus. Was kümmert ihr euch um die Mitte? Die sieht schrecklich aus‹.«

→ *Der Schah von Persien* hatte es bei einem Besuch in England abgelehnt, einem Wettrennen beizuwohnen, mit der Begründung, »er wüßte ja, daß das eine Pferd schneller liefe als das andere«.

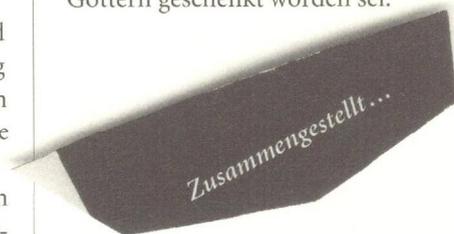
→ *Die Geschichte der jugendlichen Subkulturen* begann nicht, wie viele glauben, im zwanzigsten Jahrhundert. Bereits um 1400 gab es in Venedig mehrere sich bekämpfende Jugendbanden. Eine Gruppe, die sich »La Compagna della Calza« oder »Die Gesellschaft der Hosen« nannte, trug kurze Westen, Federhüte und bunte, eng anliegende Hosen, deren Beine unterschiedlich gefärbt waren. Sie veranstaltete öffentliche Schauspiele, Maskenumzüge und Konzerte, und ihre prächtige Kleidung wurde von Jugendlichen in ganz Italien nachgeahmt. »Junge Männer«, so klagte ein Chronist der Zeit, »haben sich angewöhnt, ihre Köpfe zur Hälfte scheren zu lassen und eine knapp sitzende Mütze zu tragen.«

→ *Die legendären »808-State«* bekamen immer wieder Ärger mit ungeklärten Samples. So erfanden sie eine neue Technik, die sie »Ghosting« nannten. Sie umspinnen ein Sample dicht mit eigenen Sounds, nur um es schließlich wegzulassen. Der verschwundene Part blieb als »Geist« vorhanden.

→ *Ein Mann wie Bill Gates*, der in den USA seine Karriere als Tüftler in einer Garage begonnen hatte, hätte in unserem Land nie eine Chance gehabt:

Der ständige Aufenthalt in einer Garage zum Zwecke dauerhafter Gewerbeausübung ist aufgrund zahlreicher Gesetze und Verordnungen streng verboten.

→ *Einem koreanischen König* aus dem sechzehnten Jahrhundert wird die Einführung eines Silbenalphabets zur Vergrößerung der Anzahl der Schreibkundigen seines Volkes zugeschrieben. Dieser Herrscher, König Sejong, wußte jedoch, daß sich der etablierte Priesterstand wahrscheinlich gegen eine solche Erneuerung wenden würde, weil sie gegen die alten Bücher verstieß, die samt und sonders in chinesischen Schriftzeichen geschrieben waren. Der Legende nach erfand er daher ein Silbensystem von 14 Konsonanten und 10 Vokalen und malte diese, anstatt sie auf Papier zu schreiben und den Priestern zu zeigen, mit Honig auf flache Pandamusblätter. In der Nacht fraßen sich Ameisen durch den Honig und hinterließen die genauen Umrisse der gemalten Buchstaben. König Sejong rief daraufhin die Priester und bat sie um eine Erklärung. Nach reiflicher Überlegung setzten die Priester den König davon in Kenntnis, daß die Zeichen ein Alphabet seien, das dem Volk von Korea von den Göttern geschenkt worden sei.



→ *Einen sehr großzügigen Umgang mit der Zeit* bot William Shakespeare in »Perikles« an: »Ist es ein Tag, den Ihr brauchen könnt, so nehmt ihn Euch aus dem Kalender heraus, und kein Mensch wird ihn vermissen.«

→ *Ende 1960* inszenierte die Münchener Gruppe »Spur« in der Galerie Malura anlässlich des Todes des 31-jährigen Künstlers Bolus Krim eine Gedächtnisausstellung mit dessen Werken. Den Künstler hatte es nie gegeben.

→ *Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts* entwickelte der Franzose Georges Polti ein interessantes Theaterkonzept. Einen schon im späten 18. Jahrhundert formulierten Einfall aufgreifend, wonach es nur 36 Grundsituationen in der Tragödie gibt, offerierte er dem Pariser Publikum diese Situationen mit dem Angebot, daraus jede gewünschte Kombination zusammenstellen und auf Bestellung liefern zu können.

→ *Gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts* gab es kurz hintereinander zwei merkwürdige Anschläge auf Frankfurter Hochhäuser: Eines Nachts brachten Unbekannte auf dem Leuchtlogo der DG-Bank einen zusätzlichen schwarzen Punkt an, so daß sich das Zeichen der Bank in »Pacman« verwandelte: eine kleine gefräßige Gestalt aus der Frühzeit der Computerspiele. Kurze Zeit später wurden einige der rot-leuchtenden Neonbuchstaben des »Marriot«-Hotels an der Frankfurter Messe stillgelegt, so daß einige Zeit lang der Begriff »riot« über der nächtlichen Stadt erstrahlte.

→ *Gottfried Keller* berichtet in »Der Landvogt von Greifensee« von einem Richter, der zänkische Eheleute einer speziellen Prozedur unterwarf: Er »verurteilte das Paar zu vier Wochen Gefängnis und zum Gebrauch des Ehelöffels. (...) Es war ein ganz sauber aus Lindenholz geschnitzter Doppellöffel mit zwei Kellen am selben Stiele, doch so beschaffen, daß die eine aufwärts, die andere abwärts gekehrt war.«

→ *Guy Debord*, einer der romantischsten Köpfe des vergangenen Jahrhunderts, formulierte seine Idee von Schönheit auf die folgende Weise: »Ich kenne kaum etwas anderes, dessen Schönheit es den in Paris angeschlagenen Metroplänen gleichtun könnte, als die zwei im Louvre ausgestellten Häfen in der Abenddämmerung von Claude Lorrain.« Einer von Debords Freunden hatte ein besonderes Spiel erfunden: Er bewegte sich durch den Harz, indem er den Londoner Stadtplan zu Hilfe nahm.

→ *Im Forderungskatalog* der berühmtesten »Lettristischen Internationale« findet sich eine Reihe interessanter Ideen zur Umgestaltung des öffentlichen Raums. Nicht eine wurde realisiert: »Nach einer sorgfältigen Umgestaltung der Feuerleitern und, wo nötig, der Einrichtung abgesicherter Wanderpfade werden die Dächer von Paris für Spaziergänger geöffnet.« »An den Straßenlaternen sind Lichtschalter anzubringen, damit die Beleuchtung öffentlicher Kontrolle unterliegt.« »... die Kirchen in Spukhäuser verwandeln. (Man soll ihre gegenwärtige Innenausstattung beibehalten und die angsteinflößenden Aspekte besonders hervorheben.« »Die Bahnhöfe werden in ihrem jetzigen Zustand belassen. (...) Vollständige Geheimhaltung oder Verfälschung aller Informationen über Ankunfts- und Abfahrtszeiten, Fahrpläne etc.« »Abschaffung der Friedhöfe. Völlige Zerstörung der Leichen und aller Grabsteine: keine Asche, keine einzige Spur soll übrig bleiben.« »Abschaffung der Museen und Verteilung der Meisterwerke auf Kneipen.« »Entfernung aller Straßenschilder, die den Namen Emile oder Edouard enthalten.« Ein weiterer Vorschlag war, sämtliche Reiterstatuen aller Städte »in einer einzigen öden Ebene« zusammenzubringen.

und alphabetisch geordnet ...

→ *Im Jahre* 1791 schloß ein Theaterdirektor namens Daly im Kreis von Freunden an einem feucht-fröhlichen Abend eine ungewöhnliche Wette ab. Er behauptete, er könne über Nacht den englischen Wortschatz um einen neuen Begriff erweitern. Bis Tagesanbruch schrieb er mit Kreide unzählige Male das bis dahin unbekanntes Wort »Quiz« an die Häuserwände seiner Stadt. Bis heute benutzen wir diesen Begriff als Synonym für »Ratespiel«.

→ *Im Jahre* 1955 ließ man an der Universität von Manchester einen Roboter einen Liebesbrief schreiben.

→ *Im Jahre* 1969 schrieb der französische Schriftsteller George Perec »La Disparition«, einen Roman von 200 Seiten, in dem kein einziges Mal der Buchstabe e vorkommt.

→ *Im Januar* 1962 verriet der Schauspieler Wolfgang Neuss durch eine Annonce in der Zeitung »Der Abend« den Schuldigen eines Fortsetzungskrimis im Fernsehen, der das Publikum schon seit Wochen in Atem hielt.

→ *Im Laufe von nur fünf Jahren* werden so gut wie alle Atome im Körper eines Menschen ausgetauscht. Die Identität und Körperstruktur sowie das Aussehen und Bewußtsein bleiben, die Atome aber kommen und gehen.

→ *In den fünfziger und sechziger Jahren* erschienen zahlreiche Tonträger, die im Hintergrund zu einer bestimmten alltäglichen Beschäftigung abgespielt werden konnten. Alfred Hitchcock publizierte im Rahmen dieser Welle eine Langspielplatte mit dem Titel: »Music To Get Murdered By«.

→ *In einem Interview* berichtete der Erfinder des »Word-Jazz« Ken Nordine von einem bisher noch nicht realisierten Konzept für eine Theateraufführung: Drei sich auf der Bühne befindende Schauspieler sollten durch drei mit drahtlosen Mikrofonen bestückte, zufällig ausgewählte Zuschauer in ihrem Handeln gesteuert werden.

→ *In einer elfteiligen Liste* faßte Billy Wilder die Essenz seines Wissens über den Film zusammen: »1. Ein hübsches Mädchen ist besser als ein häßliches. 2. Ein Bein ist besser als ein Arm. 3. Ein Schlafzimmer ist besser als ein Wohnzimmer. 4. Eine Ankunft ist besser als eine Abfahrt. 5. Eine Geburt ist besser als ein Tod. 6. Eine Verfolgungsjagd ist besser als eine Plauderei. 7. Ein Hund ist besser als eine Landschaft. 8. Ein Kätzchen ist besser als ein Hund. 9. Ein Baby ist besser als ein Kätzchen. 10. Ein Kuß ist besser als ein Baby.

11. Wenn jemand auf den Arsch fällt, ist das besser als alles andere.«

→ *In einer Zeit*, da eine Reihe von Astronomen meinte, die Planeten, vor allem der Mars, seien bewohnt, schlug Gauß vor, man solle geometrische Botschaften auf die Erdoberfläche zeichnen in der Hoffnung, daß sie gedeutet würden. Er schlug vor, daß in einem Waldgebiet Sibiriens riesige Schneisen in Form eines rechtwinkligen Dreiecks herausgehauen und mit Weizen bepflanzt werden sollten, um besser sichtbar zu sein, und daß man diesen Vorgang mit großen Quadraten und anderen geometrischen Figuren wiederholen und dann andere Planeten beobachten sollte, um zu sehen, ob sich eine ähnliche Botschaft auf deren Oberfläche zeigen würde.

→ *In seinem berühmten Werk* »Gullivers Reisen« berichtet Jonathan Swift von einigen Ideen zur Vereinfachung der Sprache: »Der erste Vorschlag ging dahin, die Gespräche abzukürzen, indem man mehrsilbige Wörter zu einsilbigen machte und die Verben und Partikel ausließ, denn alle vorstellbaren Dinge würden in Wirklichkeit ja doch nur durch Hauptwörter bezeichnet. Der zweite Vorschlag ging dahin, überhaupt alle Wörter abzuschaffen, was sowohl für die Gesundheit wie in bezug auf die Kürze sehr vorteilhaft wäre. Denn es ist klar, daß jedes Wort, das wir aussprechen, unsere Lungen durch Reibung abnützt und dadurch unsere Lebensdauer herabsetzt. Da alle Wörter nur Namen für Dinge sind, wäre es doch viel praktischer, wenn jeder die Dinge, über die er sprechen will, mit sich herumtrage. Diese Neuerung wäre sicherlich eingeführt worden, und zwar zur großen Erleichterung und Gesunderhaltung jedes einzelnen, wenn nicht die Frauen in Verbindung mit dem Pöbel und den Analphabeten mit Aufstand gedroht hätten, falls man ihnen verböte, mit ihren Zungen zu reden, wie es bei ihren Eltern und Voreltern üblich war. So hartnäckig und unver-

söhnlich widersetzt sich die Masse dem wissenschaftlichen Fortschritt. Doch sind viele kluge und gebildete Leute Anhänger der neuen Methode, die freilich den Nachteil hat, daß ein Mann, dessen Angelegenheiten vielseitig und kompliziert sind, einen entsprechend großen Packen Dinge mit sich herumschleppen muß, falls er sich nicht einen oder zwei tatkräftige Träger leisten kann. Ich habe oft Gelehrte gesehen, die wie die Trödler fast unter der Last der Säcke zusammenbrachen. Treffen sie sich auf der Straße, dann legen sie ihre Bündel ab, öffnen die Säcke und unterhalten sich fast eine Stunde lang. Dann packen sie alles wieder ein, helfen sich gegenseitig ihre Säcke aufladen und verabschieden sich. Für kurze Unterhaltungen aber kann man die nötigen Sachen in der Tasche oder unter dem Arm mitnehmen. Und zu Hause kann überhaupt niemand in Verlegenheit geraten. Die Zimmer, in denen sich die Anhänger dieser Methode treffen, sind mit allen möglichen Dingen vollgestellt. Die sind dann rasch zur Hand und liefern genügend Stoff für diese Art von Unterhaltung. Ein weiterer Vorteil, den diese Erfindung bietet, liegt darin, daß sie als Weltsprache dienen könnte, weil ja die Waren und Geräte aller zivilisierten Nationen so ziemlich die gleichen sind. Auch könnten sich Gesandte auf diese Weise mit ausländischen Fürsten und Ministern, deren Sprache ihnen völlig fremd ist, mühelos unterhalten.«

→ *In seinen TV-Shows trug der amerikanische Musiker Spike Jones* vorzugsweise einen Anzug mit sehr großen, auffälligen, hellen Karos, die durch dunkle gitterartige Balken voneinander getrennt waren. Nach einer Werbeunterbrechung erschien er in einem Anzug, der farblich genau dem Negativ des zuvor getragenen Kleidungsstücks entsprach.

→ *In Vorahnung der Möglichkeiten der Gen-Technik* träumte Abraham A. Moles im Jahre 1963 von einer erweiterten Sexualität: »Die Erfindung von 1, 2, 3, n verschiedenen Geschlech-

tern neben den beiden konventionellen schlägt ein sexuelles Kombinations-system vor, das sich nach dem Permutationstheorem richtet und eine schnell riesig anwachsende Zahl von Liebessituationen (Faktor n) vorstellbar macht.«

→ *»In Zukunft wird die Verwirklichung des reinen Gestaltungsausdrucks* in der greifbaren Realität unserer Umwelt das Kunstwerk ersetzen. Aber um das zu erreichen, ist eine Orientierung zu universeller Vorstellung und Lösung vom Druck der Natur notwendig. Dann werden wir keine Bilder und Skulpturen mehr nötig haben, weil wir in der verwirklichten Kunst leben. Kunst wird verschwinden in dem Maße, als das Leben selbst an Gleichheit gewinnt. Zur Zeit ist Kunst noch von größter Wichtigkeit, weil sie gestalterisch auf direktem Wege, frei von individuellen Vorstellungen die Gesetze des Gleichgewichts demonstriert.« so schrieb Piet Mondrian.



→ *Marcel Duchamp* träumte davon, »eine Gesellschaft zu gründen, deren Mitglieder die Luft bezahlen müssen, die sie atmen.« Eine andere Idee, die ihn lange Zeit faszinierte, war, »ein Heim für Faule aufzumachen.«

→ *Mark Twain* bemerkte einmal, er habe mit großem Vergnügen eine Wandertour durch Deutschland gemacht und sei dabei mit nur vier deutschen Wörtern ausgekommen: »Bitte, Bier, Kuß und Danke« – nicht immer in dieser Reihenfolge.

→ *1963 gab es auf dem Bahnhof von Chicago* ein neues Heilmittel für vereinsamte Reisende. Gegen Einwurf einer Münze drückte einem ein Wachsautomat die Hand und sagte: »Guten Tag mein Freund, wie geht's? Ich freue mich, Dich zu sehen, und wünsche Dir eine gute Reise!«

→ *1965 nimmt der Künstler Blinky Palermo* eine Schere und schneidet aus

einem blauen Papier ein Dreieck aus, das er in dieser Zeit manchmal den Wecker nennt.

→ *1982 berichtete die Bild-Zeitung* von einem ganz besonderen Ehedrama. Sie titelte: »Blinder kann wieder sehen: Scheidung, weil ihm seine Frau zu häßlich ist.«

→ *Nach Ansicht von Johan Huizinga* betrug sich Alexander der Große, als er den gordischen Knoten mit seinem Schwert durchtrennte, »in mehr als einer Hinsicht als echter Spielverderber.«

→ *Nicht mehr ganz jung veröffentlichte Orson Welles* eine Schallplatte mit folgendem Titel: »You don't know what it's like to be old, but I know what it's like to be young«.

→ *Schon zur Frühzeit des Tonfilms* entwickelten die Sound-Techniker eine Spezial-Effekt-Pistole, die sich so anhörte, wie sich das Publikum das Abfeuern einer Waffe vorstellte. Wir alle sind heute mit dem Klangbild dieser Effekt-Pistolen aufgewachsen, so daß für unsere Ohren echte Waffen eher wie Feuerwerkskörper klingen.

→ *Teilchenphysikern* steht für ihre Forschung ein Instrument zur Verfügung, das sie »Magisches Handgelenk« nennen. Über eine roboter-gesteuerte Schnittstelle wird die Motorik der Hand des Forschers so in Bewegungen einer Rastertunnelmikroskop-Sonde übersetzt, daß er Oberflächenunebenheiten atomarer Strukturen mit seinen Fingerspitzen fühlen kann.

→ *Um die Strafmündigkeit* von Jugendlichen zu überprüfen, legte in früherer Zeit ein Richter dem Angeklagten ein Goldstück sowie einen verlockenden roten Apfel vor. Nahm das Kind die Münze statt der Frucht, galt es als mündig und konnte gerichtet werden.

→ *Während des Aufstands in Dresden 1849* hatte Bakunin vorgeschlagen, die Bilder aus dem Museum zu holen und auf eine Barrikade am Stadtrand zu stellen, um festzustellen, ob diese die angreifenden Truppen nicht am Schießen hindern würden.

¶ »Suche, ersetze«: Die Anrede in vertraulich-mildem Du, zugleich Imperativ in der zweiten Person Singular, ist zwiespältig. Ein Befehl, der mit zwei weiblichen e-Silben aufhört, klingt nicht wie ein echter Befehl, und doch eröffnen die Worte auch keinen Dialog, sie warten nicht auf Antwort. Es sind Anweisungen. Ziemlich altmodische Anweisungen: Wie »Gehe vor bis auf Los« oder »Achte auf den Straßenverkehr« wirken Imperative dieser Art betulich und bieder. Man kennt sie auch in der schrecklichen Gestalt von »lebe« oder »verwirkliche dich«. Sie verführen dazu, das Gegenteil des Gewünschten zu tun. Deshalb sind sie für den Einsatz in der Werbung nicht gut geeignet. Die Optionen eines Menues, wie »suche, ersetze«, sind freilich Befehle eben der grammatikalischen Form nach. Sie funktionieren als Schablonen, die zuzeiten so gestaltet wurden, durchaus konventionell. Heute heißen sie schon anders. Und morgen sind sie ganz verschwunden, niemand kümmert es. ¶ Aber *ersetze, ersetze, ersetze*, eine Logik der Substitution, die Ökonomie des Aufschubs, die Struktur des Begehrens – das ist zumindest das Medium, in dem wir uns ohnehin bewegen. Ein Imperativ, der alles zum Fließen bringt, den das Ich an sich selber richtet, ohne es recht zu verstehen. ¶ Ein Motor läuft auf dem Grund der Sprache, der die Dinge und die Ichs im Sprechen zusammenhält. »Der Blutstrom ist ein Gedicht / Stillen kann man ihn nicht (The blood jet is poetry, / There is no stopping it)«, schreibt die englische Dichterin Sylvia Plath. Eingesenkt in die Sprache, eingekerkert in der Sprache, bleiben die Menschen mit der geborgten Welt in den Worten und ersetzen ein Wort für ein Wort. Der unendliche Mangel wird zur Triebkraft des Spiels, gut verborgen hinter den Fetischen der Präsenz: Nur so verleiht der Akt des Bezeichnens Macht. Ein Wort wird angeklickt und eine Welt leuchtet auf. Die Sprechenden sind ihre Besitzer. ¶ Viele Worte sind schön. Schöner als »suche, ersetze« ist »fluche, verletze«. Ersetze nur einige Buchstaben, schon bist du dort. »Fluche, verletze« ist eine Umschreibung für Blasphemie. Manche literarischen Gestalten sind aus diesen Worten zusammengesetzt. Zum Beispiel Heathcliff aus dem Roman »Wuthering Heights« von Emily Brontë. Kaum eine andere Figur hat solche Düsternis um sich verbreiten können. Heathcliff ist zwar ein echter Mensch, aber trotzdem ein Wesensverwandter des künstlich zum Leben erweckten Monsters aus Mary Shelleys Roman »Frankenstein«. Beide wurden nämlich aus der Gesellschaft verstoßen bzw. gar nicht in sie aufgenommen, und ihre Mission besteht nurmehr darin, den viel zu schwächlichen Gott zu verhöhnen und kreatürliche Rache zu üben. »Es ist an Gott, böse Menschen zu strafen, wir sollten lernen zu vergeben«, sagt Catherine in »Wuthering Heights« zu Heathcliff, den sie zwar liebt, zu dem sie sich aber nicht bekennen mag. Er antwortet ihr: »Nein, Gott wird nicht die gleiche Genugtuung dabei empfinden wie ich.« – »Du und der Teufel, ihr habt eins gemeinsam: euer größtes Glück ist es, anderen Leid zuzufügen«, bemerkt Catherine später. ¶ Selbst in ihrer Rache folgen die Geächteten einer Logik der Substitution: Frankensteins Kreatur schwört, nicht den Meister umzubringen, sondern ihn zu quälen, indem alle ihm Nahestehenden für ihn leiden müssen. Einer nach dem anderen wird anstelle des Schuldigen zugrundegehen. Wie sich Frankenstein in einer Perversion der göttlichen Ordnung anmaßt, an die Stelle des Schöpfers zu treten, indem er eine künstliche Kreatur schafft, so wird hier eine weitere Umkehrung christlicher Vorstellungen inszeniert. Nicht *einer* stirbt als Märtyrer

für alle, sondern andere müssen für einen zugrundegehen; nicht um der Erlösung, sondern um der Hölle auf Erden willen. Und auch Heathcliff richtet seine Rache nicht gegen die, die ihn verletzt hat. Sie muß allerdings Zeugin seiner vernichtenden Taten werden. Catherine: »Ich habe dich also grausam behandelt und du willst dich rächen. Und wie wird deine Rache denn aussehen, grausames Scheusal?« Heathcliff: »An *dir* will ich mich nicht rächen. Das habe ich nicht vor. Der Tyrann schindet seine Sklaven, doch die erheben sich nicht gegen ihn, sondern treten jene, die unter ihnen stehen. Du kannst mich gern zu Tode foltern, wenn es dir Spaß macht, nur mußt du mir zugestehn, mich auf die gleiche Art ein wenig zu vergnügen.« ¶ Die Menge von Flüchen, die Heathcliff, seine Opfer und seine Peiniger ausstoßen, erreichen ihre Wirkung naturgemäß bei einem Publikum, bei dem Glaube und Demut noch lebendig sind. Der Roman, 1847 unter Pseudonym in England erschienen, wurde als zu schockierend und »zu gräßlich und abscheulich heidnisch« abgelehnt. ¶ Doch auch im zwanzigsten Jahrhundert entfaltet das Böse in der Form von »fluche, verletze« – zuweilen im Namen einer höheren Gerechtigkeit – weiterhin seine

Verführungskraft. In dem Gedicht »Kreuzertretung« der Österreicherin Christine Lavant wird der Tod einer Hündin, der das Kreuz gebrochen wurde, mit christlichen Kreuzigungsmotiven überblendet. Der gnädig aufgenommene Tod des Gottessohns und das Verenden der gequälten Kreatur werden einander gegenübergestellt. Die Wunder, die sich bei der Kreuzigung Jesu ereigneten, bleiben im anderen Fall aus. Gott selbst ist gar nicht dabei, er läßt sich »stellvertreten«. Am Schluß des Gedichts heißt es: »Der Kadaver – da ihn niemand barg – / kraft der Schande ist er auferstanden, / um sich selbst in das Gewölb zu schleppen, / wo Gottvater wie ein Werwolf haust.« Die Auferstehung erster Klasse wiederholt sich nicht. Zerschlagen, gedemütigt und ohne Segen kriecht die Hündin in den Himmel, der inzwischen vom Werwolf-Gott bewohnt wird, einem sich gottlos aufführenden Gott. Erde und Himmel stehen unter einem Fluch, Gott ist ein Widergott, der sich nicht um die Lebewesen kümmert. Noch radikaler preist Paul Celan in dem Gedicht »Psalm« einen Gott, der überhaupt nur noch als Abwesender zu fassen ist: »Gelobt seist Du, Niemand.«

Lavants Bild vom zertretenen Kreuz hört sich eigentlich nach einer Revolte gegen das Christus-Symbol an. Die Anklage ist in der Tat nicht zu überhören, doch in diesen Texten revoltieren vor allem die Worte gegen das vermeintlich Schöne, und was bleibt, ist sarkastische Selbstverletzung. Die Hündin mit dem zertretenen Kreuz steht auch für das von Gott zermalnte Leben, außerdem ist sie ein Bild für die geschlagene und gedemütigte Frau. ¶ Die Rede von der verwundeten Hündin kann also als ein Bild, eine Metapher gelesen werden. Dann steht ein Wort für ein anderes, zum Beispiel »Tier« für »Mensch« oder eine konkrete für eine abstrakte Bedeutung. So schließt sich auch hier der Kreis. Nach »fluche, verletze« sind wir wieder bei »suche, ersetze« angelangt. Die (dichterische) Sprache kann sich des Prinzips der Substitution bemächtigen und Metaphern und Metonymien hervorbringen. Beide Figuren ersetzen jeweils eine Vorstellung durch eine andere. Sie überblenden dabei die wörtliche und die übertragene Bedeutung wie in einem doppelt belichteten Bild. So schaffen sie auf dem Wege dieser Substitution, die vor allem eine Anreicherung ist, ein Neues, Drittes, Fremdes. ¶

Der gedehnte Blick oder: über die Perplexität des Lebens

Wir alle sind trainiert im schnellen Anschauen von Bildern, weil wir anders mit der Bilderflut um uns herum nicht fertig werden können. Wenn wir dagegen ein Bild vor unseren Augen sozusagen anhalten und es über die vorab zugebilligte Zeit betrachten, kommt das zustande, was wir den gedehnten Blick nennen können. Der gedehnte Blick sieht auch dann noch, wenn es nach allgemeiner Übereinkunft, die schon längst beim nächsten und übernächsten Bild angekommen ist, nichts mehr zu sehen gibt. Wir können sagen: Erst dann, wenn das gemeine, das verallgemeinerte Auge die Oberflächenstruktur eines Bildes fixiert und das Bild damit »erledigt«, das heißt registriert ist, erst dann beginnt die Arbeit des gedehnten Blicks. Diese Arbeit besteht in einer dauernden *Verwandlung* des Bildes. Das Organ, das die Verwandlungen leistet, ist das Auge; ohne seine rastlose Unruhe ist die fortdauernde Umwandlung und Neuauslegung von Bildern nicht denkbar. Denn wir sind nicht zufrieden, wenn wir nur zwei oder drei Aspekte eines Bildes kennen. Offenbar ist unser Auge zwanghaft. Es baut um, was es sieht. Wenn ein Umbau abgeschlossen ist, folgt der nächste, die Verwandlung des Verwandelten. Und zwar meistens unbewußt, unbemerkt, ohne Auftrag, oft ohne Sinn, oft auch ohne Ergebnis. Über die Gründe dieser Unruhe können wir seriös kaum etwas sagen. Wir können nur an den Ergebnissen seines Sehens ablesen, daß es eine Neigung hat, in oder hinter den Bildern Symbole und Bedeutungen zu sehen, die es mit anderen Symbolen und Bedeutungen verknüpft, die es auf früheren Bildern gesehen und im stillen gedeutet hat.

In diesen Vorgängen stecken zahlreiche, vermutlich nicht beantwortbare Fragen. Unklar ist schon, ob die Unruhe unseres Sehens ein Bild verwandelt oder, umgekehrt, ob der von uns als provozierend empfundene Stillstand eines Bildes unser Auge nötigt, auffordert oder gar zwingt, ein angeschautes Bild zu verwandeln, um es sich selbst ähnlich zu machen. Oder ob es eine andere, eine physiologische Instanz gibt, die den Umbau der Bilder leistet. Leider können wir Einzelrelationen dieser Art, die

tief in unserer Körperlichkeit verankert sind, kognitiv nicht voneinander lösen und also auch nicht einzeln erkennen. Wir wissen nicht, warum unser Blick immerzu unterwegs ist, warum unser Auge nicht still sein kann.

Wir können nicht einmal sagen, warum es oft nicht entscheiden kann, wer oder was sein wahres

Schaubjekt ist. Wir sind nur staunende Zeugen, wie es rastlos umherwandert, von Bild zu Bild, von Detail zu Detail. Das Auge ist offenbar in einer sprachlosen Aufholjagd befangen, es lebt in der Regsamkeit eines dauernden Ungenügens, die wir das Spiel eines immerzu fliehenden Sinns nennen können. Kant hat das Gesamtgefüge der Leistungen der menschlichen Sinne die »Einbildungskraft« genannt; aber wo liegt das Herz dieser Einbildungskraft? Ist es das Bewußtsein? Das Denken?

Die Sprache? Die tätige Phantasie? Oder ist das Herz der Einbildungskraft vielleicht das Auge, weil es der zentrale Datenträger unserer rezeptiven Fähigkeiten ist? Kant war klug genug, die Einbildungskraft keinem einzelnen Organ zuzuschreiben. Es gibt Autoren, die eine auf das Auge konzentrierte, eine augenspezifische Erfahrung konstruieren. Wir fragen gleich zurück: Kann das Auge für sich alleine eine Erfahrung machen? Wir wissen nicht, was das Subjekt einer Augenerfahrung sein könnte. Einmal kommt es uns so vor, als sei es das Gemüt in uns (das heißt: das Konglomerat aller Lebenserfahrungen, die wir gemacht haben), das auf ein Bild schaut. Dann sind wir wieder der Meinung, daß es unser Geist ist, der sich ein Bild aneignet, wobei wir uns nicht daran stören dürfen, daß auch der »Geist« eine wacklige Größe ist. Es war Goethe, der von einem »Eigenleben des Auges« ausging und dem Auge eine von anderen Organen unabhängige Tätigkeit zusprach:

»Jedes Auge kann, solange das Bewußtsein ganz in dessen besondere Begrenztheit versunken ist, als ein eigenes Individuum genommen werden, welches, in Beziehung auf die Außenwelt, sein Vorne, Oben und Un-

ten, sein Links und Rechts hat.« Daraus folgert Goethe: »Zunächst diesem ließe sich behaupten, daß Gedächtnis und Einbildungskraft in den Sinnesorganen selbst tätig sind, und daß jeder Sinn sein ihm eigentümlich zukommendes Gedächtnis und Einbildungskraft besitze, die, als einzelne begrenzte Kräfte, der allgemeinen Seelenkraft unterworfen sind.«

Goethe gehört zu den ersten Theoretikern, die mit der Vorstellung aufräumen, daß es so etwas wie ein »unschuldiges Auge« gebe. Unser Sehen ist nicht voraussetzungslos, im Gegenteil. Wann immer wir einen Gegenstand fixieren, immer ist die Summe unserer Bewandnisse mit diesem Gegenstand, immer ist unsere Biografie als eine Art Mit-Seher dabei und bestimmt, was wir sehen, genauer: was wir als das zu Sehende auswählen und wie wir das Gesehene auffassen. Der amerikanische Philosoph Nelson Goodman nannte das Auge deswegen ein »pflichtbewußtes Glied eines komplexen und kapriziösen Organismus. Nicht nur wie, sondern auch was es sieht, wird durch Bedürfnis und Vorurteil reguliert. Es wählt aus«, schreibt Goodman, es »verwirft, organisiert, unterscheidet, assoziiert, klassifiziert, konstruiert. Eher erfaßt und erzeugt es, als daß es etwas widerspiegelt«.

Nelson Goodman konstruiert das Sehen als ein untersuchendes Erkennen. Er sieht im menschlichen Auge ein Organ, das selbständig denken kann, beinahe so wie ein Gehirn. Die Frage ist, ob diese Parallelisierung angemessen ist oder ob wir uns das Auge nicht als ein wilderes Organ vorstellen sollen, als ein Organ auch, dessen Tätigkeit nicht mit denselben Worten wie die kognitiven Eigenschaften des Denkens beschrieben werden kann. Goodmans Fixierung des Auges ist auch aus einem anderen Grund anzweifelbar; er tut so, als hätten wir eine einheitliche Identität und also auch ein identisches Sehen, als sei das, was uns mit zwanzig in den Blick gerät, genau dasselbe wie das, was wir mit vierzig oder mit sechzig sehen. Ganz zu schweigen von der terra inkognita dessen, was wir in unseren frühen Kinderjahren sehen und worüber wir, was nicht genug bedauert werden kann, so gut wie nichts wissen.

Wir müssen uns vergegenwärtigen, daß sich in den angeblich naiven Kinderblicken ein lang gezogenes Drama abspielt, nämlich die wie immer fragmentierte Art und Weise, wie sich Kinder ihre eigene Zukunft als Erwachsene – erworben an und durch das Beobachten von Erwachsenen –, antizipieren. Als Grundlage für diese An-

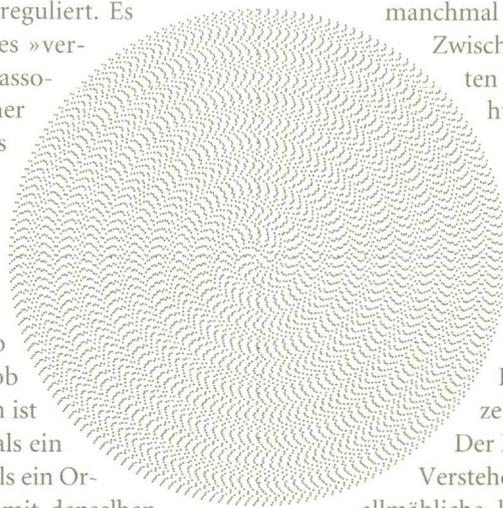
tizipation dienen ihnen Blicke, über die sie nichts sagen können, zumindest in der ersten, der nichtsprachlichen Phase der Kindheit, die zwei bis zweieinhalb Jahre dauern kann. In dieser Zeit sendet das Kind eine unabsehbare Anzahl von Blicken in die Welt; jedes Kind bringt, bevor es das erste Wort sagen kann, quasi eine private Weltblickgeschichte hervor, die es selbst wieder vergißt, wenn es älter geworden und zu der visuellen auch die sprachliche Kompetenz dazu gekommen ist.

Wir dürfen, denke ich, ohne Anmaßung davon ausgehen, daß das Kind, insbesondere das Kleinkind, nicht versteht, was es sieht. Das Sehen des Kindes ist ein Sehen in nicht erklärten Räumen. Die Welt ist vollgestellt mit großen und kleinen Gegenständen, mit nachgiebigen und harten Körpern, es ertönen Geräusche und es wird manchmal hell und manchmal dunkel.

Zwischen diesen Gegenständen und Lauten bestehen undurchschaubare Beziehungen, über deren Herkunft und Bedeutung nichts bekannt ist. Wir wissen nicht, nach welchen Modi Kinder ihre sprachlosen Erfahrungsanfänge mehr und mehr in Erfahrungserzählungen umbauen. Auf jeden Fall brauchen sie für all diese Vorgänge eine Form, in der alle Fermente gleichzeitig aufbewahrt werden können:

Der Rätsel-Charakter der Objekte, der Verstehensoptimismus des Auges und der allmähliche, langsame Abbau der Vorstellung, daß Schauen auch Durch-Schauen sei.

Diese Form ist das dauerhafte Perplex-Sein der Aufmerksamkeit. Perplex ist ein Wort aus dem Lateinischen, es meint: verduzt sein, überrumpelt sein, sprachlos sein – aus Verduzttheit. Diese drei Eigenschaften (verduzt, überrumpelt, sprachlos) sind es, die im gedehnten Blick einen Unterschlupf finden. Wir sehen etwas, was wir nicht mit der gewünschten Klarheit und Eindeutigkeit verstehen, das heißt einordnen, hinnehmen und gelten lassen können, und sind deswegen perplex, das heißt verduzt, überrumpelt, sprachlos. Die Perplexion ist das Gefäß für die Mannigfaltigkeit der Erfahrung, die wir mit dem gedehnten Blick machen und machen müssen. Die Perplexion ist das allmähliche Vertrautwerden mit der uns melancholisch stimmenden Zumutung, daß wir immer nur Splitter und Bruchstücke von etwas verstehen. Nach meinem Dafürhalten vergessen wir niemals unsere anfängliche Erwartung, wir könnten mit einfachem Schauen auch hinreichend erkennen. Wir können nicht verwinden, daß wir immer nur halb verstanden, nicht verstanden oder fast nicht verstanden haben. Wir



können nicht hinnehmen, daß uns das Auge, das uns in der Kindheit am stärksten die unproblematische Verbundenheit mit allem und jedem vorgemacht hat, stärker und früher noch als Sprache, daß uns ausgerechnet das Auge getäuscht haben soll. Nach meiner Einschätzung entwickelt sich im Schutz dieser Enttäuschung ein Affekt. Wir sehen jetzt affektiv, das heißt wir gehen selbst dazu über, mit rätselhaften Blicken auf die Welt zu sehen.

Wir geben, mit anderen Worten, der Außenwelt die Rätsel zurück, die uns bei ihrer Wahrnehmung nicht erspart geblieben sind, und zwar auf der Ebene des Austauschs von Blicken. Wir haben jetzt selbst einen gelernt rätselhaften Blick, der die Aspekte und Einzelheiten mischt, wie es den Bedürfnissen unseres Innenlebens gerade paßt. Es ist ein Moment von Vergeltung darin, daß wir uns als Erwachsene so selten phänomengetreu erinnern. Viel näher als die korrekt erinnerte Einzelheit ist uns jetzt der Modus des erinnerten Wahrnehmens selber, unser Verharren in der zerstückelten Rezeption von einst. Zumal wir immer hemmungsloser damit umgehen, mit den übrig gebliebenen Bruchstücken frei zu schalten und zu walten. Es ist uns nicht entgangen, daß der einstige Mangel zum Zeichen einer unerwarteten, verspäteten Souveränität geworden ist.

Erst jetzt, als erwachsene Seher, dürfen wir uns fröhlich eingestehen, daß es keine feststehenden Bilder und Bedeutungen von Bildern gibt, sondern eine immerwährende Fluktuation von Sinneinheiten, die unserem inneren Bilderfriedhof punktgenau entspricht. Wir haben, mit anderen Worten, aus dem defizitären Kinderblick von einst das Bedeutungstheater des Epiphaniers gemacht; und weil die Seh-Arbeit des Epiphaniers überaus lohnend ist, dürfen wir endlich vergessen, daß sich diese Transformation einer Fehleinschätzung verdankt, die uns einmal gekränkt hatte. Die Epiphanie als literarische Technik, mit der uns James Joyce vertraut gemacht hat, war von ihrem Erfinder auf die Erscheinung der Dinge selber bezogen worden. In seinem frühen Roman »Stephen der Held« hat Joyce genau ausgeführt, was er unter einer Epiphanie verstand.

»Unter einer Epiphanie verstand er eine jähe geistige Manifestation, entweder in der Vulgarität von Rede oder Geste, oder in einer denkwürdigen Phase des Geistes selber. Er glaubte, daß es Aufgabe des Schriftstellers sei,

diese Epiphanien mit äußerster Sorgfalt aufzuzeichnen, da sie selbst die zerbrechlichsten und flüchtigsten aller Momente seien (...)

Im folgenden erklärt Stephen, daß – zum Beispiel – von einer banalen öffentlichen Uhr am Ballast Office in Dublin – eine Epiphanie ausgehen kann. Ich zitiere Stephen Dädalus:

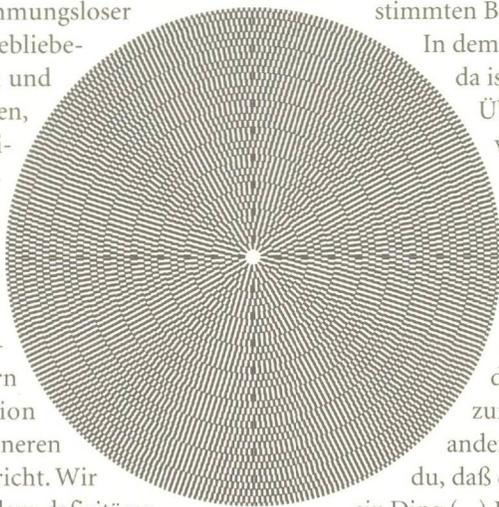
»Ich gehe ein ums andere Mal an ihr vorüber, spiele auf sie an, berufe mich auf sie, blicke flüchtig zu ihr hoch. Sie ist nur *ein* Artikel im Katalog des Dubliner Straßensmobiliars. Dann ganz auf einmal *sehe* ich sie, und plötzlich weiß ich, was sie ist: Epiphanie (...) Stell dir meine flüchtigen Blicke auf diese Uhr als das Getaste eines geistigen Auges vor, das seine Vision auf einen ganz bestimmten Brennpunkt einzustellen versucht.

In dem Moment, in dem der Brennpunkt da ist, ist das Objekt epiphanisiert (...)

Überlege, wie dein eigener Geist sich verhält, wenn mit irgendeinem, hypothetisch schönen Gegenstand konfrontiert. Dein Geist teilt, um diesen Gegenstand wahrzunehmen, das gesamte Universum in zwei Teile, nämlich den Gegenstand, und die Leere, die nicht der Gegenstand ist. Um ihn wahrzunehmen, mußt du ihn von allem anderen sondern: und dann begreifst du, daß er ein integrales Ding ist, das heißt

ein Ding (...) Der Geist betrachtet den Gegenstand als Ganzes und in seinen Teilen, in Beziehung zu sich selber und zu anderen Gegenständen, überprüft die Balance seiner Teile, bedenkt die Form des Gegenstands, dringt in alle Ritzen der Struktur ein. So empfängt der Geist den Eindruck von der Symmetrie des Gegenstands. Der Geist erkennt, daß der Gegenstand im strikten Sinne des Wortes ein *Ding* ist, eine definitiv konstituierte Wesenheit (...) Dies ist der Moment, den ich Epiphanie nenne. Zunächst erkennen wir, daß der Gegenstand ein integrales Ding ist, dann erkennen wir, daß er eine organisierte zusammengesetzte Struktur ist, faktisch ein *Ding*: schließlich, wenn die Beziehung der Teile vollkommen ist, wenn die Teile auf den einen fixen Punkt eingestellt sind, erkennen wir, daß er das Ding ist, welches er ist. Seine Seele, seine Washeit, springt uns an aus dem Gewand seiner Erscheinung. Die Seele des gewöhnlichsten Gegenstandes, dessen Struktur sich durch diese Blickeinstellung zeigt, scheint uns zu strahlen. Der Gegenstand vollbringt seine Epiphanie.«

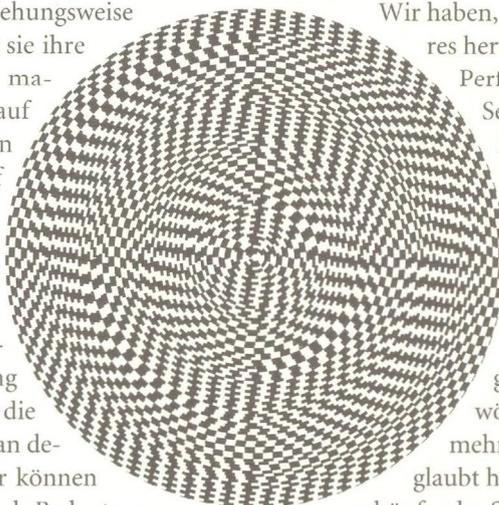
Wir halten fest: Joyce bringt vier Instanzen miteinander in Beziehung: 1. den Beobachter, 2. den beobachteten



Gegenstand, 3. die Zeit (den ausgewählten Augenblick) und 4. die philosophische Technik des aussondernden Sehens. Es ist eine *bewegliche* Ordnung, in der sich die vier Instanzen zueinander verhalten. Nur die Regsamkeit der Teile bringt die dynamische Erfahrung hervor, die Joyce dann eine Epiphanie nennt. Es ist das Ziel des Beobachters bei Joyce, die verschwimmende Kontur eines Augenblicks wahrzunehmen und diesen Augenblick selber schon als ausgewählt und hervorgehoben wiederzuerkennen; er will seine Wahrnehmung in Kurz-Zeit-Visionen umbauen, er will den Dingen zu einer Ausstrahlung verhelfen, die sie augenblicksweise aufleuchten läßt.

Ich mache deswegen auf Joyce aufmerksam, weil wir von seiner Vorarbeit lernen können. Wir formen seine Eingrenzungen ein wenig um, beziehungsweise wir bauen sie aus. Joyce bezog seine Ideen von Epiphanie stets auf Gegenstände der Außenwelt, der empirischen Realität; er betrachtete eine Uhr, das Meer, die Wellen, die Gesichter der Leute und das Aussehen der Häuser und trieb deren Anblick so lange vor sich her beziehungsweise in seinem Gehirnkino herum, bis sie ihre Epiphanie vollbracht hatten. Wir machen dasselbe, wenn wir nicht auf reale Dinge in der Welt, sondern auf ihre Referenz in der Kunst, auf die gemalten oder fotografierten oder beschriebenen Einzelheiten schauen. Wir erwarten dabei nicht (wie Joyce), daß wir dabei selbst einer quasi mythischen oder wenigstens metaphysischen Erhebung inne werden. Wir wissen, daß *wir* die Dinge mit Bedeutung anschauen, an denen die Dinge schuldlos sind. Wir können nicht schauen ohne den Drang nach Bedeutung. Wir können aber wissen, daß Bedeutungen kommen und und gehen, daß sie aufsteigen und wieder fallen, das heißt wir wissen, daß Bedeutungen selber Epiphanien sind.

Die Epiphanie ist für uns das, was uns zwar zufällig, aber zwingend einfällt, wenn wir ein Bild oder ein Foto betrachten, und die Epiphanie ist für uns das, was wir morgen schon fast wieder vergessen haben, weil uns schon einen Tag später eine neue Bedeutung einfällt, die wir (als Möglichkeit) zwar ernst nehmen, aber nicht absolut setzen, weil wir ja ebenfalls wissen, daß wir uns immerzu in einer Aufholjagd des Sinns befinden, die uns



mit neuen Einfällen versorgt. Der gedehnte Blick nimmt alles, was er sieht, sorgfältig auseinander und setzt es wieder neu zusammen.

Denn alles, was wir über die Zeit anschauen, beginnt eines Tages in uns zu sprechen. Diesen Text wollen wir hören, während wir die Bilder imaginativ umbauen. Der laufende Auseinander- und Wiederzusammenbau der Bilder ist unsere Technik, mit dem Problem fertig zu werden, daß auch der gedehnteste Blick nicht alles zugleich und nicht alles sofort sehen kann. Die unvermeidlichen Bild-Rückstände führen uns beinahe von selbst in eine Ästhetik der Nachhaltigkeit hinein, von der wir rasch merken, daß sie uns nie in eine Leere schauen läßt. Denn von jedem Sehen halten wir etwas zurück, was in unsere je aktuelle Auslegung nicht hineingepaßt hat und was jederzeit zum Anstoß einer Neuauslegung werden kann.

Wir haben, mit anderen Worten, nichts anderes hervorgebracht als eine raffinierte Perfektionierung unseres kindlichen Sehens, das – wir erinnern uns –, immer schon damit zu kämpfen hatte, daß es über die kruden Anfänge eines Verstehens selten hinausgekommen war. Der erwachsen gewordene Seher hat sich – zwar mit Mühe, aber auch mit Lust –, an die wechselnden Programme des Bedeutungstheaters gewöhnt. Er rechnet schon lange nicht mehr damit, woran er als Kind noch geglaubt hatte, daß das einfache Sehen ein erschöpfendes Sehen sein könne. Er ist verständig geworden und hält die Idee des Durchschauens für eine infantile, erfahrungslose Vorstellung. Jetzt, in der Perplexität des Sehens, ist er ein erfahrener Konstrukteur des Schauens geworden, der viele Operationen ausführt, über die er sich meistens keine Rechenschaft ablegt, weil sie ihm als Operationen oft nicht bewußt sind. Er bringt es fertig, aus stehenden Bildern bewegliche zu machen, weil er erfahren darin ist, sich etwas Totes als etwas Lebendiges zu denken. Er bringt es fertig, fremde Bildreste in fertige Bilder einzublenden, so daß ein Parallelsehen von Geschichtsaspekten möglich wird. Er bringt es fertig, auf Bildern private Zeit mit objektiver, historischer Zeit zu verknüpfen, das heißt riskante Bildbedeutungen frei zu konstruieren, ohne je etwas von den hermeneutischen Problemen erfahren zu haben, die ein derartig freies Umspringen mit sich bringt.

DAS IST VERWAISTES GEBIET:
 EIN INDUSTRIEQUARTIER NACH DEM ENDE DES INDUSTRIEZEITALTERS.
 DIE GEGENWARTSZEICHEN GLEICHEN SCHWACHEN ZUSÄTZEN.
 EINE AUFGELASSENE FABRIK BEHERRSCHT DAS BILD.
 AN DEN ECKEN EIN PAAR VERRAMMELTE EINKEHRGEGELENHEITEN.
 AUS DEM INTERNATIONALEN CORPS DER ARMUTSARMEE BEWACHEN AUSGESANDTE DIE STRASSE.
 IHRE UNIFORMEN SIND AUS KUNSTSTOFFEN.

—
 DIE EWIGEN GERÄUSCHE DIESER GEGEND...
 VON FLASCHENHÄLSEN GESPRENGBTE KRONKORKEN...
 AUFGERISSENE BÜCHSEN...
 HOCHGEJAGTE MOTOREN...
 DER ANGELEGENHEIT NÄHERT MAN SICH MIT ERWARTUNGEN,
 DIE DAS STETS NAHELIEGENDSTE BETREFFEN:
 HUNGER, DURST.
 DER WUNSCH,
 IN EINEM ZUSTAND GERINGFÜGIGER ANFORDERUNG ZU VERWEILEN,
 KÖNNTE ZUSÄTZLICH EINEN GRUND LIEFERN,
 ANZUHALTEN.
 BIS EBEN HAT MAN SICH GERADE GEMACHT,
 NUN GESTATTET MAN DEN GLIEDERN EINE LOCKERUNG.

—
 FÜR MICH WIRD DER PLATZ AN EINER TAFEL UNTER FREIEM HIMMEL GESCHAFFEN.
 DIE FRAUEN AUF DEN HARTEN BÄNKEN HABEN SICH IHREN ERINNERUNGEN ERGEBEN.
 SIE WAREN JUNG ZU ZEITEN DER TANZTEES.
 JETZT LOBEN SIE SICH FÜR IHREN APPETIT.
 ALLGEMEIN IST DIE ANTEILNAHME AN DER PROZEDUR DES BROTSCHNEIDENS.

—
 ICH BETREIBE DAS ZUSEHEN ALS BERUF.
 ICH MUSTERE LEUTE UND BEDENKE SIE MIT BEMERKUNGEN.
 ICH BESCHÄFTIGE MICH MIT IHNEN SO WIE MAN FLÄCHEN ERSCHLIESST.
 MAN VERFEHLT DAS WESENTLICHE,
 WENN MAN DIESE ARBEIT MIT MARTIALISCHEN KATEGORIEN ZUSAMMEN DENKT.
 AUF DEN STRECKEN ZWISCHEN SELBSTBEHAUPTUNG UND SELBSTVERTEIDIGUNG TRIFFT MAN MICH NICHT.
 AUF DER IDEALLINIE IST DIE PRODUKTION EIN EROTISCHES ABFALLPRODUKT.

—
 DER BEOBACHTER FUNKTIONIERT NUR ALS MANN IN DER MENGE.
 SEIN GESCHÄFT LEBT VON MISSVERSTÄNDNISSEN.
 ER KÖNNTE SICH MIT SCHÄBIGKEIT TARNEN.
 ER KANN SEINE MÖGLICHKEITEN ÜBERTREIBEN.
 ER VERFOLGT KEINE INVESTIGATIVEN INTERESSEN,
 ER MÖCHTE NIEMANDEN VORFÜHREN.
 ZYNISMUS IST IHM FREMD.
 SEIN ANSATZ IST AFFIRMATIV.
 ER KANN ES SICH LEISTEN,
 ANSICHTEN ZU VERTRETEN,
 DIE NICHT AVANCIERT SIND.

AUS SEINEM STANDPUNKT LÄSST SICH KEIN ALLGEMEINPLATZ MACHEN.
SEIN STIL ERGIBT SICH NICHT AUS FORMULIERUNGEN,
SONDERN AUS DER HALTUNG.

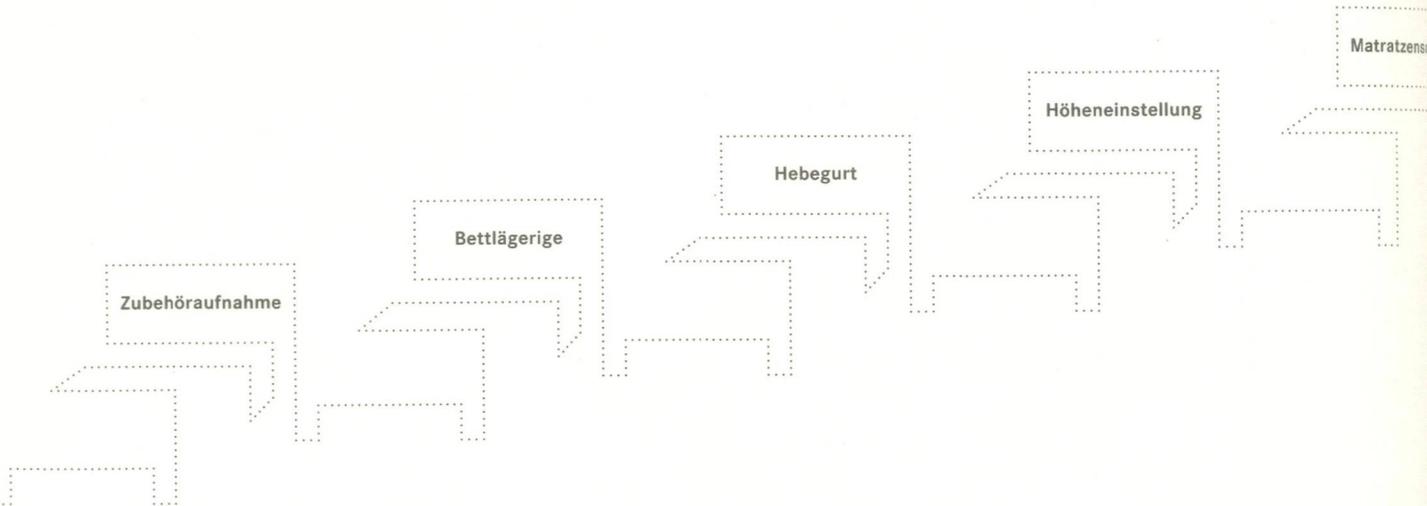
EIN EINGEMAUERTER BAUM,
KOPFSTEINPFLASTER...
TISCHE VOR CAFÉS MIT FRANZÖSISCHEN ODER ITALIENISCHEN AUFPRÄGUNGEN.
IM ATRIUM EINER LADENGALERIE NISTET EINE MODERNITÄT VON VORHIN.
DER ABSTAND ZUR GEGENWART IST AUF DER SKALA EINER HISTORISCHEN BETRACHTUNG KAUM MESSBAR.
TROTZDEM ERGIBT DAS ENSEMBLE EIN BILD DES KATZENJAMMERS.
EBEN NOCH HYPERAKTUELLE GESTALTUNGSELEMENTE WIRKEN SCHON WIE ZUSAMMENGEKEHRT...
DAS ANGEBOT DES MONATS IN STILISIRTER SCHREIBSCHRIFT AUF DER GLASWAND EINES FRISÖRS.
DIE SPARKASSE,
WIE AN JEDER ECKE.
WAR DAS MAL SCHÖN?
SIND HIER DIE VORZÜGE STÄDTISCHEN LEBENS ZU ERKENNEN?
UNTER EINEM LEUCHTENDEN VERSPRECHEN VON BILLIGKEIT SITZT JEMAND.

SCHON LANGE HABE ICH KEIN SERIÖSES VERHÄLTNISS MEHR ZU MEINER EIGENEN ABWEHR ODER ZUSTIMMUNG.
ICH BIN AUF MEINE UMGEBUNG ANGEWIESEN.

MANCHMAL GENÜGT MIR SCHON DIE ERINNERUNG AN ANSICHTEN,
SO WIE IN EINER ZONE ZWISCHEN SCHWEIZER- UND TEXTORSTRASSE.
ZULETZT WAR ICH DORT,
UM EINEN BRIEF ZU LESEN.
DAS PAPIER SCHUF SICH EIN PASSEPARTOUT AUS BORDSTEINPLATTEN,
MIT FESTGETRETENEN KAUGUMMIS UND FAST AUSGETROCKNETEN AULEN.
DER SÜDBAHNHOF STAND WIE EIN HORIZONT ÜBER DEM TEXT.
DIE NACHT KAM VOM MAIN HERAUF.
FÜR MICH ERGAB SICH EINE UMGEBUNG AUS GESCHMIEDETEN BÖGEN,
VERKÜMMERNDEN EFEN,
MARKISEN IN DEN OPTIMISTISCHEN FARBEN DER SIEBZIGER JAHRE.
IN DIESEM BEZIRK SPRACH MAN AM LAUTESTEN ITALIENISCH.
EINE STUDENTISCHE LEICHTIGKEIT LOCKTE DAS AN.

DIE MÜDIGKEIT IST EIN SEGEL AUF DEM FLUSS.
MIR FÄLLT EIN,
WIE SCHÖN DIE MARTIN-LUTHER-STRASSE DORT IST,
WO SIE VON DER ROHRBACHSTRASSE WIE DAS PLUSZEICHEN VON DER WAAGERECHTEN GEPFÄHLT WIRD.
AN DER STELLE LIEGT EINERSEITS EIN GETRÄNKEMARKT UND ANDERERSEITS EIN BLUMENLADEN UND DIE KLEINE IRISCHE KNEIPE MIT
DEM GÄLISCHEN NAMEN... AN TEACH DINGSBUMS.
MAN MUSS NUR UM DIE ECKE,
UM EIN GROSSES ALTES STRASSENBAHNSCHILD ÜBER DER ROHRBACHSTRASSE LEUCHTEN ZU SEHEN.

»Personal Support« Ein individuelles Liege- und Schlafsystem



Die am Projekt Beteiligten:

Hochschule für Gestaltung
Offenbach, FB Produktgestaltung

Mitarbeit:
Prof. Dieter Mankau
Sabine Wald
Olaf Schroeder
Felix Winkler
Hendrik Schäfer

Fachhochschule Frankfurt a. M.,
FB Pflege und Gesundheit

Mitarbeit:
Prof. Dr. Beckmann
Flavio Mathieu

Fachhochschule Frankfurt a. M.,
FB Feinwerktechnik; Projekt
Gerontotechnik/Labor für Material-
wissenschaften

Mitarbeit:
Prof. Dr. Reichardt
Prof. Dr.-Ing. habil. Silber

Universitätsklinik Heidelberg

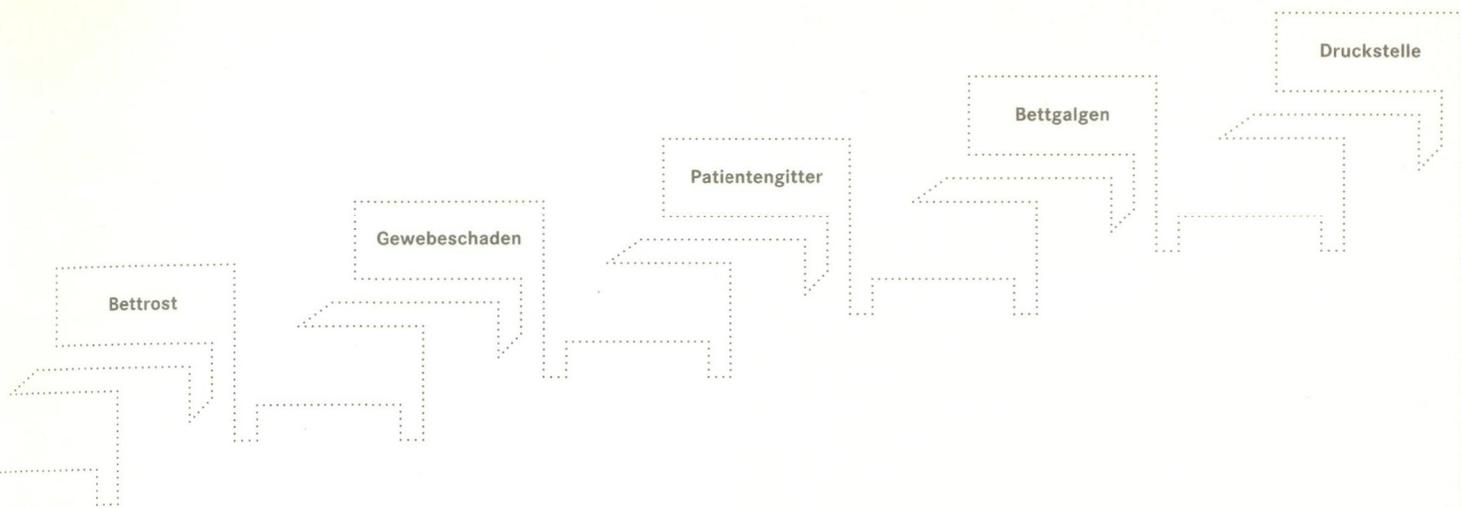
Beratung:
Prof. Dr. Gerner

BG Unfallklinik Frankfurt a. M.,
Pflegedienstleitung

Mitarbeit:
Annetraud Raifarh
Herr Furchner

Alt werden heißt gebrechlich werden, angewiesen sein, heißt abhängig werden und Menschen und Maschinen ausgeliefert sein. Wer in diesem Sinne alt wird, findet sich heute in einer Welt von Hilfsmitteln wieder, die eine eigene Designsprache sprechen und sich in einem bestimmten Anmutungsumfeld bewegen. Neuer Lebensmittelpunkt ist dann das Bett, genauer »Pflegebett«, das in erster Linie als Arbeitsplatz für Pflegende wahrgenommen werden muß. Im Gegensatz zu anderen Hilfsmitteln, die fehlende körperliche Funktionen unterstützen – etwa Rollstühle, Brillen etc. – hat hier bisher keine Entwicklung stattgefunden, die diese Dinge zu Alltagsgegenständen oder Accessoires des Menschen macht und mit Werten wie Ästhetik, Image und Gewinn verknüpft. Warum blieb das Pflegebett eine potentielle »Krücke«, warum blieb es fixiert auf das Schlafzimmer? Warum kann ein Mensch trotz körperlicher Einschränkungen nicht weiter am Leben teilhaben? Wie wird ein Tagesablauf der »Neuen Alten« aussehen, die als Generation der »Jungen Alten« eigene Gewohnheiten mitbringen und eigene, neue Standards setzen werden?

Ziel des interdisziplinären Forschungs- und Entwicklungsprojektes »Gesundheits- und Pflegebettssystem« ist ein modular aufgebautes und optimal nutzbares Liege- und Schlafsystem als individueller Gegenstand. Um eine eigenständige und unbelastete Formensprache entwickeln und großzügige Angebote formulieren zu können, beginnen wir bei der Vorstufe: wie könnte ein Schlafsystem



für einen gesunden Menschen aussehen? was alles bedeutet liegen, erholen, schlafen? wie bettet man sich und gibt es dabei Dinge, die das Leben erleichtern? welche Potentiale bieten technologische und medizinische Fortschritte? wie kann ein Mensch möglichst lange eigenständig sein und wie gelingt die Gleichzeitigkeit von einem Funktionsmöbel und einem Hilfsmittel?

Dynamik. Schlafsysteme sind heute weitgehend statisch. Einmal eingerichtet liegt man am besten still und stets in gleicher Weise. Wieviel wandelbarer und anpassungsfähiger war in dieser Hinsicht die zu früheren Zeiten übliche Strohmattmatratze, die täglich geschüttelt, gelüftet und neu »gemacht« wurde. Ausgestattet mit dem präzisen Wissen über eigene Vorlieben oder aktuelle Befindlichkeiten war jeder mit der permanenten Optimierung seiner Schlafstätte befaßt. Ein Ziel des Schlafsystems ist daher Dynamik, die einhergehen muß mit der schnellen und einfachen Einrichtung neuer Liege- und Sitzpositionen sowie Gewichts- und Proportionseinstellungen (Schwangerschaft etc.).

Eigenheit. In erster Linie über die Beschaffenheit der Matratze werden heute Schlafsysteme vor allem auf das Gewicht des Menschen ausgerichtet. Dabei kommen jedoch Werte der individuellen Proportion jedes einzelnen zu kurz. Beispielhaft dagegen ist hier die Situation am Strand, weil im Sand jede ideale Gegenform zum Körper gebildet werden kann, nur durch eine Matte oder Decke vom Körper getrennt. Und auch für das Schlafsystem gilt: je dünner die Auflage, desto präziser kann das System unterschiedliche Körperformen und Maßverhältnisse unterstützen. Wie ein »intelligenter Teppich« soll das System auf alle Sitz-, Liege- und auch Lümmel-Positionen reagieren können. Diese einstellbaren »Eigenheiten« lassen das Bett zu einem persönlichen Werkzeug werden.

Bewegung. Das Bett ist ein bewegter und bewegender Ort. Säuglinge werden in Wiegen beruhigt, Entspan-

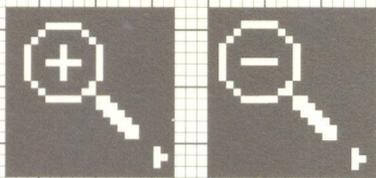
nung findet man klassischerweise in Schaukelstühlen. Wie ein Wasserbett soll das Schlafsystem spezifische Bewegungsimpulse geben können und in gewissem Umfang selbst mobil sein. Verschiedene individuelle und standardisierte Programme sind denkbar: Massage und Stimulation von Muskeln nach Sport und bei Verletzungen bzw. Schwächungen; Begleitung von wechselnden Schlafphasen; Reaktion von Härteeinstellungen auf wechselnde Last, bspw. bei körperlicher Nähe und Liebesakten; Entlastung einzelner Körperpartien, bspw. bei Schmerzen; Klimabedingungen, bspw. in wechselnden Jahreszeiten oder bei Krankheit, und damit einhergehend Veränderung der Transpiration und Atmung; Übertragung von Rekreationsprogrammen oder therapeutischen Maßnahmen (Telemedizin).

Mit diesen Betrachtungen im Hintergrund und in engem Austausch mit modernen Pflegekonzepten startet die Entwicklung des Gesamtsystems, das anhand von drei spezifischen Anforderungsprofilen formuliert wird:

▤ (Prävention) Ergonomie und Gesundheitsbett mit dem Ziel der individuellen Unterstützung des Körpers und aller Funktionen des Menschen in stufenweiser Ausrichtung auf Einschränkungen und Schwächen im Alter

▤ (Mobilisation) Senioren- und Pflegebettsystem im häuslichen Umfeld mit dem Ziel der längstmöglichen und weitestgehenden Erhaltung, Stimulation und Förderung der Bewegungsfähigkeit und Selbständigkeit des Körpers

▤ (Rehabilitation) Pflege- und Krankenhausbett im stationären Bereich mit dem Ziel der schnellen Erholung und Wiederherstellung von Bewegungsfunktionen



Zoom in und zoom out Notizen zum Maßstab

Mit der umfassenden Verwendung von digitalen Werkzeugen in allen Bereichen der Gestaltung hat sich die Bedeutung von maßstäblichen Verhältnissen und Größenbezügen wesentlich verändert. Im Folgenden findet sich eine Sammlung von Gedanken und Aspekten, die ein verändertes Verhältnis zum Maßstab als Gestaltungsgrundlage beleuchtet.

Ende der sechziger Jahre haben Charles und Ray Eames eine mit dem für sie typischen Genie durchgeführte Reflexion über eine der wichtigsten Grundlagen des Gestaltens, nämlich den Maßstab, vorgelegt. Eine Bildserie in Buchform und ein später daraus entwickelter Lehrfilm gehen vom Foto eines Paares aus, das beim Picknick auf einer Wiese in Chicago liegt. Das Auge entfernt sich immer weiter und hält pro Zehnerpotenz eine Aufnahme fest, bis man am Ende die Erde, ja unser Sonnensystem nicht mehr innerhalb eines Sternennebels im Universum identifizieren kann. Dieser Maßstabssprung wird auch in die entgegengesetzte Richtung vorgenommen und endet mit 10^{-15} bei einem Bild der subatomaren Struktur des Körpers. Einige Zeit, bevor virtuelle Realität ein Gemeinplatz wurde, hat das Ehepaar Eames ihre Möglichkeiten vorausgesehen und in einer filmischen Animation der Maßstabsveränderung noch ohne die Hilfe von Computern darzustellen versucht. So sehr sie darin eine – gestalterische? – Vision formuliert haben, so eindeutig gehen sie von dem für sie und ihre Zeit noch selbstverständlichen Ausgangspunkt aller Gestaltung aus: dem Menschen und seinem Größenverhältnis innerhalb der Welt.

Entwerfen ist immer eine Auseinandersetzung mit dem Maßstab und dem schrittweisen Annähern an das Reale. Vom großen Maßstab als Überblick bis in den kleinen Maßstab, dem Detail, wird ein Entwurf mehr und mehr konkretisiert.

Als Produktdesigner, dessen Ausbildung noch ohne digitale Werkzeuge abgeschlossen wurde, habe ich mich bis vor einigen Jahren in einem Maßstabsverhältnis bewegt, das dem menschlichen Körper am nächsten kommt: dem Verhältnis 1:1 und dessen notwendigen Verkleinerungen und Vergrößerungen. Mittlerweile haben sich mein eigenes Betä-

tigungsfeld und die damit zusammenhängenden Werkzeuge wesentlich entwickelt. Entwurfsdarstellungen beziehen sich nicht mehr auf DIN-orientierte Papiergrößen, sondern einzig auf Bildschirmgrenzen und Pixel. Dieser veränderte Umgang mit Bezugssystemen führt mich zu der Annahme, dass sich die Gestaltungsarbeit in diesem Zusammenhang deutlich verändert haben muss.

Fünf Thesen:

→ Die Auseinandersetzung mit dem Maßstab, die Möglichkeiten in der Gleichzeitigkeit von Einblick und Überblick, von Detail und Überblick berühren die generelle Fragestellung zwischen virtuellem und realem Entwerfen.

→ Gestaltung hat sich durch die digitale Möglichkeit des stufenlosen Wechsels zwischen den Maßstäben, der Gleichzeitigkeit von Einblick und Überblick, von Detail und Gesamtansicht verändert.

→ Digitale Werkzeuge ermöglichen das freie Skalieren innerhalb des Entwurfes, und mit der Steigerung der Komplexität lösen sich die Grenzen zwischen den jeweiligen Gestaltungsdisziplinen (Architektur, Produkt- und Grafikdesign) auf.

→ Der Übergang von tradierten in frei wählbare Bezugsgrößen eröffnet eine neue Gestaltungsfreiheit. Der Computer ermöglicht es, die Betrachtung von Mikro und Makro gleich zu behandeln, da der Bezug zur Wirklichkeit, zur Maßeinheit aufgehoben ist.

→ Das Arbeiten mit digitalen Werkzeugen erfordert zunächst eine konkrete Definition des Entwurfsziels oder den Kontext, um eine Festlegung für 100% oder 1:1 zu erreichen. Der virtuelle Raum bleibt ohne definierte Bezugsgrößen vollkommen grenzenlos.

»Das Verhältnis der Größen im Modell, bzw. in der zeichnerischen Darstellung zu den Größen des Originals. Der Maßstab wird durch eine Proportion oder durch einen Bruch dargestellt. In der Kartographie das Verhältnis zwischen einer Strecke auf der Karte und der tatsächlichen Länge dieser Strecke in der Natur. Es entsprechen bei einem Maßstab von 1:10 000 (großer Maßstab) 1 cm auf der Karte 10 000 cm in der Natur.« Der Artikel »Maßstab« in Meyers Lexikon.

Um ein Bezugssystem zu schaffen, das unabhängig von Zeit und Ort die immer gleiche Bedeutung hat, beauftragte im Jahr 1772 die französische Nationalversammlung in Paris eine Kommission mit der Schaffung einer unveränderlichen Grundlage. Daraus entstand das sogenannte Urmeter, ein Platin-Iridiumstab, der im Bureau International des Poids et Mesures (Paris) aufbewahrt wird. Die Länge eines Meters stellt den 40-millionsten Teil der Länge des Erdmeridians dar. Heute wird die Länge mit Hilfe des Lichtweges und damit mit dem Maß der Zeit definiert. Ein Meter entspricht demnach einer Strecke, die ein Lichtstrahl in $1/299.792.458$ s zurücklegt.

Mit der Wahl des Maßstabes, dem entfernten Betrachten, dem entfernten Bilden und dem folgenden Konkretisieren wird eine Form der Entwurfsmethodik beschrieben. Am Maßstab oder der Referenz lässt sich der Ausgangspunkt für den Entwurf verdeutlichen. Wie zum Beispiel »Ein Haus um einen Türgriff« oder »Den Türgriff in ein Haus in eine Stadt in ein Land in eine Gesellschaft«.

In den verschiedenen Gestaltungsdisziplinen nähert sich der Gestalter aus unterschiedlichen Maßstäben dem Entwurf. Der Architekt entwickelt seinen Entwurf in Maßstabsschritten. Diese Vorgehensweise erleichtert die Trennung der einzelnen Entwurfsphasen und stellt weiterhin die Grundlage für die Festlegung von Honorarstufen her. Maßstäbe kleiner als 1:500, das ist Stadtplanung. Auf die Planung eines Wohnhauses bezogen wird der erste Vorentwurf, die Grobstruktur im Maßstab 1:200 entwickelt und dargestellt. Das setzt sich über die verschiedenen Entwurfsphasen über 1:50 für Planung bis zu Darstellungen in 1:1 in der Ausführungs- und Fertigungsplanung fort. Darstellungen im Maßstab 1:1, 1:2, 1:5 oder 1:10 waren bislang das allgemein übliche Repertoire des Produktgestalters. Um Entwurfsdetails, wie z. B. eine einzelne Rippe der Daumenmulde eines Schiebeschalters im Querschnitt präzise darstellen zu können, ist eine Abbildung in zweifacher oder fünffacher Vergrößerung nötig, die in der Realität nur mit geschlossenen Augen zu ertasten ist. Das Produkt wird möglichst immer auch in Originalgröße (1:1) dargestellt. Ein Anschauungsmodell einer Parkbank wird z. B. im Maßstab 1:5 gefertigt. Um dem ungeübten Betrachter eine Vorstellung von der Originalgröße zu vermitteln, ist es unbedingt notwendig, die analog maßstäbliche Silhouette eines Menschen in Bezug zum Modell zu setzen. Die Wahl der Darstellungsgröße entscheidet über die Wirkung des Entwurfes im Modell. Ist das Maßstabsmodell zu klein (z. B.

1:8), erinnert das Modell an ein Kinderspielzeug. Ist es zu groß (z. B. 1:3), wirkt es »niedlich«, da es der Originalgröße zu nahe kommt.

Noch vor einigen Jahren wurden Entwürfe im Design oder in der Architektur dem Darstellungsmedium der Größe des DIN-Papierbogens entsprechend angelegt. Dies ermöglichte dem Entwerfer während des Entwurfes, das Objekt immer in seiner Gesamtheit zu betrachten und zu überprüfen. Der Wechsel von Detail zu Überblick fand mit der Bewegung zur Zeichenebene oder mit zusätzlichen Darstellungen statt. Heute wird jede Darstellung zunächst unabhängig von der nachträglichen Verwendung im Maßstab 1:1 oder ohne Referenz angelegt. Der Wechsel zwischen Detail und Überblick findet nicht in einem Blick, sondern durch Vergrößern und Verkleinern statt: »zoom in und zoom out« im Computer.

In der Kunst oder Literatur existieren zahlreiche Beispiele, die sich mit dem Auflösen von realistischen Bezügen auseinandersetzen. »Je nach dem, aus welchem Fläschchen Alice trinkt, von welcher Seite des Pilzes sie abbeißt, je nach dem wächst sie oder verkleinert sie sich, und dies in bedrohlicher Geschwindigkeit.« Die artifizielle Veränderung der Größe kennen wir bereits von Jonathan Swift. Nur ist es so, daß Gulliver in seinen Reisen seine Größe beibehält, und sich bloß die Dimension der Reiseziele verwandelt. Hier zeichnet sich bereits eine Auflösung der naturalistischen Raumvorstellungen zugunsten virtueller Vorstellungen ab. »Die virtuelle Vorstellung war jedoch immer schon ein wesentlicher Bestandteil der europäischen Kultur und sie hat sich auch in großartigen Kunstwerken der bildenden Kunst und der Literatur offenbart, sie hat immer wieder versucht, die Aura des Unsagbaren einzufangen. Insbesondere der Manierismus ist voll von virtuellen Grenzvorstellungen. Die virtuelle Vorstellung war sowohl durch Religion wie auch durch das Bedürfnis nach Erkenntnis angetrieben. Vor allem durch die virtuelle Vorstellung wurden und werden neue Gebietserschöpfungen vorgenommen.«¹

Im Mittelalter wurde nicht mit absoluten (also künstlichen) Maßen operiert. Ohne die absolute Dimensionierung, die Grundlage von Maßstäben, muß jedes Maß eigenständig betrachtet werden, was beim Kauf eines Dings darauf hinaus läuft, den Fuß oder die Elle des Verkäufers als Grundlage zu nehmen. Customization oder Individualisierung, eine Errungenschaft der digitalisierten Welt, ist in der Lage, nicht von dem absoluten Maß, dem

Ein Lineal, welches an beliebiger Stelle des Bildschirms angelegt werden kann, um z.B. die Position sowie die »wahre« Größe einer Grafik millimeter- oder pixelgenau zu bestimmen.



unversehrten Repräsentanten, auszugehen, sondern sich auf das Maß des einzelnen Konsumenten zu beziehen. Durch den Computer und entsprechende Herstellungsmöglichkeiten ergeben sich eigene Maßstabsbezüge, die nicht auf festgelegte Repräsentanten wie das »Urmeter« angewiesen sind und allenfalls einen benutzbaren, gefühlsmäßigen Bezug zum Menschen herstellen, der nicht auf geraden Zahlen basiert.

Im virtuellen Raum hat sich mit der Lupe ein universelles Computerwerkzeug entwickelt, mit dem der Gestalter gleichzeitig und in der Regel stufenlos und parallel Detail und Überblick herstellen kann. Die Lupe oder das Fernglas werden gleichermaßen als Symbol für das Suchen in textlichen bzw. wissenschaftlichen Zusammenhängen oder für das Finden von Begriffen, Texten und Inhalten verwendet.

»Sammellinse mit kurzer Brennweite zur Vergrößerung des Seh winkels, unter dem ein Betrachter einen Gegenstand in der Brennebene der Lupe, gilt für die Normalvergrößerung unter Berücksichtigung der Bezugssehweite von 250 mm für das bloße Auge $I' = 250 \text{ mm} / f' = D/4$ (f' Brennweite in mm, D Brechkraft in Dioptrien). Die maximale Vergrößerung, die sich mit einer Lupe erreichen lässt, beträgt ca. 20–25. Für spezielle Zwecke gibt es eine Vielzahl verschiedener Lupenformen, bei denen die Sammellinse häufig auch durch ein sammelndes Linsensystem (zur Korrektur von Abbildungsfehlern) ersetzt ist... « Artikel »Lupe« in Meyers Lexikon.

Bislang wurden die Gestaltungsdisziplinen durch ihr jeweiliges Maßgefüge definiert. Heute löst sich diese Struktur völlig auf. Der Grund: Nahezu jeder Entwurfsprozess im angewandten Bereich entsteht mit digitalen Mitteln, die Darstellungsmedien in Architektur, Produkt- und Grafikdesign nähern sich an und liefern entsprechende Optionen.

Beispiel: Die Grenze, ein Haus bis zur Türklinkenschraube zu detaillieren, es anschließend fotorealistisch dreidimensional darzustellen und einen virtuellen Rundgang in Echtzeit zu ermöglichen, scheitert nicht an der Papiergröße oder der Strichstärke, sondern allenfalls an der aufgewendeten Zeit, der Rechenleistung oder der Datenkapazität eines Computers.

Die technischen Möglichkeiten, sich gleichzeitig in unterschiedlichen Maßstabsbezügen zu bewegen, führt zu einer Art »Disziplinlosigkeit«. Obwohl die Materialien, mit denen Produktgestalter und Architekten größtenteils arbeiten, unterschiedlich sind, benutzen sie sehr ähnliche Darstellungswerkzeuge. Es wird deutlich, dass sich durch das Entfernen von realen Bezügen die Gestaltungsdisziplinen häufig auf das Visualisieren, Bilderzeugen konzentrierten, für die die Konkretisierung nicht im Vordergrund steht. Schon heute ist zu erkennen, dass sich die Herstellungsmöglichkeiten und Materialien in Architektur und Produktdesign aus den Visionen des virtuellen Raumes entwickeln.

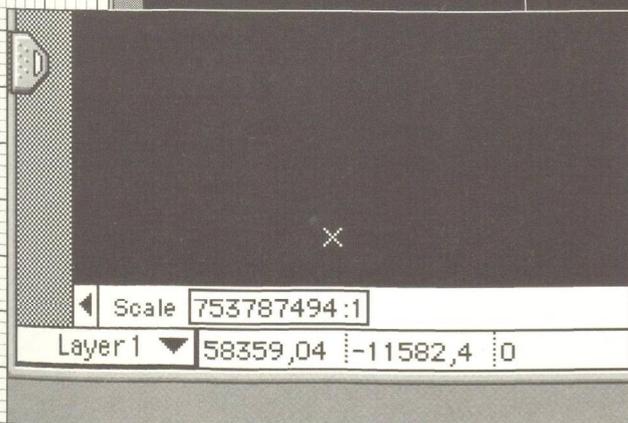
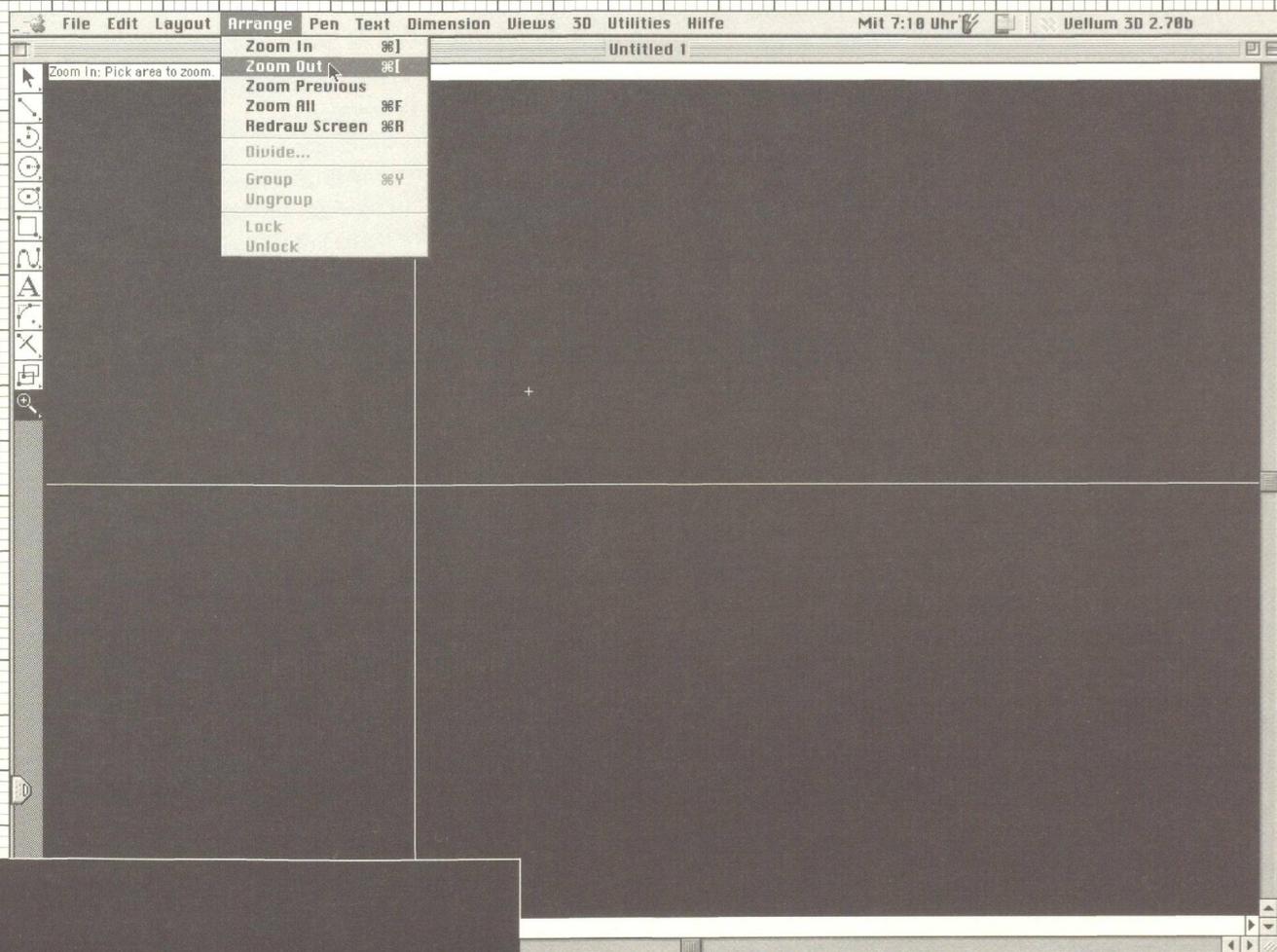
»Der virtuelle Raum, der von den Bildern geschaffen wird, ersetzt den physisch vorhandenen Raum der Architektur.« (Manovich, »snap to grid«, MIT-Press). Das heißt: Die Architektur wird durch die Computergrafik ersetzt.

Wissenschaft und Technologie haben sich in maßstäbliche Bereiche der Nanotechnologie bewegt, die real nicht mehr wahrnehmbar sind. (Nano: zu griech.-lat. Nanus »Zwerg«, der milliardste Teil einer Einheit). Aus zunächst nur virtuellen Visionen hat sich eine Wissenschaft entwickelt, die in Räume vorgedrungen ist, deren Dimension ohne technologische Unterstützung nicht zu erkennen ist. Wissenschaftler, die in der sogenannten Nanowelt arbeiten, konzentrieren sich nicht mehr auf die eigentlichen Disziplinen der Physik, Chemie oder Biologie, sondern arbeiten in den jeweiligen

Forschungsprojekten interdisziplinär mit fließenden Grenzen zwischen den Bereichen. Die Konzepte können zunächst nur virtuell entstehen, bevor sie mit zukünftigen Technologien in atomarer Größe materialisierbar werden. Aufgaben für Gestalter sind in diesen maßstäblichen Verhältnissen bislang die Ausnahme, da die Ergebnisse nicht zu erkennen sind. Es entstehen jedoch Gestaltungsmöglichkeiten, die sich auf die nicht sichtbaren Eigenschaften von Objekten beziehen. Möglicherweise werden sich Gestalter zukünftig mit dem Entwurf von Oberflächenstrukturen oder der gezielten Beeinflussung von Materialeigenschaften beschäftigen.

Wenn bislang die Gestaltungsdisziplinen nach dem jeweiligen maßlichen Bezugssystem einzuordnen waren, werden sich die Gestaltungsdisziplinen möglicherweise zukünftig in zwei verschiedene Gruppen aufteilen. Zum einen eher in bildorientierte, virtuelle Disziplinen mit frei wählbaren Bezugssystemen und zum anderen in Gestaltungsdisziplinen mit festen Bezugssystemen, die sich an der Realität orientieren. Die Herausforderung für die Gestalter wird darin bestehen, die Sensibilität zu entwickeln, um – gemessen an den Aufgabenstellungen – eigene Bezugssysteme zu entwickeln, um die Komplexität nicht unnötig zu erhöhen.

1. Franz Kraiberger, *Das Babylonprojekt*, Triton Verlag.



Aufbruch aus dem Basislager

Die gegenwärtig allgemein behauptete Krise der Kulturinstitutionen und Lehranstalten für Kunst und Design wird durch den Eindruck verstärkt, dass die Institutionen der Öffentlichkeit nicht mehr zu vermitteln vermögen, wofür sie stehen – was die Beteiligten wollen, worauf sie sich verpflichtet haben.

Entscheidende Formen der Verpflichtungen hätten dem Verhältnis von Professoren zu den Studierenden zu gelten (Herzstück des Vertrags wäre die professorale Zusage, für Studierende eine Ausbildungs- und Berufsfähigkeitsgarantie auszustellen, wenn sich Studierende zu einer wöchentlich mindestens 20-stündigen Kooperation mit dem Professor verpflichteten). Aber selbst wo solche Verpflichtungen eingegangen werden, bleiben sie wirkungslos, weil die Partner, die Studierenden, ihren Teil des Vertrags von Lehrenden und Lernenden nicht einzuhalten gedenken – nicht einmal durch bloße physische Präsenz, geschweige denn durch Geistesgegenwart. Die historischen Muster solcher Institutionen haben immer noch Glanz: das Bauhaus, die Kunstakademien, die expansiven Industriefirmen, die Kulturvereine. Wollte man diesen historischen Mustern tatsächlich zeitgemäße zurechnen und die heutigen Lehrinstitute auf ein Muster und damit auf ein Ziel verpflichten, lauteten die Empfehlungen etwa folgendermaßen:

1. Eine Hochschule für Gestaltung (vom integrierten Studiengang innerhalb der Universität bis zur eigenständigen Kleininstitution hfg wie in Offenbach) könnte sich in der neuen sozialen Formation eines Fight Clubs manifestieren. Darin aktualisierte sich der überlieferte Kampfbund Kultur oder auch die Kulturmafia als Propaganda-Organisation für Multikulti oder feministische, respektive ethnische Revision der Curricula (von den Elaboraten toter weißer Männer zu denen schicker junger Naomi-Biester, coloured displays, UNESCO-Botschafter).

2. Eine abgemilderte Variante wäre die Hochschule als Bekenntnisgemeinschaft, wie sie historisch das Bauhaus darstellte: Bekenntnis zur Modernität, zur Religion des Positivismus, zur Kirche der Erkenntnis, zur Spiritualität oder Anthroposophie, zur Ganzheitlichkeit. An die Stelle

der Kulturmafiosi und Kunstkrieger rückten Studierende als Parteigänger je eigentümlicher Gestalt- und Kunstanschauung.

3. Den dritten Typus einer neuen sozialen Formation in der Einheit von Lehrenden und Lernenden qua Institution böte die Aktualisierung des rund 250 Jahre alten residenzstädtischen Akademiewesens. Die Aktualisierung liefe auf die Gründung eines Kunstkasinos hinaus (im Italienischen ist bis heute auf wunderbare Weise die semantische Einheit von Bordell und Börse gewahrt). Einen kleinen Nachglanz der alten Akademie und Vorschein des neuen Casinos bietet die Düsseldorfer Kunstakademie unter dem grandiosen Rektor Markus Lüpertz, der als höchstrangiges Ausbildungsziel deklariert, die Studierenden sollten lernen, ihren Meister zu verehren, darüber hinaus hätten sie an der Musentombola für Genietreffer teilzunehmen – immerhin eine humanitäre Abmilderung des russischen Roulettes und seiner Verbrämungen zur existentiellen Verzweiflungstat, zur Wahnsinnsgloriole oder zum Triumphalismus der Amoralität, diese Begriffstrias kennzeichnete bisher das omnipotente Genie vor dem präpotenten Kleinbürger. Die Studierenden der Kasinokunst würden zu psychisch stabilen, stressresistenten Vabanque-Spielern ausgebildet, die gleichermaßen russisches, musikalisches, ökonomisches und politisches Roulette zu spielen vermögen.

4. Eine heutige Hochschule für Gestaltung könnte sich auch nach dem Muster der vielen Start-Ups und sonstiger Industrie-Initiativen als Trainingscamp für programmierte Instruktion etablieren – das wäre eine veredelte und intensiviertere Fachhochschulkonzeption, bei der die Fitness für definierte Berufsrollen darin besteht, dem ständigen technologischen und wirtschaftlichen Wandel entsprechen zu können. Man trainiert wie für die Olympiaden, die allerdings permanent stattfinden, so dass der Unterschied zwischen Training und Ernstfall aufgehoben wird.

Sollte ich mich selbst entscheiden, ob ich lieber Mitglied eines Fight Clubs, einer Bekenntnisgemeinschaft, eines Kulturkasinos oder einer Familie von Programmati-

kern der Alltagstauglichkeit zugehören wollte, würde ich mich zweifellos für das letztere entscheiden, allerdings mit dem Ablenkungseffekt, ständig doch dem nachzuhängen, was ich als Kämpfer, Bekenner oder Vabanque-Spieler hätte ausrichten können. Deswegen sinne ich auf eine Möglichkeit, diese unterschiedlichen Ansätze ihrerseits zu vereinheitlichen: Im Modell einer

Hochschule für Kunst und Gestaltung als Basislager.

Nicht zuletzt die romantisierenden oder brutalisierenden TV-Dokumentationen über Wissenschaftler im ewigen Eis, am Nordpol oder im Himalaya, in der Wüste oder auf den ozeanischen Weiten haben uns Aufbau und Funktion von Basislagern nahegebracht. Auch die rigider werdenden Bedingungen kultureller Produktion, etwa als Themenausstellungen (Ausweitung der Versicherungssummen ins Unbezahlbare, Verschärfung der konservatorischen Hege- und Pflegeinstinkte, Einschränkung der Dauerausstellung zugunsten von publikumswirksamen sporadischen Highlights) legen es nahe, den Grundbestand einer Institution nach dem Muster eines Basislagers zu organisieren, von dem aus dann einzelne Kuratoren, Professoren, Fachvertreter, Seminaristen oder Drittmittel-Projektisten die spezifische Zurichtung der Bestände zu ihren Zwecken betreiben können. Von einem solchen Basislager her ließe sich auch Kunst und Gestaltung in der Absicht zur Etablierung eines hooliganesken Kampfbundes, einer positiven Kunstkirche oder eines Kasinobetriebs angehen – in welchen Höhen des Anspruchs oder Tiefen ozeanischer Selbstversunkenheit oder Wüsteneien romantischer Genieexzesse auch immer.

Das Basislager-Modell hat den Vorteil, allen Anforderungen des Lehr-, Lern-, Publikations- und Ausstellungs-betriebs gerecht werden zu können (siehe etwa meinen Hinweis auf Reorganisation der Sammlung Falckenberg in Hamburg-Harburg als Basislager, von dem aus und mit dessen Beständen die verschiedensten Kunstkurato-

ren ihre je spezifischen Wirkungsstrategien für Ausstellungen realisieren).

Im Mittelpunkt des Basislagers wäre als zentrale Ressource das Imaging anzusiedeln, das sowohl die bildenden Künste wie die bildenden Wissenschaften tangiert (auf englisch: Imaging Arts and Sciences). Mit der Nutzung der Bildgebungsmaschinen, der Computer, sind die Wissenschaften wieder – wie schon bis zum 16. Jahrhundert – gezwungen, bildend zu sein, d.h., sie entwerfen als Zeichenfiguration den Gegenstand ihres Interesses selbst. Sie operieren nicht in der unmittelbaren Anschauung der Natur, sondern in deren Aufarbeitung als Modell, Bild, Schema, Formel. Das verlangt von den Wissenschaften das gleiche Maß an ästhetischer wie epistemologischer und ethischer Kompetenz (zu letzterem siehe die Debatten um manipulative Genetik).

Andererseits haben sich längst Künstler und Gestalter methodisches Vorgehen und Begründungen nach dem Muster wissenschaftlichen Arbeitens angeeignet (für die Gestaltung war der erste historische Höhepunkt der Versuch der HfG Ulm, wissenschaftliche Analyse und gestalterische Synthese Hand in Hand zu betreiben). Ein neuer Universalismus der bildenden Wissenschaften und methodisch betriebenen Künste zeichnet sich ab in der gemeinsamen Kompetenz für die Herstellung von und Operation mit Zeichengebilden. Der Uomo Universale wird zum Uomo Globale, der allenorts und zu jeder Zeit die gleichen Figurationsprozesse zu starten und zu deuten vermag. Dieses Initiieren, Programmieren und Interpretieren aus einer Hand und in einer Aufgabenstellung kennzeichnet seit Leibniz universale Bildung, nicht aber die banale Unsinnigkeit des Alleswissens. Demzufolge:

HfG Offenbach Bildwert.

Basislager für bildende Wissenschaften und Künste

University for Applied Arts, Offenbach.

Base for Imaging Arts and Fine Sciences



Big Change

1985 - 1995

»Wenn einer eine Reise tut ...«

Ornament im Transit



Kurz vor dem Erscheinen von *hfg forum 17* hatte ich meine Doktorarbeit »Myth, Symbol, Ornament – the Loss of Meaning in Transition«¹ fertiggestellt. Beim Lesen merkte ich, dass sich trotz vieler Gemeinsamkeiten Fragen über Ornamentik in Neuseeland in vieler Hinsicht anders stellen als in Deutschland (Abb. 1). Aus den Differenzen im Forschungsumfeld ergeben sich auch verschiedene Perspektiven. Wittgensteins Sprachspiele sind in diesem Zusammenhang eine nützliche Denkfigur. Danach entsteht Bedeutung im Gebrauch, und sie ist abhängig von Form- und Sprachregeln, die speziellen Lebensformen zugehören und sich mit ihnen verändern können. Deshalb werden Versuche, Bedeutungen definitorisch festzuschreiben, immer wieder scheitern. Diese Veränderbarkeit wird in solchen Forschungszusammenhängen als problematisch gesehen, in denen begriffliche Stabilität als Bedingung für Konsistenz vorausgesetzt wird. Doch Ornamentik ist, realistisch gesehen, schon immer aus verschiedenen Perspektiven betrachtet worden.² Und das ist auch heute noch so: im *hfg forum* interessiert sich Jochen Gros, z. B., in erster Linie für wechselnde Produktionsstile. Von seinem Standpunkt aus beschreibt er eine mögliche Strategie von »Produktverlagen«, virtuelle Ornamente auf den Markt zu werfen – mit einer sympathischen Gelassenheit gegenüber den »Scheußlichkeiten«, die in diesem Prozess zu erwarten sind. An diesem Szenario – Clip Art als die zeitgenössische Variante traditioneller Musterbücher – interessiert mich dagegen vor allem die situationspezifische ornamentale Praxis, die daraus entstehen kann.

Michel de Certeau³ hat Operationen, in denen Benutzer es mit der Macht des Marktes aufnehmen, *Taktiken* genannt. Im Umgang mit Heterogenitäten machen Menschen – in Ermangelung einer eigenen gesicherten Basis – *taktisch* von dem Gebrauch, was ihnen eigentlich fremd ist. Mithilfe dieser Kunstgriffe des Alltags versuchen sie, ihre eigene Unabhängigkeit zu erringen oder fragmentarisch und vorübergehend zu bewahren.

De Certeaus Taktiken – als eine Art Aneignung von unten – hängen geradezu von Um- und Neudefinitionen ab. Aus seiner Perspektive beschreibt Burghart Schmidt in seinem Artikel im *hfg forum*, wie Ornamentales vergesellschaftete Identität sichtbar macht und unterstützt, während es gleichzeitig anpassungsfähig genug ist, um von einem Zusammenhang in einen anderen zu wechseln. Dieses ambivalente Ineinanderwirken und die Beweglichkeit von Ornamentik – die sie gegen allzu eindeutige Festlegungen resistent macht und damit vielfältigen Deutungen zugänglich hält – sieht er als einen der Gründe, weshalb Menschen nicht von ihr lassen wollen.

Bedeutungsveränderungen können aber auch, abhängig von Erfahrungen und Lebenssituationen der Betroffenen, als Verlust erlebt werden – ein Aspekt der gegenwärtig eher selten thematisiert wird. Die Diskrepanz zwischen theoretischem Zeitstil und praktischer Zeitgenossenschaft rückte immer weiter in den Mittelpunkt meiner Arbeit. Bedeutung, so heißt es heute theoretisch, kann doch gar nicht verloren gehen. Sie verändert sich allenfalls. Überhaupt ist sie zufällig und instabil. Und doch sprechen die verschiedensten Personen und Gruppen von Bedeutungsverlust. Dazu gehören nicht nur bürgerliche Konservative, die um ihren Einfluss fürchten, wie oft argumentiert wird, sondern auch

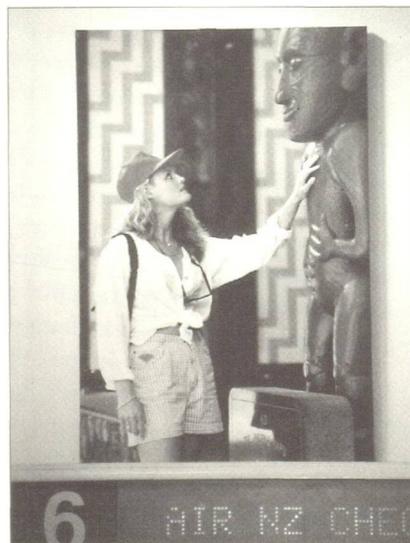


Abb. 1
Air New Zealand
Check-In Counter,
Auckland 2000



Abb. 2
Souvenir-Post-
karten, Flughafen
Auckland 1999

viele, die sich den Verhältnissen ausgeliefert fühlen und glauben, gar keinen Einfluss darauf nehmen zu können. Dazu gehören besonders, wie sich während meiner Forschungsprojekte immer klarer herausstellte, kulturelle Gruppen, die die Zerstörung ihrer eigenen Lebensformen durch Kolonisation (heute: Globalisierung) nur mühsam begrenzen können (Abb. 2). Beruhen damit postmodern-ästhetische Theorien, denen alles als gleich und beliebig gilt (und die sich indifferent bis überheblich verhalten gegenüber behaupteten Verlusten) nicht wesentlich auf einer Trennung von Kultur und Politik? Dann wären sie aber in vielen Fällen nichts anderes als eine Fortsetzung realer Machtpolitik mit anderen Mitteln. Denn Positionen, die eine solche Trennung in Kauf nehmen, negieren – bei aller Affirmation von Differenz – das reale Recht auf Anderssein und verschleiern Fragen über Beziehungen und Positionen, von denen aus Bedeutung (sverlust) benannt wird. Damit ist jedenfalls die Gefahr verbunden, dass Benachteiligung und Diskriminierung reproduziert werden.

In meiner Doktorarbeit wollte ich deshalb konkrete Beispiele des Ineinanderwirkens ornamentaler Praktiken untersuchen, aber auch das Ineinanderwirken von Theorie und Praxis. Dazu musste ich meine theoretischen Überlegungen immer wieder von Erfahrungen und Konstellationen beeinflussen lassen, die sich aus empirischen Projekten ergaben. Empirische Daten und theoretische Quellen erhielten dabei den gleichen Rang: beide stellten Material und Bezüge zur Theoriebildung zur Verfügung, wenn auch von verschiedener Art. Eine

rigide Trennung von empirischer und theoretischer Forschung ist ohnehin nicht hilfreich, wenn es darum geht, Phänomene der Alltagswelt zu verstehen. In der Vergangenheit hat gerade solche Trennung dazu beigetragen, dass Momente und Ereignisse des Alltags von vornherein den Regeln Foucaultscher Diskurse unterworfen wurden. In professionellen Diskursen wie Design- und Architekturtheorie verschwinden häufig Akteure, Situationen, Intentionen und gesellschaftliche Interessen hinter verdinglichten ästhetischen Phänomenen. Wenn theoretische oder empirische Untersuchungen sich zu sehr von vorherrschenden Begriffen leiten lassen, wird ein großer Teil eines Problemfeldes ignoriert. Der fortgesetzte Gebrauch solcher Begriffe produziert nämlich eine Form von Normalität, in der Kultur in Formeln erstarrt und ihre menschlichen Produzenten aus dem Blickfeld verschwinden. Wenn bei Derrida der *parergon* »sich selbst vergräbt, sich auslöscht, wegschmilzt in dem Moment, in dem er seine größte Energie entfaltet«,⁴ oder wenn das *Ornament* bei Wigley »sich vom Grund ablöst, um das zu repräsentieren, was nicht strukturell ist«,⁵



Abb. 3
2. Titelseite des
Neuw Grottesken
Buch, 1610.
Radierung von
Christoph Jamnitzer.
London,
Victoria and
Albert Museum

dann erscheinen Architekturelemente und -konzepte vitaler als die Menschen, die Kunst und Ornament wahrnehmen und praktizieren. Abstrakte Konzepte werden so naturalisiert – und in gewissem Sinne fetischisiert: sie erscheinen als Agenten mit eigener Logik und Intention.

Verdinglichung (Abb. 3) ist manchmal auch in den Beiträgen zum *hfg forum* beobachtbar. Hans-Peter Niebuhr warnt berechtigterweise vor einem »Design-ornament« als Reflex (und vor seinem Gebrauch ohne

1. »Mythos, Symbol, Ornament-Bedeutungsverlust in Übergangssituationen« A.-Chr. Engels-Schwarzpaul, *Myth, Symbol, Ornament: The Loss of Meaning in Transition* (Ann Harbour [MI]: UMI, 2002).

2. So hat Terry Eagleton darauf hingewiesen, dass wir bei der Interpretation kultureller Phänomene durchaus nicht zwischen Stil, Semiose und sozialen Bedingungen zu wählen gezwungen sind. Eagleton, »Wittgenstein's Friends«, *New Left Review*, no. 135 (1982): 80. Formale, intensionale und soziale Rahmenbedingungen sind untrennbare Formfaktoren jeder kulturellen Äußerung.

3. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, übers. von Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 1984) 32.

4. Jacques Derrida, *The Truth in Painting* (Chicago: The University of Chicago Press, 1987) 61.

5. Mark Wigley, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt* (Cambridge [Mass.]: MIT Press, 1993) 11.

vorangegangene Reflexion) und weist darauf hin, dass die erneute Durchsetzung ökonomisch-rationaler Interessen zu einer neuen Ornamentkrise führen kann. Wenn er aber über Aktivitäten und Eigenschaften »des Ornaments« (oder »des Ornamentalen«) spricht, entsteht leicht der Eindruck, als lägen Betrugsabsichten und mangelnde Glaubwürdigkeit irgendwie in der Natur dieser ästhetischen Phänomene.⁶ Liegt das an der deutschen Sprache und den philosophischen und sozialen Traditionen, die sie geprägt haben? Oder habe ich durch lange Abwesenheit im Ausland das natürliche Verhältnis zu ihr verloren? Wenn Sprache einmal ihre Natürlichkeit verloren hat, stellen sich vermehrt Fragen an konkrete Äußerungen, wie Schmidt in seinem Beitrag feststellt. Er hält diese kreative Verunsicherung für eine charakteristische Erscheinung auch im Ornamentikverkehr zwischen verschiedenen Kulturkreisen, und sogar für eine Wesensstruktur des Ornamentalen. Ich würde ihm da teilweise zustimmen.

Aber gleichzeitig führt mich meine eigene, durch Verunsicherung entstandene Hellhörigkeit dazu zu fragen, ob denn »die industrielle Produktion« im 20. Jahrhundert wirklich eine »extreme Ornamentfeindschaft« entwickelte. War Ornamentfeindlichkeit nicht vielmehr eine Haltung von Theoretikern, Kritikern und institutionellen Hütern der *Guten Form*? Haben daran nicht Produzenten und Marketingspezialisten auffällig wenig Interesse gezeigt? Bei ihrem speziellen Profitinteresse wäre das ja schließlich kein Wunder. Für sie ist und war wohl eher interessant, dass sich mit Kunst (oder Ornament) ganz rational Geld machen lässt. Bis heute werden deshalb Toaster und andere Haushaltsgeräte mit Blumenfriesen und ländlichen Szenen dekoriert. Ob das Resultat »lächerlich« ist oder nicht, darüber sind die Meinungen offenbar geteilt.

Manche Entwerfer, »im Verein mit Publizisten, Pädagogen und achtbaren Institutionen« (Selle/Boehe 1986), sehen darin ein Problem – verursacht durch mangelndes *kulturelles Kapital* (Bourdieu). Dann gilt es diejenigen zu erziehen, die solches weder ererbt noch erworben hatten. Allerdings hat sich, wie Selle und Boehe beobachten, »die Masse der Gebraucher von Anfang an immer das angeblich Falsche so zielsicher ausgesucht, als hätte sie dies mit dem richtigen Gespür für das eigene Interes-



Abb. 4
»Maori« Masken,
hergestellt in Bali,
Karangahape Rd.
Auckland, 2000

se getan«, so, »als wolle da jemand stumm und zäh sich nicht mehr wegnehmen lassen, was endlich in greifbare Nähe gerückt war«.

THEORETISCHE EXZESSE

Im theoretischen Teil meiner Doktorarbeit habe ich Exzesse theoretischer Verarbeitung eines wahrgenommenen Ornamentproblems untersucht. Dabei ging es nicht so sehr um Tatsachen oder objektive Argumentation, vielmehr um den Überschuss (pseudo-) theoretischer Schlussfolgerungen. Wie kommt die ornamentfeindliche Argumentationslinie einer ganzen Berufsgruppe, oder sogar mehrerer, zustande? Wie können sich ihre Vertreter so sicher sein, dass Ornament von Übel ist? Man denke an die von Hedrick beobachtete Beklemmung Albertis gegenüber Ornamenten, die durch ihre wuchernde Vermehrung eine Unterscheidung zwischen Wesentlichem und Zusatz verhindern können.⁷ Rousseau schrieb, dass ein anständiger Mann »alle abscheulichen Ornamente verschmäht, die den Gebrauch seiner Kraft behindern, und von denen die meisten erfunden wurden, um Deformationen zu verbergen.«⁸ Ruskin warnte davor, dass Ornamente – sobald man(n) die Kontrolle über sie verliert – die Herrschaft an sich reißen und mit einem davon rennen.⁹ Mangel an (männlicher) Kraft und Kontrolle, aber auch Deformation und Dekadenz, sind die Schwachstellen, an denen »das Ornament« ansetzt und Krankheit und Verzehrung verursacht. Fry beklagt in diesem Sinn den »ausschlagartigen Ausbruch [toter] Muster auf den Oberflächen moderner Industrie-

6. Siehe auch: »Das Ornamentale verharmlost sein Anliegen«. Schmidt, »Die Gewaltstrukturen des Ornaments in dekonstruktivistischer Sicht«, 4.

7. Donald Keith Hedrick, »The Ideology of Ornament: Alberti and the Erotics of Renaissance Urban Design«, *Word & Image* 3, no. 1 (1987) 113, 17.

8. Wigley, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haut*, 132-3.

9. John Ruskin, *The Stones of Venice*, hrsg. von J.G. Links (New York: Da Capo, 1853) 116.

10. Roger Fry, *Vision and Design* (London: Chatto and Windus, 1930) 69.

11. Henri Focillon, *The Life of Forms* (New York: Zone Books, 1948) 66.

12. Giorgio Agamben, *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture*, hrsg. von W. Godzich und J. Schulte-Sasse, übers. von Ronald L. Martinez, *Theory and History of Literature* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993) 39.

13. P. Stallybrass und A. White, *The Politics and Poetics of Transgression* (London: Methuen, 1986) 172.

14. z.B. empfiehlt Jutta Brandhuber in *Industrie Design und Ornament* (München: Akademischer Verlag, 1992) »Kulturtransfer«, in dem besonders »Kulturkreise, die über einen hohen Ornamentschatz verfügen«, »untersucht« werden sollen.

produkte«. ¹⁰ Focillon beobachtet, wie »das Ornament sich manchmal endlos vermehrt und seinen Hintergrund völlig verschlingt«. ¹¹ Und noch Agamben fühlt sich unbehaglich angesichts des Katalogs der Londoner Weltausstellung 1851, mit seiner »monströsen Hypertrophie der Ornamente..., die selbst die einfachsten Objekte in alptraumhafte Kreaturen verwandelt« – eine »eigenmächtige Ersetzung des Objekts durch Ornament«. ¹² Es ist erstaunlich, wie Ornamenten hier Autonomie zugeschrieben wird: sie werden mit Hautkrankheiten und krebsartigen Geschwulsten verglichen, die in den Organismus eindringen und Auflösung bewirken. Ornamentkritik war und ist in dieser Hinsicht gewiss nicht am Prinzip des »less is more« orientiert.

Handelt es sich hier um Projektionen? Nach Freud verteidigt sich das Ego durch Projektionen gegen Denkmaterial oder Gefühlsimpulse, die nicht ins Bewusstsein zugelassen werden können, und die es deshalb als etwas ihm selbst Fremdes nach außen projiziert. Außerdem ist die Verdrängung emotionaler Impulse begleitet von Ängsten. Projizieren die (meist männlichen) Kritiker etwas von ihren eigenen Ängsten auf Ornamente?

Projektionen können Differenzen erst produzieren. Kulturelle Differenz, zum Beispiel: die stereotype Kopplung von Ornamentik mit »primitiven« oder »weniger entwickelten« Kulturen trat etwa zeitgleich mit der Konstatierung einer Ornamentkrise im Europa des 19. Jahrhunderts auf, nämlich im Zusammenhang mit Debatten über Wert und Bedeutung von Kultur bzw. Zivilisation. Zufall? Jedenfalls setzte das europäische Bürgertum zu dieser Zeit – in Wechselwirkung mit externen Entwicklungen – auch eine interne Zivilisierung und innere Kolonialisierung durch. Dabei wurden lokale Traditionen unterdrückt, und der »wilde Mann«, zum Beispiel,



Abb. 5
Design-Diaries
eines Studenten
im ersten Jahr,
UNITEC Institute
of Technology,
Auckland, 1996

wurde als Teil dieser Traditionen vom »Bankett der Zivilisation« (Bartra) verbannt. Arbeiter, Frauen, Kinder und Irre wurden verglichen mit unzivilisierten kolonialen Subjekten, deren Kulturen gleichzeitig kompensatorisch geplündert wurden. ¹³

Die *Anderen* standen zunehmend für all das, was *Wir* nicht waren: naiv, zurückgeblieben, exzessiv erotisch, irrational oder wild – aber diese Beziehung war (und ist) zutiefst ambivalent. Denn die *Anderen*, so schien und scheint es, haben auch etwas bewahrt, was *Wir* verloren

haben: Gewissheit, Spiritualität, Ursprünglichkeit, Tradition oder Naturverbundenheit. Während wir zivilisatorisch gefährliche Aspekte von uns abwehren, beneiden wir die anderen doch um das, was wir dabei zu verlieren glauben.

Diese Ambivalenz von Gewinn und Verlust im Prozess der Zivilisation (Elias) spiegelt sich immer wieder in Diskussionen über unsere und andere Ornamentik. Im schlimmsten Fall (Abb. 4) werden uns selbst in neueren Publikationen weiterhin Strategien kompensatorischen Plünderns empfohlen. ¹⁴ Modernisierung, Detraditionalisierung und Kolonialisierung – in alten und neuen Formen – sind eng miteinander verflochten. In ihrer Folge entstand im Westen der Eindruck einer tiefgreifenden Bedeutungskrise. Ob diese Krise wirklich universell stattfindet, oder ob auch sie eine theoretische Abstraktion ist, bleibt offen.

PRAKTISCHE STÖRUNGEN

Dass Laien sich dem Fortschritt in die Ornamentlosigkeit so zäh widersetzen, stört viele Theoretiker. Kants interesseloses Wohlgefallen hat zwar Theoriedebatten geprägt, nicht aber das Lebensverhältnis der meisten Menschen, selbst in Europa. Wie kommt es, dass sich Lebenspraktiken und Theorieproduktion so wenig entsprechen? Nachdem ich im ersten Teil der Doktorarbeit versucht hatte, theoretische Positionen über Mythen, Symbole und Ornamente gegen den Strich zu bürsten, beruhte der zweite Teil auf empirischen Forschungsprojekten über signifikante ornamentale Praktiken. Hier ging es darum, nicht nur Spuren von Theorieresten in der Praxis verschiedener Gruppen zu identifizieren, sondern auch Widerständigkeiten gegen etablierte Prinzipien. Dabei schälten sich zwei verwandte Themen

heraus: Formen kultureller Aneignung an der Grenze von Lebenswelt und System sowie Formen kultureller Aneignung zwischen dominanten und subordinierten Kulturgruppen. Drei Hauptprojekte beschäftigten sich mit Ornamentalisierung als kultureller Praxis im Designstudium, mit interkultureller Aneignung (beziehungsweise Expropriation) von ornamentalen Motiven und mit Rezeption und Aneignung von

Ornamentik durch Laien.

Das erste Projekt »Ornament as cultural practice in design education« belegte, dass sich die Haltung von Designstudenten gegenüber Ornamenten während ihrer Studienzeit verändert (Abb. 5). Bei Studienbeginn haben

auch Designstudenten eine weitgehend positive und vorurteilsfreie Einstellung dazu und unterscheiden sich in ihrer Bewertung nicht von anderen Mitgliedern ihrer Sozial- oder Kulturgemeinschaft. Als noch nicht Initiierte beschreiben sie Ornamente als »nice« und »meaningful«. Ihre Design-Diaries enthalten oft Ornamente, und in ihren Entwürfen kommen öfters ornamentale Motive vor. Mit fortschreitender Professionalisierung lösen sich jedoch viele Studenten emotional von ihren ornamentalen Vorlieben. In der Beurteilung von Ornamenten tauchen scheinbar objektivere Kategorien (wie »überflüssig« oder »schlechter Geschmack«) auf. Emotionale Besetzung wird dennoch sichtbar, wenn sie mehrheitlich angeben, dass sie Ornamente mögen und dass sie ihnen ein Gefühl von Zugehörigkeit geben.

Ihre ornamentale Praxis aber wird problematisch: wenn sie formale oder symbolische Aspekte von Ornamenten in ihren Entwürfen erproben wollen, laufen sie ins Leere. Nicht anders als zu meiner eigenen Studentenzeit werden Ornamente in Neuseeland noch immer stillschweigend aus Diskussionen im Entwurfsunterricht ausgeschlossen. Ich gehe davon aus, dass das in Deutschland nicht viel anders ist. Vielleicht liegt das tatsächlich an der viel beschworenen abgebrochenen Tradition, wer weiß? Wie Gros bemerkt, ist es heute sicherlich einfacher, Ornamente zu verbieten als sie zu gestalten. Kommunikation über Ornamentik ist, in neuseeländischen Designschulen jedenfalls, verwirrend, zusammenhanglos und schwierig – und wird daher von Lehrenden weitgehend vermieden. Mangelnde kritische Auseinandersetzung mit dem Thema trägt sicher zur Verhinderung selbst gelegentlicher ornamentaler Experimente bei. Jemand, der Ornamente verwendet, muss – nach der Auffassung eines Pädagogen – etwas »verbergen« wollen (Theorierest: Rousseau), ihm muss »woanders was fehlen« (Theorierest: Derridas Kant), so dass er mit Ornamenten rhetorisch von diesem Mangel abzulenken versucht.¹⁵

Studenten setzen Ornamente oft mechanisch und ohne Verständnis kultureller oder formaler Eigenheiten ein. Wie bei anderen Designkomponenten führt Mangel an Engagement und Verstehen dann zu schlechten Ergebnissen. Insofern aber allgemein behauptet wird, die Verwendung von Ornamenten weise auf Verschleierrungsabsichten hin und sei ein Symptom für konzeptionelle Mängel, deutet dies eher auf den fortgesetzten Einfluss derselben »Theorien« hin, die historisch zur Marginalisierung und Vermeidung von Ornamenten geführt haben. Ob das von den Beteiligten bewusst wahrgenommen wird, ist nicht einmal sicher: der Sicker-effekt, der zur Naturalisierung und Standardisierung von Fachwissen gehört, ist auch bei Designerziehern zu beobachten. Wenn funktionalistische und modernis-



Abb. 6
Fenster an der
Bank of
New Zealand
(ca. 1930),
Napier,
Hastings St.

tische Dogmen durch neuere Theoriedebatten in Frage gestellt worden sind, so hat dies noch immer keine Konsequenzen in der Alltagspraxis der meisten Entwurfskurse in Architektur oder Innenarchitektur.¹⁶

In Neuseeland, wo Kolonialgeschichte ständig in der Gegenwart spürbar ist, hat dies spezielle Folgen. So ergaben meine empirischen Erhebungen, dass die Wahrnehmung der überwiegend Pakeha¹⁷ Projektteilnehmer (Studenten ebenso wie ihrer Erzieher) von theoretisch längst diskreditierten Kategorien bestimmt wird. Demnach haben westliche Kulturen die Fähigkeit zur Ornamentalschöpfung verloren – Loos lässt grüßen.¹⁸ Dagegen haben »primitive«, »weniger entwickelte«, »alte« oder »Stammesgesellschaften« ihre Kulturschätze irgendwie über den Abgrund der Modernisierung herüber gerettet. Folgen der durch Kolonisierung verursachten Krisen innerhalb solcher Gesellschaften werden dabei ignoriert. Stattdessen wird ein Traumbild von entspannteren Lebensstilen, intakteren Kommunikations- und Interaktionsstrukturen und generell stärker geteilten, traditionellen Bedeutungszusammenhängen projiziert. Die Kulturen, die die meisten Teilnehmer dabei im Sinne hatten, waren speziell Maori¹⁹ oder polynesisch. Von ihnen wird erwartet, dass sie Kulturelemente zur Kon-

struktion einer nationalen neuseeländischen Identität bereitstellen. Ornamentaler Kompetenzverlust wird hier nicht – wie in Europa – durch Plünderung weit entfernter Kulturen kompensiert, sondern durch An- und Entzweiung von Kulturelementen der indigenen Gruppen, die in den Nationalstaat »assimiliert« worden sind.

Dies gab Anlass zum zweiten Forschungsprojekt, »The use of Maori cultural images by non-Maori in design«, (in Zusammenarbeit mit Mel Whaanga). Während Maori Kunst historisch genauso wenig ernst genommen wurde wie andere nicht-westliche Kunstformen,²⁰ wurden Elemente dieser Kunst nichtsdestoweniger seit Beginn der Kolonialisierung zu verschiedenen, meistens kommerziellen Zwecken ikonografisch verwendet (Abb. 6). In jüngerer Zeit wird der kommerzielle Einsatz von Maori Kultur durch Nicht-Maori zunehmend von Globalisierungsprozessen geprägt und dabei neoliberalen Strategien unterworfen. Die verstärkte Suche nach Nationalidentität seit den 1980er Jahren führte zu erweiterten Einsatzbereichen in der Selbstdarstellung von Institutionen und öffentlicher Verwaltung. Gleichzeitig reagierten Pakeha aber mit einer Identitätskrise auf wachsendes Selbstvertrauen und zunehmende Präsenz von Maori in den Medien. Zu einer kontinuierlichen öffentlichen Diskussion über kulturelle Aneignung ist es

15. Derrida, *The Truth in Pain*, 56, sowie »Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences,« in *Writing and Difference* (Chicago: Routledge & Kegan Paul, 1978), 288. Kant hat Folgendes über »Überredung« zu sagen: »sie [kann] ebenso wohl auch zur Beschönigung oder Verdeckung des Lasters und Irrtums gebraucht werden können« so daß man, den »geheimen Verdacht wegen einer künstlichen Überlistung nicht ganz vertilgen« kann. Kritik der Urteilskraft, §53.

16. In diesem Zusammenhang fand ich es interessant, wie die Beiträge von Gros und Drescher möglicherweise auf unterschiedliche Praxistraditionen in Industriedesign und Bühnenbild mindestens an der HfG Offenbach deuten: während für Gros aus der Sicht des Industriedesigners zeitgemäße Ornamentik problematisch ist, weil sie sich nur bruchstückhaft auf Zeichen stützen könnte, die eine Geschichte und einen Kontext haben, sieht Drescher durchaus »Bildzeichen des Hier und Heute«, die innerhalb einer gegenwärtigen Lebenskultur und ihren Reibungen an den Zeichenwelten der Vergangenheit entstehen. Diese unter-

schiedlichen Perspektiven mögen unterschiedliche Interessenschwerpunkte, z.B. an Produkt oder Prozess, spiegeln. In interdisziplinärer Arbeit könnten möglicherweise Bühnenbildner durch Analogien bei der Gestaltung signifikanter Ornamentik im Industriedesign helfen.

17. Pakeha sind nach einer Definition von Paul Spoonley »Neuseeländer europäischer Abstammung, deren kulturelle Werte und Verhaltensweisen in erster Linie durch ihre Erfahrungen als Mitglieder der dominanten Gruppe Neuseelands geformt worden sind«. *Racism and Ethnicity*, hrsg. von Steve Maharey und Paul Spoonley, Critical Issues in New Zealand Society (Auckland: Oxford University Press, 1988) 62-3.

18. A. Loos, 1908, »Ornament und Verbrechen« und »Das Luxusfuhrwerk«, 1898, in *Sämtliche Schriften. Ins Leere Gesprochen*, hrsg. von Franz Glück (Wien: Herold, 1962).

nie gekommen: Beiträge zum Thema sind sporadisch und (besonders seitens Pakeha) oft defensiv oder aggressiv. So ist die gegenwärtige Situation von einem gerüttelten Maß Verwirrung und vielen Missverständnissen geprägt. Mit diesem Forschungsprojekt sollten Informationen über die Aneignung von Maori Motiven zusammengetragen werden und zentrale Themen und Faktoren, die für Design- und Kulturerziehung relevant sein könnten, identifiziert werden.

Die Teilnehmer vertraten ein weites Spektrum von unterschiedlichen und häufig gegensätzlichen Meinungen. Trotzdem war die Mehrheit sich einig, dass Maori Kulturelemente nicht ohne gründliches Verständnis, aufrichtigen Respekt und Einverständnis von Maori verwendet werden sollten. Diese Begriffe wurden aber von Fall zu Fall sehr ungleichartig gedeutet: z.B. was denn als Wissen und Verständnis gilt, wie man beides erwirbt und von wem.²¹ Es gab aber einen Konsens, dass mehr und intensivere Diskussionen stattfinden und wichtige epistemologische Differenzen geklärt und begriffen werden müssen. Aus dem Zusammenhang gerissenes »Wissen« über Maori Kultur wurde von fast allen als unzureichend oder sogar irreführend bezeichnet. Ohne grundsätzliche Verständigung, so eine häufig geäußerte Ansicht, wäre es fruchtlos, Details oder technische Ver-

19. »Maori« ist eine Kategorie, die – ebenso wie heutige Formen von »Stammesorganisation« – im Verlauf der Kolonialisierung entstand. Davor identifizierten sich Maori – so wie sie es heute noch meist tun – durch ihre Zugehörigkeit zu verschiedenen genealogischen Gruppen: *whanau* (Großfamilie), *hapu* (Gruppe von Großfamilien), *iwi* (Stamm) und *waka* (Schiffe der Einwanderungsflootten). Zu Analogien in anderen indigenen Gesellschaften siehe James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art* (Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1988) 191 Fußnote 1.

20. »Generell ist das gesamte Kunstschaffen der Maori Ornamentik«. Augustus Hamilton, *Maori Art* (London: The Holland Press, 1901) 6. Ähnlich schrieb Elisabeth Wilson generell: »[B]ei der Naturvölkerkunst... treten die... Kunstgattungen, vielleicht mit Ausnahme der Architektur, so hinter der dekorativen Kunst zurück, ist das quantitative Vorherrschen der dienenden Kunst so ausgesprochen, daß man mit der Naturvölker-Ornamentik die Natur der Naturvölkerkunst zu treffen glauben kann«. *Das Ornament auf ethnologischer und prähistorischer Grund-*

lage. Ein Abschnitt aus den Anfängen der Kunst (Erfurt: J. G. Cramer's Buchdruckerei, 1914) 4. Siehe auch Clifford, *Predicament of Culture*, 196.

21. Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples* (Dunedin: University of Otago Press, 1999) 38f. Genauso variierten Interpretationen von Eigentum, Recht, Kontrolle, Beratung, Angemessenheit, Kunst oder Kultur.



fahrensmodi festlegen zu wollen. *Kultur* wird in diesem Zusammenhang, besonders von Maori, als dynamischer Prozess gesehen, an dem viele – nicht nur ein paar Spezialisten – mit unterschiedlichen Rechten und Pflichten beteiligt sind. Grenzziehungen und Zugeständnisse können nur prozessorientiert und temporär verhandelt werden, und nur unter Beteiligung aller Interessensvertreter. Denn einseitige Aneignung kann unter Umständen sehr wohl zerstörerische Tendenzen haben, z. B. wenn die Gruppe, deren Motive enteignet worden sind, ihre eigene Kultur in verzerrter Form wiederspiegelt bekommt²² (Abb. 7). In diesem Fall bleibt »das sich Entsprechende« eben nicht »voneinander unabhängig«. ²³ Ob Kultur- und Ornamenttransfer – oder das »internationalisierende Wirken der Ornamentik« – Verbindungen knüpft oder zerstört, hängt hier nicht von der »Gewaltstruktur des Ornaments« ab, sondern von den Macht- und Gewaltstrukturen, die die Art der Aneignung bestimmen.²⁴

Abstrakte, »wahllos wählerisch(e)« Aneignung »ohne jedes Verständnis für die gehaltliche Funktion des Ornamentalen an Ort und Stelle« kann durchaus Kontext und Bedeutung der »Originale« angreifen (Abb. 8). Unabhängigkeit ist relativ, wie Maori immer wieder betonen.²⁵ Sie kann sich in ästhetischen Diskursen über Ornamentik anders darstellen als in den Lebenswelten Betroffener.

22. Markenzeichen und durch Copyright geschützte Designs können dazu führen, dass die zugrunde liegenden Motive in dieser Form nicht mehr von ihren ursprünglichen »Besitzern« verwendet werden können. Über die verzerrende Wirkung kultureller Enteignungsformen siehe B. Ziff and P.V. Rao (Hrsg.), *Borrowed Power. Essays on Cultural Appropriation* (New Brunswick: Rutgers UP, 1997) 9.

23. Schmidt, »Die Gewaltstrukturen des Ornaments in dekonstruktivistischer Sicht«, 7. Mich verwundert diese Bemerkung, denn ich habe Schmidt an anderer Stelle anders verstanden (Burghart Schmidt, *Postmoderne – Strategien des Vergessens* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994). Seine Frage nach einer Begegnungsmöglichkeit von Löwe und Haifisch – als radikal

anders und nicht zu denselben Zusammenhängen gehörend (54) – lässt sich mit einem zeitgenössischen Maori Sprichwort kombinieren: »Wir sollten uns vereinigen« sagte der Hai zum Kahawai« (*Arripis trutta* – Küstenfisch, der bis zu 60 cm groß wird). Vereinigung oder Unabhängigkeit – beide sind von Interessen und Machtverhältnissen beeinflusst, die in den Diskussionen solcher Konzepte oft nicht zur Sprache kommen (56).

24. *Rangatira* sind hochgestellte Führungspersönlichkeiten. Für Maori besonders herabwürdigend an dieser Verwendung – abgesehen von einer völlig falschen Darstellung von Gesichtszügen, *moko* (Gesichtstätowierung) und Schmuck-

Das dritte Forschungsprojekt »Users' perspectives on ornamentation« untersuchte diese Fragestellung mit Blick auf die Diskrepanz zwischen professionellen (oder theoretischen) Positionen und den Erfahrungen von Laienbenutzern von Ornamenten. Diesmal standen Fragen von Rezeption und Transformationen, die in diesem Prozess stattfinden, im Mittelpunkt – vermittelt über die Meinungen und Erfahrungen von »Konsumenten«. Die Teilnehmer sprachen Aspekte an, die auch in den Beiträgen zum *hfg forum* anklingen, z. B. die Rolle von Erinnerung bei der Bedeutungskonstitution ornamentaler Objekte (Meier); die Frage von Glaubwürdigkeit ornamentaler Bedeutung (Fischer); das Bedürfnis nach Individualisierung (Gros); Lieblosigkeit in Architektur und Design sowie Ornamentik als Mittel zu Aufbau und Pflege sozialer Kontakte (Fischer). Es gibt also durchaus geteilte Interessen zwischen Professionellen, Theoretikern und Benutzern, aber wir als Designer, Kritiker oder Theoretiker nehmen nicht oft genug von den Erfahrungen unserer Klienten Notiz. Wir wissen in der Regel nicht einmal, wie Nichtfachleute Ornament definieren würden, wenn man sie fragte, und welche Affinitäten mit Ornamentmotiven sie sich »stumm und zäh« bewahrt haben. Welche Qualitäten schreiben sie ihnen zu? Was bedeuten sie ihnen?

Etwa drei Viertel der Befragten war sich nicht einmal bewusst, dass Ornamente unter Spezialisten einen schlechten Ruf haben. In ihrer Alltagspraxis dienen Ornamente allen möglichen Arten von Identitäts- und Statusstrategien (Abb. 9). Über Ornamente und ornamentale Objekte stellen viele Teilnehmer Beziehungen mit ihrer Umwelt und ihren Mitmenschen her: sie werden ausgetauscht und fungieren als Speicher für Erinnerungen und Gefühle, aber auch als Katalysatoren für intersubjektive Interpretationen. Ornamente können

ist die Kombination von Lebensmitteln mit dem Kopf eines Würdenträgers. *Tiki* sind symbolische Figuren, die von Maori nur in bestimmten Zusammenhängen verwendet werden und zum Teil sehr kunstvoll von Hand aus *pounamu* (neuseeländischer Jade) hergestellt werden. Produktion und Vertrieb dieser Kunststoffnachbildungen, die irgendwo in Asien hergestellt wurden, zu Pfennigpreisen wird seit den 1970er Jahren immer wieder von Maori kritisiert. Das gleiche gilt für Beispiele wie das »*Rangatira*« Markenzeichen.

25. Maori sind beileibe nicht die einzigen Vertreter solcher von der Mehrheitsmeinung abweichender Positionen. Indigene Gesellschaften überall in der Welt setzen sich zunehmend gegen die Aneignung und Kommodifizierung ihrer Kulturen durch Außen-

seiter zur Wehr. Siehe z. B. Ward Churchill, *From a Native Son: Selected Essays in Indigenism* (Boston: South End Press, 1996) und Haunani Kay Trask, *From a Native Daughter* (Monroe: Common Courage Press, 1993). Die Berechtigung ihres Misstrauens gegenüber der Kommodifizierung ihrer Kulturen bestätigt indirekt auch Drescher, wenn er beobachtet, daß sich »Formen und Begriffe wie von selbst [zersetzen] im rasenden Tempo ihrer Rezeption«. Drescher, »Texte – Bilder – Zeiten«, 30.

26. Hans-Günter Semsek und Georg Stauth, »Contemporary Processes within System, Cultures and Life Worlds: Some Reflections on Colonization and Resistance in Everyday Life.« *Theory, Culture and Society* 5, no. 4 (1988): 699ff.

Abb. 7
Markenzeichen für »Rangatira« Milchprodukte (1929), Hauptsitz der Firma: London.

Abb. 8
Verkauf von
»Plastik-Tikis«
in einem bei
jungen Leuten
beliebten
Nippesladen in
Karangahape
Rd, Auckland,
2000.



Abb. 9
Sammlung orna-
mentaler
Gegenstände,
Wohnung
einer Projektteil-
nehmerin,
Auckland, 2000



stille Reserven für widerständige Taktiken sein, z. B. wenn Benutzer sich dem Konsumzwang entziehen und basteln, statt zu kaufen – oder wenn sie sich das, was sie auf dem Warenmarkt finden, durch Ornamentierung zu eigen machen. Die große Mehrheit der Teilnehmer hatte ein ausgesprochen positives Verhältnis zu Ornamenten als Teil ihres Alltags. Dabei wurde die Verbindung zwischen persönlicher und vergesellschafteter Identität immer wieder deutlich: Gemeinschaftsgefühl und Individualität werden im Ornamentgebrauch artikuliert. Außerdem illustriert er oft das Verhältnis zur eigenen und zu anderen Kulturen. Besonders Pakeha kompensieren einen selbstempfundenen Mangel an kultureller Identität häufig durch die Verwendung von Ornamenten anderer Kulturen, während sie gleichzeitig die Hegemonie westlicher Werte und Strukturen in diesem Verhältnis weiter ausbauen.

Ausgesprochen hegemoniale Strategien waren aber eher bei Vertretern kommerzieller und institutioneller Interessen zu beobachten als in den Kommentaren und Lebenssituationen der Projektteilnehmer (Abb. 10). Als Repräsentanten des Systems haben erstere ein spezielles

Interesse an ornamentalem Material, das sie ge- oder verbrauchen – je nach den Erfordernissen kapitalistischer Binnenlogik.²⁶ Der geplante (oder in Kauf genommene) frühzeitige Verschleiß von Formen und Inhalten – der durchaus von Benutzern registriert wird – hat in der Regel zur Folge, dass signifikante Formen zu bedeutungslosen Formeln werden. Aber solche Entleerung ist nie endgültig erfolgreich. Benutzer sind weitaus elastischer und erfindungsreicher in ihrem Umgang mit symbolischen Objekten als viele Kommentare zum Massenkonsum nahe legen. Es gelingt ihnen häufig, durch Deutung oder Umdeutung ornamentaler Beziehungen und durch widerständige Taktiken, zu denen häufig eine explizite Ablehnung der kulturindustriellen Strategien gehört, deren Interessen und Intentionen umzubiegen und ins Leere laufen zu lassen.

Ganz klar wurde auch, dass ästhetische Definitionen von Ornament (z. B. als ein formales Element, das spezifischen syntaktischen Regeln unterworfen ist) niemals die Bandbreite der Interessen und Erfahrungen von Ornamentbenutzern erfassen können (Abb. 11). Mit ein wenig definitorischer Flexibilität sind Muster jedoch

Abb. 10
Zeitungsartikel
über Paco
Rabanes Moden-
schau, 1988

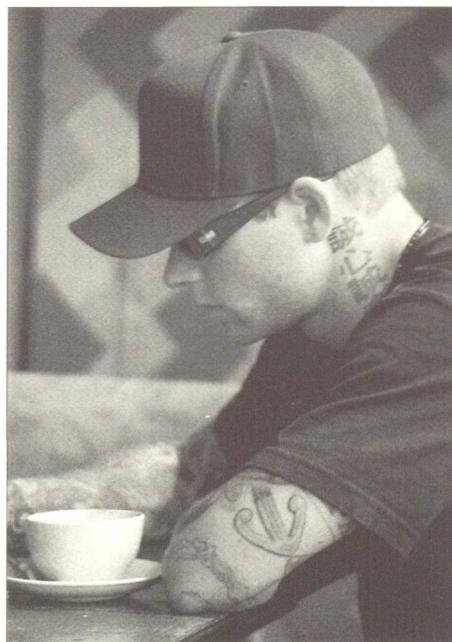


Abb. 11
Gast im Café
»Allelujah«,
Auckland, 2000

durchaus zu erkennen: ornamentale Bedeutung im Gebrauch ist generativ und nicht nur eine Frage der Interpretation. Benutzer erkunden Bedeutung natürlich auch durch Bezugnahme auf Konventionen und Traditionen. Über diese interpretative Ebene hinaus sind sie aber ständig pragmatisch mit Bedeutungskonstitution, -pflege und -wiederherstellung beschäftigt. Dabei teilen sie ganz bewusst unterschiedliche Bedeutungsebenen mit verschiedenen Personen und Gruppen, in Abhängigkeit von Intensität und Nähe der jeweiligen Beziehung.

Viele Aspekte der Ornamentbeziehungen von Benutzern sind zwar von nostalgischer Sehnsucht nach der guten alten Zeit oder natürlichen / spirituellen Lebensformen geprägt und bieten damit Angriffspunkte für ideologische Manipulation. Andere Aspekte wirken jedoch wie Knotenpunkte, von denen aus Veränderungen stattfinden können: als Verbraucher sind schließlich sowohl Pakeha als auch Maori den Strategien des Systems unterworfen. Von solchen Gemeinsamkeiten aus, die von den Betroffenen gelegentlich klar identifiziert wurden, lassen sich bei ausreichender Nähe und Diskussionsbereitschaft durchaus Verständnis und solidarische Taktiken entwickeln – zusammen mit der Überzeugung, dass es anders sein kann als es ist.

KULTUR IN GLOBALEN ZUSAMMENHÄNGEN: INNEN- UND AUSSENANSICHTEN

Theoretische Begriffe sind im Verlauf meiner Arbeit mehr als einmal zusammengebrochen und haben schließlich einem situations- und praxisbezogenen Umgang mit Definitionen und Theorien Platz gemacht. Dies ergab sich zunächst aus einer Diskrepanz zwischen theoretischem und alltagssprachlichem Gebrauch des englischen Wortes »ornament«, die in der deutschen Sprache keine Entsprechung hat. Zum anderen trägt die neokoloniale Situation Neuseelands – die durch Spannungen oder Konflikte zwischen Maori und Pakeha Erkenntnistheorien geprägt ist – dazu bei, stabile Begriffe immerzu ins Wanken zu bringen. Aber auch die Tatsache, dass Neuseeländer (oder mindestens die Mehrheit der Pakeha) »ihr Land« traditionell als Einwanderungsland gesehen haben, trägt dazu bei, dass wenigstens ansatzweise multikulturelle Toleranz (wenn auch oft in repressiver Form)²⁷ eindeutige und stabile Begriffsbildungen beschränkt. Ein Ornament ist eben für eine marginalisierte Frau fidji-indischer Abstammung etwas anderes als für einen bürgerlichen Pakeha – dessen Sichtweise wiederum von Maori verschiedener Provenienz energisch in Frage gestellt wird.

Als Außenseiterin habe ich mich beim Lesen der Beiträge im *hfg forum* deshalb oft gefragt: »für wen gilt das?« oder »wo wird das so gesehen?« – Fragen, die sich aus der deutschen Innensicht vielleicht nicht so stellen. Zum Beispiel ist die Orts- oder Kulturspezifität einer Begriffsdifferenzierung »Gestaltung – Design« (Meier) in deutschen Diskussionen vielleicht gar nicht offensichtlich. Ohne die ständige Auseinandersetzung mit Außenstehenden werden andere Differenzen geklärt oder produziert als interkulturelle. Vielleicht hilft ja die Beweglichkeit »des Ornaments« wirklich, überregionale und kulturübergreifende Berührungspunkte herzustellen. Allerdings warne ich vor allzu viel Euphorie: der Glaube an eine allgemein menschliche und kulturunabhängige Affinität zu Kunst stand auch hinter der oft kritisierten *Museum of Modern Art* »Primitivismus« - Ausstellung von 1984.²⁸ Das Resultat war – in den Augen vieler, die sich dort falsch dargestellt fühlten, nur ein erneuter Ausschluss ihrer Perspektiven. Besonders von Maori ist in Neuseeland mehrfach bestritten worden, dass Horizontverschmelzung (Gadamer) zwischen Kulturen möglich ist, jedenfalls unter den gegenwärtigen Bedingungen.²⁹ Die »Veränderung des Eigenen durch das Fremde« (Schmidt im *hfg forum*) setzt in jedem Fall den Dialog mit dem Du voraus.³⁰

In Neuseeland wie in Deutschland bedeutet das, den Anspruch des Du nicht zu ignorieren, sondern sich davon beeinflussen zu lassen. Denn vorgreifend zu behaupten, sein Gegenüber zu verstehen, heißt nichts anderes, als dessen Ansprüche zu verleugnen. »Ohne... Offenheit füreinander gibt es keine menschliche Bindung.«³¹ Wir müssen uns fragen, meine ich, wie sich Offenheit in Übergangssituationen (in Designerziehung, zwischen Kulturen sowie zwischen Professionellen und Benutzern) darstellt; wie Bindungen entstehen können trotz fortdauernder Distanzen, die Frage und Antwort erschweren; und welche Rolle Theorie und Praxis des Ornaments dabei spielen können.

27. Siehe Slavoj Žižek, »Multiculturalism, or, the Cultural Logic of Multinational Capitalism.« *New Left Review*, no. September / October (1997): 45.

28. Siehe Clifford, *Predicament of Culture*, 1905, und Sally Price, *Primitive Kunst in Ziviler Gesellschaft*, übers. von Sylvia M. Schomburg-Scherff, *Edition Pandora*; Bd 8 (Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 1992) 47 ff.

29. Während Maori notgedrungen bikulturelle Kompetenzen und Erfahrungen erworben haben, sind Pakeha in ihrer überwältigenden Mehrheit an Maori Sprache, Lebensformen und Kultur weder interessiert, noch haben sie sich in dieser Beziehung quali-

fiziert. Das »historische Bewusstsein« von Maori und Pakeha unterscheidet sich erheblich, und ihre jeweiligen Traditionen berühren sich nur punktuell.

30. Gadamer, *Gesammelte Werke. Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*.

31. Ebenda.

Über Forschungsarbeit und Promotionsmöglichkeiten an Gestaltungs- und Kunsthochschulen

Die englische Fassung der folgenden Beiträge
ist unter ⇒ www.hfg-offenbach.de abrufbar.

Vom Handwerk zum Denkwerk Über den Wandel im Designverständnis, und welche Konsequenzen dies für Forschung und Entwicklung wohl haben könnte

»Design ist immer zuallererst Denkarbeit«

Dieter Rams

Der englische Design-Methodologe und Herausgeber der renommierten Zeitschrift »Design Studies« Nigel Cross¹ sprach davon, daß sich wohl nur in einem vierzigjährigen Rhythmus die Paradigmen des Designs gravierend verändern würden: in den 1920er Jahren durch das Bauhaus in Weimar und Dessau, in den 1960er Jahren durch die Hochschule für Gestaltung in Ulm und jetzt durch das Entstehen einer »Design Science« im Übergang vom 20. zum 21. Jahrhundert. Aus aktuellem Anlaß konzentriert sich die 18. Ausgabe des *hfg forums* auf diese Problematik, dafür sprechen diverse Gründe:

- ⇒ So ist das theoretische Konzept der »Produktsprache« heute, zwar in unterschiedlichen Ausprägungen, jedoch über viele Länder hinweg zum eigentlichen disziplinären Kern von Design² geworden.
- ⇒ Die »Produktsprache« selbst erweist sich dabei als ein äußerst flexibles Konstrukt, das beispielsweise in den Neuen Medien³, aber auch bei den aktuellen Themen der Identitätsfindung, des Brandings⁴ oder des Corporate Design etc. von hoher Relevanz ist.
- ⇒ Die Hochschule für Gestaltung Offenbach selbst, aus der Tradition der Kunstgewerbeschulen stammend, mutierte anfangs der 1970er Jahre zu einer Kunsthochschule und arbeitet derzeit an einem Konzept für eine »Practical Based« Design Promotion.

Vor diesen Folien wollen wir nun eine Bestandsaufnahme machen, welche Diskurse wo derzeit geführt werden und wie wir uns dabei selbst verorten. Durch die auf unserer website (siehe dazu www.hfg-offenbach.de) abrufbaren englischen Fassungen von Beiträgen wollen wir realisierte Zweisprachigkeit demonstrieren und zeigen, daß auch wir endlich unseren Tribut an die Globalisierung zollen.

1. Nigel Cross: »Designerly ways of knowing: design discipline versus design science« in: *Design plus Research, Proceedings of the Politecnico di Milano Conference*, May 18 – 20, 2000.

2. siehe dazu z. B.: Bernhard E. Bürdek: »Design: Von der Formgebung zur Sinngebung«, in: Guido Zurstiege / Siegfried J. Schmidt (Hrsg.), *Werbung, Mode und Design*. Wiesbaden 2001, S. 183f.

3. siehe dazu z. B.: Bernhard E. Bürdek (Hrsg.): *Der digitale Wahn*, Frankfurt a. M. 2001.

4. siehe dazu z. B.: Alex Buck, Christop Herrmann, Frank G. Kurzhals: *Markenästhetik 1999*, Frankfurt a. M. 1999. Alex Buck, Christop Herrmann, Frank G. Kurzhals: *Markenästhetik 2000*, Frankfurt a. M. 2000.

Besonders wichtig ist uns hierbei auch, daß wir drei renommierte internationale Kollegen und Kolleginnen gewinnen konnten, uns ihre Positionen hier einmal vorzutragen, womit der hausinterne Horizont des Diskurses hoffentlich wohl erweitert werden wird.

Überhaupt ist es unerlässlich, darauf hinzuweisen, daß sich in wenigen Jahren die Veränderungen in der Designlandschaft rasant beschleunigt haben, ein Effekt, der zweifellos durch die Neuen Medien befördert wird. So fanden in kurzen Abständen bedeutende internationale Konferenzen statt, die sich allesamt dem Thema »Doctoral Design« widmeten: im Oktober 1998 in Columbus/Ohio, im Mai 2000 in Mailand und im Juni 2000 in La Clusaz. Solche Konferenzen sind nicht zuletzt Ausdruck dafür, daß heute weltweit eine ähnliche Bewußtseinslage herrscht: das Design emanzipiert sich zu einer seriösen Disziplin. Aber auch etwas anderes wird offensichtlich: Promotions-Studiengänge können auch Einnahmequellen für die anbietenden Hochschulen sein. Denn gerade die traditionellen Designländer Europas werden von den Nachwuchs-Wissenschaftlern gerne als Orte für deren Promotionsarbeiten gewählt, wofür diese auch gerne ihren Obulus erbringen. Ein Moment, das im Zuge der ökonomischen Eigenständigkeit der Hochschulen durchaus eine Rolle spielen kann.

An einigen Aspekten möchte ich deutlich machen, welche inhaltlichen Veränderungen das Design momentan erfährt, um daran die Notwendigkeit von Konsequenzen für die Ausbildung aufzuzeigen. Nach den reichlich bewegten 1980er Jahren (Stichworte sind dafür Memphis, Neues Deutsches Design etc.) begann in den 1990er Jahren eine Neuorientierung hin zum Design-Management, was sich zu Ende des Jahrzehnts in Konzepten für ein »strategisches Design« niederschlug⁵. Dabei wurde deutlich, daß insbesondere das Design eine Reihe von Aufgaben übernehmen kann, die traditioneller Weise dem Marketing zugeordnet werden. In den Neuen Medien kann man an diversen Agenturen oder start-up Unternehmen erkennen, wie sich insbesondere (Produkt) Designer über Design Consultants hin zu Design-Strategen entwickelt haben.

Und sogar die Verwaltungswissenschaftler haben inzwischen erkannt, daß Design in Wirklichkeit Prozesse gestaltet: *»Zunehmend wird erkennbar, daß auch in den Informationsangeboten von Verwaltungen designerische Elemente eine größere Bedeutung erlangen. Design schafft andere Wahrnehmungsformen und bietet damit auch die Grundlage für Innovationen. Design übernimmt verschiedene Funktionen. Es vermittelt gemeinsame Werte, visualisiert kulturelle Identität, schafft damit Integration, zwingt*

aber auch zur Auseinandersetzung. Es wird bewußt zur Gestaltung von Dienstleistungen eingesetzt, schafft dabei eine Verbindung von Konzept und Form und gibt einen Ausdruck von Kompetenz und Stil. Durch die gestaltende Beeinflussung von Prozessen und die Kennzeichnung von Ereignissen und Veranstaltungen bildet es einen Teil sozialer Kommunikation und schafft eine Organisation kooperativer Räume«⁶.

Überhaupt scheint für die anstehenden Fragen der Studienreform ein Blick in die Praxis überaus nützlich zu sein. Dabei sieht man, daß beispielsweise in der global agierenden Automobilindustrie dem Design ein wahrlich strategischer Wert beigemessen wird, jenseits aller technologischen Raffinessen geht es dort ganz besonders um die emotionale Aufladung der jeweiligen Marken, durch die zu einem Großteil Kaufentscheidungen befördert werden. Und daß sich dies nicht aus dem Bauch heraus erreichen läßt, dürfte offensichtlich sein. Die Risiken der Produktentwicklung in der Automobilindustrie sind heutzutage derart hoch (eine PKW-Neuentwicklung ist unter 1 Milliarde DM überhaupt nicht zu realisieren), so daß diese durch aufwendiges »Research« minimiert (Nutzerforschung, Pretests, Produktklinik) werden müssen. Und in der Software-Entwicklung können die Usability-Tests bei komplexen Applikationen oftmals teurer sein als die Interface / Interaction-Design-Entwicklung).

Ein großer deutscher Elektrokonzern beispielsweise investiert erhebliche finanzielle Mittel in die wissenschaftlich fundierte Analyse der Zielgruppen sowie in die Durchführung von Akzeptanz- und Usability-Tests, die die Risiken der Produkt-Neueinführung bereits im Vorfeld minimalisieren helfen sollen. Von der »Phänomenologie zur Empirie«, so kennzeichnete Ulrich Skrypalle (Vice President von designaffairs in München) die gegenwärtige Tendenz. Und die Wissenschaft reagiert auch: so wurde jüngst eine Professur für »Empirische Hermeneutik« ausgeschrieben, ein anscheinender Widerspruch in sich, aber bei Lichte betrachtet eine sinnvolle Weiterentwicklung – die wir auch im Design dringendst benötigen. Denn die oftmals unter Spekulationsverdacht stehenden Geisteswissenschaften bedürfen in der praktischen Anwendung unbedingt der empirischen Verifikation oder Falsifikation. Insbesondere das von Designern

5. siehe dazu z. B.: *formdiskurs* 4, 1/1998: »Strategic Design Planning – Zwischen Alltagskultur und Management« oder: www.hfg-offenbach.de/hochschule/personen/burdek/produktplanung.

6. Hermann Hill: »Folgen veränderter Wahrnehmung durch Neue Medien im Verhältnis Staat – Bürger« in: Ralf Reichwald / Manfred Lang (Hrsg.): *Anwenderfreundliche Kommunikationssysteme*, Heidelberg, 2000, S. 85.

gerne beschworene Berufen auf Trends ist im Kern eben auch ein wissenschaftliches Geschäft⁷. Dies haben die High-Tech-Industrien (siehe oben) schon seit geraumer Zeit erkannt, wohingegen das Life-Style-Gewerbe munter seine Hits und Flops produziert. Die dafür durchgeführten Messen der Moden und Trends dienen dabei als Testmärkte für neue Produkte. Erst wenn ausreichend Order eingehen, geht ein neues Produkt in Serie. Daß es so bei Daimler Chrysler oder Siemens nicht funktionieren kann, liegt auf der Hand.

Zur Umsetzung und Visualisierung neuer Produktkonzepte gehört neben der wissenschaftlichen Fundierung natürlich auch eine ganze Menge gestalterisches Geschick, dies ist wahrlich unbestritten. Aber bitte, in der richtigen Reihenfolge und nicht, wie man es bei Designprojekten immer wieder gerne erlebt: wenn man mit seinem Entwurf die vermeintliche Zielgruppe nicht getroffen hat, dann wird eben diese geändert – und nicht der Entwurf.

Überhaupt erleben wir derzeit die rasante Ausbreitung der Wissensgesellschaft, was durchaus auch im Design seine Konsequenzen hat: Paul van der Lems Forderung, daß in den Ph.D. Studiengängen »Contributions to the body of knowledge« geleistet werden müssen, entspricht unserer Position, daß auch beim Entwerfen Wissen integriert und destilliert werden muß, und nicht nur Blindtext geredet werden sollte.

Der Kollege Dieter Mankau hatte dankenswerter Weise im Herbst 2000 eine Übersicht von Arbeiten einiger Absolventen des Fachbereichs Produktgestaltung erstellt, die für uns alle äußerst aufschlußreich ist. Der Rückblick auf die vergangenen 15 Jahre zeigte sehr anschaulich diejenigen Berufsfelder von Absolventen, in denen Erfolge und Mißerfolge deutlich wurden. Nur von ganz wenigen Absolventen (zwei oder drei an der Zahl) wurden beispielsweise Arbeiten im Bereich Möbel-Design gezeigt, was übrigens umgekehrt proportional zu den Interessenlagen der Studienbewerber steht: bei diesen sind die Mappen voll mit Möbelentwürfen, in den Biographien wimmelt es von Praktika und abgeschlossenen Lehren des Schreinerhandwerks.

In den 1990er Jahren nahm indes in der Praxis die Beschäftigung mit »digitalen Themen« massiv zu. Mankaus Prognose, daß zukünftig 70 – 80 % der Tätigkeitsfelder in diesem Bereich liegen werden, ist so gesehen voll und ganz zutreffend. Der daraus resultierende Schritt, Studiengänge und Ausbildungsfelder neu zu definieren – in unserem Fall hin zur »digitalen Produktgestaltung« – wird radikale Veränderungen mit sich bringen. Dabei liegt ein Vergleich zwischen Hochschulen und Praxis auf

der Hand: so wird bei letzterer immer noch an sogenannten Alt-Industrien festgehalten, die kaum mehr zur Volkswirtschaft beitragen: »An ihnen festzuhalten führt in ein »sklerotisches Milieu« (Ausdruck geprägt von Läßle) – mit Erscheinungen wie Depression, Hoffnungslosigkeit und Zukunftsangst, verbunden mit Unfähigkeit zur grundlegenden Innovation«⁸ – an den Hochschulen ist es manchmal aber auch nicht viel anders, wie im Juni 2001 ein sogenannter »Leitbild-Workshop« der HfG Offenbach in Arnoldshain / Taunus gezeigt hat. In diesem Kontext müßte aber schon einmal die Frage diskutiert werden, was eine Hochschule von der Größe der HfG Offenbach unter den rapide sich ändernden Bedingungen zukünftig in einer autonomen Position überhaupt noch zu leisten vermag. Studierende darauf vorzubereiten, sich in interdisziplinären Prozessen zu bewähren, kann wohl kaum dergestalt simuliert werden, in dem man Graphik- und Produkt-Designer mit vermeintlichen Künstlern über gemeinsame Projekte dialogisieren läßt. Die präzise und oftmals rigide Sprache von Entwicklern, Marketing-Experten oder gar Controllern in den Unternehmen ist für viele Absolventen der HfG – so sie damit konfrontiert werden – ein derartiger Schock, daß sie sich sodann dieser Welt einfach verweigern.

In Großbritannien hat man deshalb schon in den 1980er Jahren einen anderen Weg beschritten: die mannigfaltigen Art & Design Schulen wurden allesamt in die lokalen Universitäten integriert. Daß dies für viele (dort Lehrende) mehr als schmerzlich war, ist bekannt, haben sie doch die paradiesischen Bedingungen an ihren traditionellen Institutionen schlichtweg aufgeben müssen. Aber nach mehr als einem Jahrzehnt ist der Integrationsprozeß erfolgreich abgeschlossen, und die britische Designausbildung genießt auch international eine hohe Reputation, was man von der deutschen ja derzeit kaum behaupten kann. Wenn es also nicht gelingt, Studiengänge zu organisieren, bei denen beispielsweise Englisch als Lehr- und Forschungssprache üblich ist, dann werden auch wir – wie bereits manch' andere deutsche Universität – international zunehmend isoliert. Insbesondere Kollegen aus Asien und Lateinamerika würden gerne in Deutschland studieren und forschen, so denn die sprachlichen Rahmenbedingungen internationaler wären. Allenthalben wird ja auch zunehmend

7. Franz Liebl: *Der Schock des Neuen. Entstehung und Management von Issues und Trends*, München 2000.

8. Matthias Lintl, Wolf Dieter Grosmann: »Attraktive Stadt in der Informationsgesellschaft«, in: Bott / Hubig / Pesch / Schröder (Hrsg.), *Stadt und Kommunikation im digitalen Zeitalter*, Frankfurt am Main / New York 2000, S. 88.

beklagt, daß die Präsenz deutscher Designer auf internationalen Kongressen und Symposien äußerst minimal sei. Englische Kollegen betreiben dort übrigens bereits massives und erfolgreiches Marketing, ein Moment, daß bei uns weitgehend unbekannt ist.

Eine wichtige Rolle spielt dabei natürlich auch die Profilierung und Positionierung einzelner Institutionen. So haben wir uns seit langem dezidiert dafür entschieden, im Design primär einmal an der disziplinären Vertiefung zu arbeiten und daraus »Wissen« (knowledge!) zu destillieren und uns nicht in ausufernden, weltumfassenden Projekten zu ergehen. In einem Forschungsantrag des Fachbereichs der Wirtschaftswissenschaften an das BMBWF hieß es dazu einmal in Analogie ganz trivial: »daß in Göttingen disziplinäres Spezialwissen in interdisziplinären Projektgruppen gebündelt wird« – so einfach und so wahr. Und so wundert es auch nicht, daß inzwischen gerade aus der »Theorie« heraus im Fachbereich Produktgestaltung hochkarätige, vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderte Projekte bearbeitet werden, die sich mit den Fragen der Neuen Medien und der »Customized Mass Production« beschäftigen.

Damit positionieren wir uns in Offenbach beispielsweise bewußt diametral zu den sich selbst als universelle Dilettanten des Design bezeichnenden Kollegen in Köln. Der dort lehrende Michael Erlhoff würde am liebsten ja gerne einen Fachbereich gründen, der »Kluges Denken und Handeln« oder so ähnlich heißt⁹ und damit sämtliche disziplinäre Grenzen über Bord werfen will. So wird Design zum umfassenden, weltverändernden Allheilmittel, eine Haltung, die dem Papanek'schen Diktum der 1970er Jahre wieder sehr nahe kommt: »Alles ist Design«.

Aber auch bei den produktbezogenen Themenfeldern im Design sind viele Startlöcher schon gut besetzt: So wird Möbeldesign beispielsweise auf hohem Niveau und äußerst erfolgreich an der SHfBK in Stuttgart, den Fachhochschulen in Coburg, Detmold oder Kiel betrieben, Automobil-Design an den Fachhochschulen in Pforzheim und München, technisches Design an den GHs in Essen und Wuppertal, konzeptionelles Design in Berlin, künstlerisches in Saarbrücken, design-kommunikatives in Schwäbisch Gmünd usw., so daß man schon sehr genau prüfen muß, wie man sich selbst positionieren will, um im Sinne einer »Theorie der Aufmerksamkeit«¹⁰ im Konzert der vielen anderen überhaupt wahrgenommen zu werden. Für den Fachbereich Produktgestaltung zumindest liegt es somit nahe, dort Anschlußmöglichkeiten zu formulieren, wo seine (Kern) Kompetenzen liegen, d. h. wo die theoretischen Grundlagen¹¹ vorhanden sind

und erfolgreich weiterentwickelt werden können. So sehen wir durchaus aktuellen Handlungs- und noch mehr Forschungsbedarf in denjenigen Feldern, die im Kontext der bereits in den 1970er Jahren konzipierten »Theorie der Produktsprache« liegen. Dazu gehören zum Beispiel Weiterentwicklungen der Produktgestaltung hin zum »strategisch / planerischen Design« und die zunehmende »Digitalisierung des Designs«, d. h. der Entwurfsprozesse selbst aber auch neuer Berufsfelder wie z. B.

⇒ Interface / Interaction - Designer, Web - Designer, Informations - Designer

⇒ integrierende Designer, d. h. solche, die sich auf Kommunikation, Visualisierung, Crossover, Rauminszenierung, Architektur, Erlebnis, Event-Design etc. konzentrieren

⇒ Imagineering »Bildkonstrukteure«, also diejenigen, die die Zukunft von Produkten, Kontexten, Räumen etc. anschaulich machen können.

Dazu gehören aber insbesondere auch Fragestellungen zur »customization« von Massenprodukten, sowie die Erweiterung der Kompetenzen von Designern in soziokulturellen und kulturgeschichtlichen Handlungsfeldern. So ist beispielsweise immer noch vollkommen unklar, wie eine neu zu definierende »Grundlehre des digitalen Zeitalters« auszusehen hätte. Dies alles sind Bereiche, in denen Forschung wirklich Not tut und einer Institution wie der Hochschule für Gestaltung gut zu Gesicht stehen würde.

BERNHARD E. BÜRDEK

9. In: *Design Report* 02/2001, S. 52.

10. Georg Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit*, München Wien 1998.

11. siehe dazu: Dagmar Steffen, Bernhard E. Bürdek, Volker Fischer, Jochen Gros: *Design als Produktsprache. Der Offenbacher Ansatz in Theorie und Praxis*, Frankfurt am Main 2000.

Anleitung zur Forschung

Erfahrungsbericht nach der Planung und Leitung eines Promotionsprogrammes zum Thema Typografie an der Universität von Barcelona (1993 – 2001)

Dies ist die gekürzte Version eines Vortrages auf der Konferenz »Design + Research« in Mailand im Mai 2000. Erklärungen zu technischen oder formalen Fragen, wie der pädagogischen Struktur oder dem akademischen Hintergrund des spanischen Bildungssystems wurden gestrichen. Der Schwerpunkt liegt auf den theoretischen Fragestellungen, insbesondere den Zweifeln und Ansichten, wie sie sich bei der Formulierung von Voraussetzungen für ein Forschungsprojekt im Fach Design ergaben. Mein Forschungsthema ist nicht Typografie, sondern Geschichte des Grafikdesigns. Schrift, Schreiben und Typografie interessieren mich als Teil – sehr wichtiger Teil – der Arbeit im Bereich Grafikdesign. Ich habe dieses Promotionsprogramm seit seinem Beginn 1993 konzipiert und geleitet, einige andere Dozenten, die enger mit dem Thema Schriftdesign verbunden sind, haben ebenfalls einen Beitrag geleistet, indem sie den Aspekt des Praxisbezugs oder der theoretischen Zugangsweisen mit in das Programm eingebracht haben. Da das Promotionsprogramm und seine Ergebnisse maßgeblich auf dem langfristigen und konstanten Dialog zwischen dem Dozententeam und der beteiligten Studenten beruht, bitte ich zu entschuldigen, wenn ich hier vor allem meinen eigenen Ansatz zur Diskussion gestellt habe. Ich war im Rahmen der Veranstaltungen vor allem für die historischen sowie die ästhetischen Inhalte und Zugangsweisen zuständig. In den Seminaren mit historischem Schwerpunkt war es meine Aufgabe, Schrift in ihrem Kontext darzustellen und dabei eine zu technische Herangehensweise (oder technologischen Determinismus) auszugleichen, indem ich die kulturellen und philosophischen Bedingungen der Typografie und des Verlagswesens in der Vergangenheit erläuterte.

Synopsis

Wenn man heute über Forschung im Bereich Design nachdenkt, stellt man fest, dass Promotionsstudien und ihre Planung durch das Organisieren und Leiten von Forschungstätigkeiten, unabhängig davon, um welchen Fachbereich es geht, eine praktische Erfahrung bieten. In diesem Aufsatz resümiere ich meine achtjährige Erfahrung mit einem Promotionsprogramm, das mit seinem Schwerpunkt auf Typografie und Grafikdesign sowohl ein entsprechendes Wissen über Design aufbauen sollte als auch eine Methodologie, die den Umgang mit Design ermöglicht. Der Hintergrund meiner Betrachtungen ist die Frage, wie eine Grundlagenforschung beschaffen sein könnte und wie mit dieser ein theoretisches Instrumentarium entwickelt werden kann, das danach in der Designpraxis eingesetzt wird. In Spanien haben Promotionsstudien eine sehr spezielle pädagogische Struktur. Ich werde insbesondere die Entscheidungen darstellen, die während der Planungsphase getroffen wurden und die Grundannahmen der bis jetzt geleisteten Arbeiten. Einige Ergebnisse werden am Ende erörtert; mehr Aufmerksamkeit wird insgesamt der Anfangsphase geschenkt, den anfänglichen Zweifeln und Unsicherheiten, aber auch den Momenten der Zuversicht, die in der Zukunft ein neues Promotionsprogramm in Aussicht stellen.

1.	Spanische Promotionsprogramme: Einzelne Voraussetzungen und frühere Herangehensweisen
----	---

In Spanien ist und war der Dokortitel immer die wesentliche Voraussetzung, um als ordentlicher Dozent oder Professor an einer Universität lehren zu können. Das letzte Universitäts-Reformgesetz, dass von der sozialistischen Regierung in den frühen achtziger Jahren eingebracht wurde, verlieh den Promotionsstudiengängen eine neue pädagogische Struktur, wodurch die Promotionszeit wesentlich verlängert wurde. Das Gesetz sah die Einführung des Credit-Systems vor, das Doktoranden mehr oder weniger zwang, Vollzeit-Studenten werden zu müssen, da sie in dem auf zwei Jahre angelegten Promotionsstudiengang 32 Credits aus Vorlesungen und kleineren Forschungsprojekten zusammen tragen müssen. Aus der Sicht des neuen Gesetzes war das Promotionsprogramm vor allem für jene Studenten geeignet, die sich zum Beispiel dem Fach Design auf einer wissenschaftlichen Basis widmen wollten. Das Ziel des Promotionsstudiengangs ist es nicht, gezielt eine spezielle Designpraxis zu vermitteln, wie es beim Magisterstudium der Fall ist.

Aus den neuen Bestimmungen ergaben sich viele schwierige Fragen, wie zum Beispiel: Welche Rolle übernimmt jemand in der Gesellschaft, der über einen Dokortitel in Design verfügt oder, anders gesagt, kann Forschung im Bereich Design als berufliche Tätigkeit in einem Land wie Spanien anerkannt werden? (Dilnot 1984, 1999; Korvenmaa 1998) Meiner Ansicht nach stellt diese Frage heutzutage immer noch eine Herausforderung dar. Zur Zeit geht man davon aus, dass eine erfolgreiche Promotion zu einer Lehrtätigkeit führt bzw. zur Forschung, um der Forschung willen, auch wenn sich gegenwärtig mit dem speziellen Wissen aus einer Design-Promotion noch keine klaren wirtschaftlichen Möglichkeiten ergeben. Das Besondere an einer spanischen Promotion ist die Art und Weise, wie sie strukturiert ist. Der Abschluss mit einer Doktorarbeit ist das Ende aller Bemühungen, die eigentliche Leistung findet jedoch auf einer zweiten Stufe des gesamten Studiums statt. Zuvor müssen Studenten einen ersten Studienabschnitt absolvieren, in dem sie wissenschaftliche Forschungsmethoden vermittelt bekommen und die Präzision erlernen, mit der sie eigene Forschungsprojekte handhaben sollen. Diese erste Phase besteht aus einer Vorlesungsreihe, die die Themen behandelt, die später Subjekt der Forschungsarbeit sein sollen. Am Ende erhalten die Studenten ein Zertifikat, das es ihnen erlaubt, einen Antrag auf Genehmigung für den Beginn ihrer Dissertation zu stellen, wenn sie mit ihrer Promotion fortfahren wollen. In diesem Aufsatz stelle ich dar, was die Ziele und Voraussetzungen dieses von uns organisierten ersten

Studienabschnittes – einer zweijährigen Vorlesungsreihe zum Schriftdesign und dem entsprechenden theoretischen Hintergrund – waren. Zur thematischen Bandbreite gehörten Typografie, Beschriftung, Schriftdesign, Drucktechniken und Geschichte der Schrift. Die Vorlesungsreihe hieß »Die typografischen Revolutionen«. Sie wird nunmehr seit acht Jahren und jetzt zum letzten Mal abgehalten.

2.	Eine Promotion zum Thema Typografie: grundsätzliche Annahmen und Ausgangspunkte
----	---

Ein Unterscheidungsmerkmal unseres Promotionsprogramms ist der hohe Grad von Spezialisierung. Vielleicht sollte ich erklären, warum wir uns für Typografie entschieden haben, zunächst möchte ich jedoch Gründe für die sehr spezielle Ausrichtung des Programms darlegen.

Zu Beginn der ersten Planungsphase machten meine Kollegen und ich uns sehr viele Gedanken über eine sinnvolle Form von Dissertation für das Fach Design. Als Designer mit entsprechenden Abschlüssen, aber auch aufgrund unseres geisteswissenschaftlichen Promotionsstudiums, mussten wir erkennen, dass wir eigentlich nur ein Modell vor Augen hatten. Unsere Priorität war demnach die Definition der spezifischen Merkmale, die Forschungsarbeit im Fachbereich Design aufweisen musste. Es schien, als ob die schwerpunktmäßige Eingrenzung des Designthemas die Lösungsfindung erleichtern würde. Dabei hielten wir uns immer die Möglichkeit offen, auch historische, theoretische oder methodologische Forschung zu betreiben, die in Bezug zu Designobjekten, Designereignissen oder Designtheorien stand. Arbeiten aus diesem Zusammenhang erschienen jedoch immer in Buch- oder Katalogform oder als kritische Ausgabe. Wir zogen auch andere Ergebnisse, wie zum Beispiel ein Industriepatent in Betracht. Ganz klar stimmten wir darin überein, dass eine Doktorarbeit, zumindest als Forschungsarbeit, nie wie ein Designprojekt aussehen darf. Die gestalterische Arbeit ist Teil einer professionellen Tätigkeit und damit sicher nicht Forschung über Design. Wie auch immer – wir waren überzeugt und

ich bin es noch immer, dass die Antworten innerhalb des Designs selbst und seiner Tradition gefunden werden können.

Tatsächlich bin ich nicht davon überzeugt, dass im Design ›kein intellektuelles Erbe in substantieller Form herausgebildet worden ist‹ (Dilnot 1998). Ich bin diesbezüglich anderer Meinung. Das Wesen des Designs, d.h. seine konsequente Zukunftsausrichtung zu akzeptieren, beinhaltet, dass es einen unterschiedlichen Wissensbedarf gibt, um echte Gestaltungsarbeit zu leisten und viele Designer neigen dazu, sich mithilfe von Reflexionen über das, was sie wissen oder wie sie mit diesem Wissen umgehen, ihre Arbeit zu erklären. Diese Herangehensweise macht jedoch eine Voraussetzung nötig. Für die Umsetzung eines Gestaltungsprozesses müssen Daten und Wissen über Dinge in Designbegriffe übertragen werden. Diese Logik gehört zum Designprozess. Jedes Mal, wenn ein Designer die Ergebnisse und Erkenntnisse anderer Disziplinen nutzt, passiert etwas Ähnliches. Die Erklärung dieser Logik, wonach Wissen über Realität aktiviert wird und für das Design genutzt wird, sollte zu jeder Zeit für jeden, der sich mit Design befasst, eine Verpflichtung sein. Nun können wir erste Schlüsse ziehen. Auf der einen Seite kann der zentrale Kern des Designs, wie er sich langsam durch die schriftlichen Arbeiten von Designern herausgebildet hat, anhand dieser Arbeiten selbst untersucht werden. Dies ist eines der wichtigsten Arbeitsfelder im Rahmen von Dissertationen mit einer historischen, theoretischen oder methodologischen Herangehensweise. Zum anderen können der Designprozess und seine Abzweigungen, wie sie bislang als Designkultur bekannt sind (Vitta 1985, Margolin 1989, *Experimenta* seit 1994, G. Julier 2000), auch von der anderen Seite betrachtet werden, um das zugrunde liegende Designkonzept erfassen zu können, das Inspirationsquelle für die Designobjekte war. Das Designkonzept ist ein Bestandteil des Designprozesses, der den gesamten kreativen Prozess und die Qualität des Ergebnisses bestimmt (Calvera 1996). Es könnte ein wichtiges heuristisches Instrument für die historische Analyse von Designobjekten und -prozessen

sein. Etwas Ähnliches passiert im Rahmen der logischen Verfahren, die Design anwendet. Es darf nicht vergessen werden, dass die Struktur des Promotionsprogramms auf zwei verschiedene Forschungsebenen ausgerichtet sein muss, zum einen für die Dissertation selbst und zum anderen für die Arbeiten der Studenten, die ihren Vorbereitungskurs absolvieren: Das Sammeln, Studieren und Interpretieren von bibliographischem Material und Quellen sind Aufgaben, die auf der ersten Ebene der Forschungsarbeit ausgeführt werden müssen. Ziel ist es, eine Wissensgrundlage aufzubauen, die der Forscher als Ausgangspunkt für die Planung seiner Arbeit braucht sowie die Formulierung und Eingrenzung des Themas. Die Einschränkung des Forschungsfeldes erleichtert die Suche nach praktischen Experimentformen und nach Anwendungsmöglichkeiten der Ergebnisse in der Designpraxis.

3.	Warum haben wir uns für Typografie entschieden?

In Spanien versteht man unter dem Begriff Design eigentlich Produkt- oder Industriedesign. Die Grafik bleibt immer im Hintergrund, wobei Schrift und Typografie nur selten vom theoretischen Standpunkt aus betrachtet werden, wahrscheinlich aufgrund ihrer technischen Natur – dies war zumindest die Situation, als wir das Programm 1993 starteten. Zu dieser Zeit widmeten lediglich die Grafik-Designer der schriftlichen Ausführung mehr Aufmerksamkeit als der bildlichen Darstellung, wenn sie Wesen und Hintergrund ihrer Arbeit erläuterten. Vor der Massenverbreitung von Computern kannten nur Drucker und Grafikdesigner die unterschiedlichen Schrifttypen; es war die mystifizierende Seite ihrer Arbeit, der Kern ihrer fachspezifischen Kompetenz. Folglich ist die Typografie ein sehr spezielles Thema mit einer ganz eigenen Tradition, die von Typografen, Druckern, Schrift- und Grafikdesignern begründet wurde. Wir haben uns also für Typografie entschieden, weil es zum einen ein eingegrenztes Thema ist und zum anderen ein weites Betätigungsfeld.

Es gab jedoch für diese Entscheidung auch viele andere Gründe. Zunächst spielt der spezielle Hintergrund der katalanischen Industrie eine Rolle. Das Verlagsgeschäft ist einer der Hauptwirtschaftszweige in Barcelona. Während wir mit dem Promotionsprogramm begannen, erfuhr die Druckindustrie durch die Computertechnologie gerade ihre größte Veränderung. Bis 1985 gab es in Spanien keine Postscript-Tools. In den neunziger Jahren wurden die Druckverfahren in großem Umfang und von Grund auf verändert. Für Grafikdesigner und Drucker eröffneten sich durch die neuen Technologien auch andere Formen von Design-Tools und Ausstattungen. Bislang gab es in

Spanien wenige Hersteller für Druckmaterialien und -maschinen. Investitionsgüter wurden gewöhnlich durch Druckereien importiert und die heimischen Schriftgießereien wurden von ausländischen Unternehmen, aufgrund der Konzentration der Industrie um 1900¹, verschluckt. Seit diesem Zeitpunkt beschränkte sich der Beitrag des spanischen Grafikdesigns auf die verlegerische Arbeit. Mit dem Aufkommen von Computern erweiterte sich das Betätigungsfeld und bis zu den frühen neunziger Jahren wurden in Barcelona bereits zwei Unternehmen gegründet, die auf die Gestaltung neuer digitaler Schriftbilder spezialisiert waren. Die Typografie wurde zum aktuellen Thema und wichtigen Instrument.

Unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten ist die Typografie als Fach so komplex, dass eine Analyse ihrer Arbeitsweisen angebracht ist, zugleich rechtfertigt sie als Forschungsgegenstand allgemeinere Fragen und eine weiter gefasste theoretische Betrachtung von Design. Die Typografie hat somit Beispielcharakter für die übrigen Designsparten. Sie eröffnet sowohl theoretische als auch technische, funktionale und historische Einblicke.

Im Nachdenken über Design ist die Technikfrage ein altes Thema. Dies betrifft auch die Architektur und ihr theoretisches Verständnis. Vor kurzer Zeit hat De Fusco (1998) eine Liste der unterschiedlichen Theorien aufgestellt, die die technische Bestimmung in den Vordergrund stellten, also die kausale Erklärungsweise der architektonischen Form als Folge technischer Verfahren (S. 134; Riccini 1998: 53). Er beschreibt zudem zwei unterschiedliche Auffassungen des Technikbegriffs und der historiographischen Analyse von Architektur. Was mich am meisten interessiert ist jene, die dem griechischen Begriff »technē« entspringt, da entsprechend seinen Ausführungen, *Technē »auf den Bereich des ästhetischen und kritischen Wissens zurückweist«*. Meiner Ansicht nach haben im Gestaltungsprozess die technischen Machbarkeitsentscheidungen immer eine Auswirkung auf die Form und hier gibt es eine ständige Rückkoppelung von *Tēchne* auf Form; meistens werden beide Seiten der Gleichung zusammen genommen und in ein Verhältnis zueinander gesetzt. Zusammen ergeben sie einen Designbegriff, jene Form von Idee, die ein Designobjekt inspiriert, seine Kohärenz fixiert und seine Authentizität unterstützt.

1. Mit Ausnahme der Schriftgießerei Bauer/Neufville, die immer noch existiert.

Die Typografie ist ein nützliches Instrument, um diesen Prozess zu untersuchen. Technische Verbesserungen bilden den Rahmen, um Leistungen im Schriftdesign zu überprüfen, so wie sich bestimmte Werkzeuge oder Fähigkeiten auf die Form einer Handschrift auswirken. Da die technischen Verbesserungen zudem so deutlich in der Geschichte des Druckens hervortreten, erlauben uns die Experimente in der Benutzung anderer Schriftbilder im Laufe der Zeit, andere Faktoren zu begreifen, die sich auch auf Schriften oder Buchdesign auswirken könnten.

Hinsichtlich theoretischer Fragen, d. h. wenn es um Prozesse der visuellen Wahrnehmung, die Bedeutungen von visuellen Zeichen und die kognitiven Strukturen, mit denen das Grafikdesign arbeitet, geht, steht die Typografie an der Schnittstelle der sich überschneidenden Theorien. Jegliche Theorie, die das Bild als das Feld ihrer Analyse begreift, wie die Kunstpsychologie, die Kunsttheorie, die Wahrnehmungsphysiologie usw., befasst sich traditionell mit der Dichotomie figürlich – abstrakt. In den Studien über ornamentale Formen wird ebenfalls auf diese Dichotomie zurückgegriffen (Gombrich, Riegl, Semper – um nur die Klassiker zu nennen). Wenn grafische Objekte analysiert werden, kommt diese Dichotomie wiederum zum Tragen, auch wenn sie durch Argumente hinsichtlich ihrer funktionalen Effizienz korrigiert wird (Milton Glaser und Paul Rand, die auch zu den Klassikern gehören). In diesem Zusammenhang werden Schrifttypen und Buchstabenformen in den Mittelpunkt gesetzt. Buchstaben müssen erkannt werden, so wie bildliche Figuren etwas darstellen, sie sind zugleich aber abstrakte Formen, so abstrakt und konventionell wie Zeichen in einer linguistischen Äußerung. Darüber hinaus müssen für eine Funktionsanalyse die Beziehung zwischen Schreiben und Sprechen, zwischen Buchstaben und Ton, zwischen Schrift und Sprache neu gesetzt werden, um zumindest verstehen zu können, wie Grafikdesign und die Rolle, die Sprache in der visuellen Kommunikation einnimmt, funktionieren (Drucker 1994, Calvera 1996). Nur aufgrund dieser Problemstellungen ergeben sich bereits zahlreiche Forschungsprojekte. Abgesehen von vielen offensichtlichen Fragen war es unser Ziel, mit dem Typografiethema den Diskurs um die theoretischen Instrumente zu stärken, die im Fach Design gewöhnlich zur Anwendung kommen, und sie einer kritischen Analyse zu unterziehen.

Im Rahmen von Designgeschichte bietet Typografie die Möglichkeit, die historischen Grenzen weit in die Vergangenheit auszudehnen. Bei der Betrachtung von Schriften muss man bis in die Antike zurückgehen oder vielmehr bis zum Beginn der Geschichte selbst. Wenn der Begriff Design, so wie es in der modernen Vorstellung von Industriedesign gefordert ist, eine gewisse Arbeitsteilung und ein technisches Instrumentarium erfordert, ist es möglich, zu akzeptieren, dass die Geschichte des

Schriftdesigns mit dem 15. Jahrhundert beginnt. Wenn darüberhinaus das Designkonzept vom kapitalistischen System und den Bedürfnissen einer industriellen Gesellschaft direkt abhängig ist, dann beginnt die Geschichte des Schriftdesigns später als die des Designs. Sowohl Designgeschichte und Designkonzept können durch die Geschichte der Schrift beeinflusst werden und umgekehrt. Die Designgeschichte enthält viele Informationen über den kulturellen und sozialen Hintergrund, vor dem sich innovative Schriftbilder entwickelten. Die Geschichte der Schrift beweist, wie wichtig es ist, analytische Bezüge zur Konsumsituation, zur Entwicklung von Bedürfnissen und Gewohnheiten einzubringen. Kurz gesagt, die Geschichte der Nachfrage wird zum Spiegel der Geschichte der Bedürfnisbefriedigung. Auf der anderen Seite liegen dem Promotionsprogramm auch viele andere geschichtliche Voraussetzungen zugrunde. Ein Aspekt ist zum Beispiel die Art und Weise, wie tatsächliche Innovationen betrachtet werden sollten und warum. Diese Frage stellt sich auch für die Designgeschichte, unabhängig davon, um welchen Themenbereich es geht. In unserem Fall müssen wir aufgrund der Tatsache, dass der Begriff »Revolution« im Titel erscheint, wohl eine Erklärung liefern. Anfänglich war es eine Möglichkeit, die Inhalte der Vorlesungen auf diese Art und Weise auszuwählen. Dann entwickelte sich das Ganze zu einem methodologischen Ansatz, einer Frage, die von Studenten beantwortet werden musste, wenn sie die Arbeit eines Typografen oder ein bestimmtes Schriftbild erforschten. Die Idee entspringt der Theorie des wissenschaftlichen Fortschritts von Thomas S. Kuhn, in der »revolutionäre« Entwicklungen den sozusagen »normalen« gegenübergestellt werden. Wir wandten diese Methode auf die Schriftgeschichte an, in unserem Fall mussten jedoch die tatsächlichen Revolutionen noch bestimmt werden. De Fusco greift in seinem Buch (1998) die These Kuhns auf und schlägt den Begriff der »paradigmatischen Arbeiten« vor, um eine Auswahl von Gebäuden hinsichtlich ihres architektonischen Wertes und ihres historischen Einflusses zu rechtfertigen. Angesichts der Überflutung unseres Alltagslebens mit Objekten, Bildern und Texten, können sich Schriftdesign, Grafik- und Industriedesign mit einer gewissen Berechtigung auf die Betrachtung der herausragenden Leistungen konzentrieren, die ihre Tradition begründen. Dies ist lediglich der Versuch, die Geschichte des Designs unter der Maßgabe von Qualität fortzuschreiben.

4.	Historischer Ansatz und Aspekte

Ganz gleich wie gelehrt wurde, gab es in jedem Jahr im Vorbereitungskurs zwei unterschiedliche Betätigungsfelder, ein Teil war theoretisch gewichtet mit dem Schwerpunkt auf Typografie und historischen Analysen, um Wissen über das Thema zusammenzutragen; das andere war ein Workshop, in dem Wissen durch praktische Arbeit erworben wurde. Hier ging es eher um eine Form von Wissen, bei der der geschichtliche Hintergrund mit dem Wissen an sich nicht verbunden ist. Der entscheidende Aspekt im Workshop war die Überwindung des üblichen handwerklichen Know-Hows, meistens technische Versiertheiten, die im Gebrauch der maßgeblichen Werkzeuge und Maschinen erworben werden, um die Fähigkeiten beim Auffinden eines Wissens, das den technologischen Wurzeln entspringt, zu nutzen. Auf diese Weise wird sich möglicherweise herauskristalisieren, inwieweit historische Informationen die Designpraxis inspirieren und zum kreativen Werkzeug im Prozess jeden Projekts werden; und umgekehrt bis zu welchem Punkt das technische Know-How das Verständnis von Geschichte befördert, indem es ihrer Interpretation neue Aspekte hinzufügt. Zu den Themen, die wir für den Workshop neben dem Hauptthema Typografie erwogen hatten, gehörte auch die Kartografie. Die Arbeit mit topografischen Karten zum Beispiel erlaubte es uns, das ewig rechteckige Raster der Fließtexte zu verlassen, um Konzepte und Methoden entwickeln zu können, mit denen wir innerhalb des grafischen Raums arbeiten konnten. Am Ende wandten wir das erworbene Wissen an, um diese Textsorten, wie sie sich nach dem Aufkommen von Bildschirmen und Computern darstellten, einer Betrachtung zu unterziehen.

Zwischen theoretischen Vorlesungen und praktischer Arbeit im Workshop half uns ein drittes Thema bei der wissenschaftlichen Untersuchung von Buchstabengestaltungen.

Es wurden statistische Analysemethoden der Psychologie gelehrt, die es ermöglichen, Wahrnehmungsprozesse und die Wirkung grafischer Zeichen zu testen, um die Lesbarkeit von Schriftbildern, Logos und visuellen Zeichen, wie sie für Markenzeichen eingesetzt werden, zu erforschen. Diese Forschungsansätze wurden dann entweder auf die im Workshop erzielten Ergebnisse übertragen oder auf die herausragenden historischen Objekte, die wir untersucht hatten. Bei letzterem war die Lesbarkeit eine Möglichkeit, die funktionale Analyse von historischen Inhalten darzustellen. Einem anderen Thema wiesen wir einen ähnlichen Status zu, einem, das sich speziell mit der Betrachtung ästhetischer Vorstellungen und ihrer Bedeutung, wenn diese auf Design angewendet werden,

befasst. Mit diesem Thema wollten wir einem Problem Abhilfe schaffen, das wir sowohl bei den Doktoranden als auch bei den Designern beobachtet hatten: die Schwierigkeiten, mit ästhetischen Konzepten umzugehen. Die meisten von ihnen betrachten Ästhetik als theoretischen Diskurs, der im Rahmen ihrer alltäglichen beruflichen Praxis keine Rolle spielt. Das ist paradox, da hohe ästhetische Standards traditionellerweise eng mit der Vorstellung von Design verknüpft sind. Das Ziel war es deshalb, eine praktische Ästhetik zu entwickeln.

Das Hauptfach war der Geschichte der Typografie gewidmet. Ich war der Überzeugung, und bin es immer noch, dass die Geschichtskennntnis eine Form von Wissen darstellt, das der auf ein Thema spezialisierte Wissenschaftler unbedingt braucht und beherrschen muss. Oder anders gesagt, es macht ihn erst zum Wissenschaftler im Hinblick auf das Thema und unterscheidet ihn vom reinen Techniker. Die Wiederentdeckung einer Tradition ist eine Möglichkeit, die Basis zu finden, auf der eine »substantielle intellektuelle Tradition« (Dilnot 1998) aufgebaut werden kann.

Anfänglich bestand der Geschichtskurs aus einer Aneinanderreihung kurzer Vorlesungen zur Geschichte der Schrift, insbesondere der revolutionären Momente in ihr. Aus praktischen Gründen haben wir all diese speziellen Themenbereiche in vier größeren Fächern gebündelt, die Veränderung wirkte sich auch auf den Geschichtskurs aus. Die Geschichte in ihrer Gesamtheit stand vor unseren Augen. Es war der Fluss der Geschichte, und nicht so sehr die revolutionären Momente, der erarbeitet werden musste.

Das erste Jahr war der Antike und Moderne gewidmet, während im zweiten Jahr die Gegenwart, beginnend mit der industriellen Revolution, Thema war. Die erste Vorlesung zu antiker und mittelalterlicher Geschichte hieß »Von der Handschrift zum Druck«, und wurde vorwiegend von Gastdozenten abgehalten. Den Anfang bildete eine anthropologische Darstellung der Handschrift, um die Ursprünge des Schreibens aus der Sicht der alten Kulturen zu untersuchen; darüber hinaus ging es um die Buchstabenformen und ihre semantische Funktion je nachdem, ob es sich um klassische Schriften oder Hieroglyphen, um Ideogramme, syllabische oder phonetische Schriften handelte, sowie um ihre formale Entwicklung. Im zweiten Themenkomplex wurden die Buchstaben des Römischen Reiches, das lateinische Alphabet, durchgenommen. Zudem eröffnete die Problematik, die sich

bei der Interpretation antiker Schriften ergibt, die Möglichkeit, die verschiedenen Lesarten in sich verändernden Kontexten zu verstehen. Mittelalterliche Manuskripte und der Ursprung des karolingischen Alphabets ohne Versalien waren wichtige Themen, sie wurden aber nicht exklusiv bearbeitet. Vielmehr wurden sie in Verbindung mit dem Thema Schrift und Handschrift in der Renaissance erörtert, als Bezug auf die neuen Formen, die die gotischen Schrifttypen, die von Gutenberg und anderen frühen deutschen Druckern verwendet wurden, ablösten. Im Zuge dessen diente die mittelalterliche Welt und ihre technische Herangehensweise als Hintergrund, um Gutenbergs Arbeit und das technische Wesen seiner Erfindung zu verstehen. Unser Interesse war es, die Art von Revolution, die Gutenberg bedeutete, zu verstehen und zwar vom philosophischen Hintergrund seiner Zeit aus und der mittelalterlichen Denkweise über Technik. Einige Seminare widmeten sich dieser Fragestellung. Im ersten stand die Philosophie des Mittelalters auf dem Plan. Eine weitere Vorlesung beschäftigte sich mit Gutenbergs Aktivitäten, den Druckern in Mainz und der Art und Weise, wie sich die Drucktechnik später über Europa verbreitete, und parallel dazu, den Debatten über Handschrift, die im Italien der Renaissance stattfanden. Eine letzte Vorlesung zum Thema Inkunabeln beendete schließlich die Reihe. Ich bin sehr stolz auf das Team von Dozenten, dass wir zusammenstellen konnten. Philologen, Philosophen, Schrifthistoriker, Anthropologen, Kunsthistoriker und Designer haben sich dem gleichen Thema mit ihren jeweils unterschiedlichen Einblicken gewidmet.

Das Schwerpunktthema der zweiten Hälfte des ersten Jahres waren antike Bücher und Schriften des 16. Jahrhunderts bis zur Moderne (des 18. Jahrhunderts). Dabei ging es vor allem um Typografen, wie Manuzio und Bodoni selbst, ihre Betriebe und Aktivitäten im Druckbereich. Ein ergänzendes Seminar widmete sich der Betrachtung des Klassizismus als kontinuierlichem Trend der Moderne im Vergleich der drei Stufen der italienischen Renaissance, des Rationalismus im Frankreich des 17. Jahrhunderts und dem Neoklassizismus des 18. Jahrhunderts. Es entstand eine ästhetische Ausrichtung des Themas, aber es wurde auch ein Vergleich zwischen den unterschiedlichen Gestaltungsmethoden der einzelnen Abschnitte möglich und eine Betrachtung der kreativen Gesichtspunkte klassischer Leistungen, wenn diese aufeinander bezogen und als kontinuierliche Entwicklungslinie betrachtet werden. Dieser Ansatz ergibt sich aus der Bereitschaft, historische Stilrichtungen unter dem Gesichtspunkt eines ästhetischen Kanons zu betrachten und als technischen Standard für Schrift- und Buchdesign. Der spanische Beitrag im Bereich Druck und Schriftdesign spielt nur am Rande als spezielles Thema innerhalb des gesamten Programms eine Rolle. Die spanische Tradition in unserem Fachbereich ist kaum erforscht und ausländischen Historikern oft unbekannt. Die Bibel Polyglotte wird immer als Höhepunkt in der Geschichte des Druckens

genannt, es ist jedoch nur wenig über die Drucker von Felipe II oder seine Beziehung mit Plantin bekannt. Neuere Namen, wie Eudald Pradell, Jeronimo Gil, Joaquin Ibarra, Eudald Canivell, Enric Crous Vidal, Joan Trochut usw. werden nur selten von Historikern erwähnt und ihre Arbeiten wurden auch dann nicht wieder aufgelegt, als der technologische Fortschritt dies ermöglicht hätte. Die Wiederentdeckung und die Dokumentation der spanischen Tradition ist eine der Zielsetzungen des Promotionsbereichs für historische Forschung.

Die Themen des zweiten Jahres sind von der Idee her ähnlich. Die industrielle Revolution und ihr Einfluss auf den Drucksektor ist ein wichtiges Thema. Ein Forschungsprojekt für den spanischen Bereich, hier insbesondere im Hinblick auf das katalanische Verlagswesen, eine Art historische Bestandsaufnahme der wirtschaftlichen Bedingungen hat erste Priorität im Rahmen des Programms. Das katalanische Verlagswesen ist, was die Editionsarbeit, das Grafikdesign, die Buchbinderei und Drucktechnik betrifft, vor allem hinsichtlich des gestaltungshistorischen Gesichtspunktes von Interesse, da ab dem Jahr 1860 einige Verleger qualitativ hochwertige Bücher für den Markt in Spanien und Lateinamerika produzierten.

Im 20. Jahrhundert stimmen die historischen Entwicklungen des Schriftdesigns und Grafikdesigns weitestgehend überein, was ihre revolutionären Beiträge betrifft. Die historischen Trends, Stilrichtungen und Funktionen werden von den meisten anderen Designbereichen geteilt; so werden durch den Vergleich von Buchherstellung und Schriftdesign mit den modernen Anforderungen der Werbung, dem Fortschritt im Druckwesen und Grafikdesign, das einen selbstbewussten Anspruch formuliert, interessante Aspekte in die Debatte eingebracht. Die in unserem Programm berücksichtigten Hauptthemen sind die üblichen, die auch in der gegenwärtigen Designgeschichte Erwähnung finden, jedoch im ersten Teil vom typografischen Standpunkt aus betrachtet und im zweiten im Hinblick auf die Zielsetzung des Grafikdesigns. Es ist wohl nicht notwendig, alle im Verlauf des Jahres besprochenen Themen aufzuzählen, es dürfte ausreichen einige

zugrunde liegende Blickwinkel zu erläutern. Die Arbeiten von Morris, Johnston und Gill werden anhand der Methode von Stanley Morrison betrachtet und immer in Bezug auf zeitgenössische katalanische Bibliophile und deren drucktechnischen Leistungen während der Art Nouveau-Periode – es handelt sich hier um typische dokumentarische und historische Arbeiten, mit denen die Studenten ins wissenschaftliche Arbeiten eingeführt werden. Im Anschluss ist eines der Hauptfächer das Sans-Serif-Konzept in seinem Verhältnis zu Stilformen des Grafikdesigns. Mehr als die Erfüllung des Programms der neuen Typografie ist es das Ziel, den Zugang zu Schrift im 20. Jahrhundert zu verstehen, indem durch Zeichnen oder Skizzieren die berühmtesten Schriftbilder einem Vergleich unterzogen werden. Anhand dessen können die Studenten ihren Wissensstand hinsichtlich Design überprüfen und herausfinden, wie Gestaltung zur analytischen Methode werden kann. Mit dem Swiss International Style wird das Thema fortgeführt; mit Frutigers Univers, Miedingers Helvetica und Bauers Folio. Der kulturelle Hintergrund wird ähnlich, wie die klassizistische Kultur im Vorjahr, durchgenommen. Um das komplexe Phänomen Avantgarde zu bearbeiten, laden wir Kunsthistoriker und erfahrene Designer ein. Ziel ist es, Avantgarde unter zwei Aspekten zu betrachten – als Stil einer bestimmten Epoche und als Haltung, die ein Designer in seiner Arbeit annehmen kann.

Nach dem Zweiten Weltkrieg ging es um Grafikdesign und wie es angewendet wird. Gezeichnete Schriftbilder und Buchstabenformen werden als grafische Werkzeuge verstanden, mit denen verschiedene Funktionen kommuniziert, ausgedrückt und dargestellt werden können, da ihre Bedeutung nicht länger von Sprache und Wörtern abhängig ist. Die Lesbarkeit, der Ausdruck sowie das visuelle Erscheinungsbild von Schriftbildern werden auf eine Art und Weise bewertet, die an die kommunikativen Funktionen erinnert, die Buchstaben heutzutage erfüllen. Dies ist eine Möglichkeit, den theoretischen Zugang zur Analyse einzuschließen. Mit dem Thema der digitalen Schriften und der Bedeutung des Computers wird das Thema, Jahr und Programm abgeschlossen.

Das Vorlesungsprogramm und die verschiedenen Forschungsvorhaben, die es noch hervorbringt, sind Versuche, das Design als Fach auf ein stärkeres Fundament zu stellen. Das geschieht aus der Überzeugung heraus, dass es die komplexe Realität des Designs selbst ist, in der die Entwicklungsmöglichkeiten für die Grundlagen des Fachs liegen. Es ist wahr, dass man durch Design wichtige Erkenntnisse über die Gesellschaft, Technologie und den Lebensstil einer Zivilisation gewinnen kann. Wir sind jedoch überzeugt, dass es immer noch am wichtigsten ist, das Wesen des Designs, die spezifische Seite der Realität zu verstehen, wenn das Design den Ton angibt.

- Archer, Bruce:
 »Que se n'ha fet de la metodologia del disseny« (1979), in: *Temes de Disseny*, 1; Barcelona, 1986.
- BCD/Generalitat de Catalunya:
Llibre Blanc del disseny a Catalunya.
 3 Bände. Barcelona, 1985.
- Bürdek, Bernhard E. (Hrsg.):
 »On language, Objects and Design«.
Formdiskurs, 3, II/1997.
 – *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. (1991)
 Barcelona: Gustavo Gili, 1994.
- Calvera, Anna:
 »La idea en el diseño gráfico. Reflexiones sobre la creación (o recreación) de comunicados visuales«, in: *Experimenta*, 10, Madrid 1996, S. 67. (French translation: »L'idée dans le design graphique« *Étapes Graphiques*, 21, Paris, Septembre 1996, p. 37).
- De Fusco, Renato:
Artifici per la storia dell'architettura.
 Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1998.
- Dilnot, Clive:
 »The Science of Uncertainty: The Potential Contribution of Design to Knowledge«. Draft paper for the Conference Doctoral Education in Design, Ohio 1998).
- Doordan, Dennis P. (ed):
Design History. An Anthology.
 Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995.
- Dorner, Peter:
The Meanings of Modern Design. London: Thames and Hudson, 1990.
- Drukker, Johanna:
The Visible Word, Experimental Typography and Modern Art, 1909 – 1923.
 The University of Chicago Press., Chicago-London 1994.
- Höhne, Günter (Introd):
 »Design Teaching and Design Research: Disciplines in their Own Right?«
 in: *formdiskurs*, 5, II/1998.
 Frankfurt. (Articles by Bonsiepe, Margolin, Korvanmaa and others).
- Heller, Steven:
 »Criticando la crítica«. *tipoGrafica* 39 (1999), 36–40.
 Buenos Aires.
- Heller, Steven / Pomeroy, Karen:
Design Literacy. Understanding Graphic Design.
 New York: Alworth Press 1997.
- Julier, Guy:
The Culture of Design.
 London: Sage Publications, 2000.
- Margolin, Victor (ed):
Design Discourse,
 Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.
 – *The Idea of Design*,
 Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995.
- Mart' i Font, Josep M.:
Introduccion a la metodologia del disseny,
 Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona 1999.
- Riccini, Raimonda:
 »History from Things: Notes on the History of Industrial Design«. *Design Issues*, 14/3, 1998: 43–63.
- Snodgrass, Adrian / Coyne, Richard:
 »Models, Metaphors and the Hermeneutics of Designing« *Design Issues*, IX, 1 (Herbst 1992): 56–74.
 Universitat de Barcelona:
Guia de Doctorat.
 Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, from 1993–94, every year till 1999–2000.
- Woodham, Jonathan M.:
 »Recent trends for Design History in Britain«. Proceeding of the 1st Conference on Design History 1999, Barcelona: University of Barcelona, 2000.
- Zimmermann, Yves:
Del Diseño,
 Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

Theorie und Praxis: Eine neue Einheit

Ein funktionstüchtiges Modell für die Designforschung

Ein Designstudium?

Im 20. Jahrhundert sind weltweit mehrere hundert Designschulen entstanden. Diese Schulen bemühen sich darum, ihren Absolventen eine Ausbildung zukommen zu lassen, die ihnen eine gleiche berufliche Kompetenz gewährleistet wie etwa die der anderen Akteure, z. B. Architekten, Ingenieure, Juristen, Geschäftsführer etc., denen sie bei der Ausübung ihres Berufs als Designer begegnen. In der gegenwärtigen, sehr wettbewerbsorientierten Lage versucht jede Schule selbstverständlich, sich von den anderen abzuheben. Jede versucht, die Eigenschaften, von denen sie glaubt, sie begründeten ihre Einzigartigkeit, sowie ihre Originalität, ein Spezialgebiet oder mehrere davon und den eigenen »Stil«, zur Geltung zu bringen. Dennoch weisen sie jenseits aller Unterschiede die Gemeinsamkeit auf, dass sie einerseits auf verschiedenen Stufen Lehrveranstaltungen zu *Wissenschaft, Kunst und Technologie* in ihren Lehrplan aufnehmen wollen und dass sie andererseits darum bemüht sind, für ihren Unterricht ein angemessenes Gleichgewicht zwischen *der Theorie und Praxis*¹ zu verwirklichen. Dabei kann mit Gewissheit gesagt werden, dass die Verwirklichung dieser ersten Ziele die Teilung des Lehrkörpers der Schulen (in »Theoretiker« und »Praktiker« zum Beispiel oder in »Künstler« und »Ingenieure« oder auch in »Idealisten« und »Pragmatisten« etc.) nach sich ziehen wird.

All diese Bemühungen haben zur Anerkennung und »Ehrbarkeit« des Diploms und des Berufs des Designers beigetragen. In den Ländern, wo die Designschulen zur Universität gehören, haben diese einen akademischen Status, der den traditionellen Fakultäten und Fachbereichen wie etwa Chemie, Soziologie, Recht, Sprachwissen-

schaft etc. gleichwertig ist. Lediglich die »wissenschaftliche Produktivität« der Professorenschaft scheint Schwierigkeiten zu haben, sich auf ein akzeptables Durchschnittsmaß vorzuarbeiten. Wir kommen hierauf zurück.

In diesen Schulen mit Universitätsstatus, in denen die Professoren denselben akademischen Anforderungen unterstehen wie ihre Kollegen aus anderen Fächern, ist vermutlich als erstes das Bedürfnis, der Wunsch, der Ehrgeiz, die Notwendigkeit, das Verlangen, das Vorhaben, das Anliegen – je nachdem – entstanden, ein »Universitätsstudium« des Designs mit Magisterabschlüssen und Promotionen ins Leben zu rufen. Seit einigen Jahren gibt es bereits zahlreiche auf diese Weise geschaffene Studiengänge, und noch zahlreicher sind gegenwärtig die Vorhaben, solche Studiengänge einzurichten. Die nicht-universitätsgebundenen Schulen wollten hierbei in nichts nachstehen und folgten dieser Entwicklung auf dem Fuße, was aufgrund ihres Status mit mehr oder weniger Schwierigkeiten verbunden war. Es ist allgemein anerkannt, dass Universitätsstudien, die vor allem auf die Forschung ausgerichtet sind, ein Vorrecht der Universität bleiben, und dementsprechend erwartet man, dass alle Programme für ein Universitätsstudium in Design sich den (methodologischen, epistemologischen) Anforderungen anpassen und mit der gleichen Strenge durchgeführt werden. Auch wenn es für die der Universität bereits angegliederten Schulen keine institutionell bedingten Schwierigkeiten gibt, so bedeutet dies nicht, dass sie die Zulassung zum Ausstellen von Magister- und Promotionsurkunden problemlos erhalten würden.² Im Übrigen betrifft diese Situation nicht nur das Designstudium, sondern alle sogenannten »berufsbezogenen« Studiengänge an der Universität, die eine »akademische«, will sagen wissenschaftliche

1. Im Gegensatz zu den anderen Fächern, die über einen Grundstock verfügen, der von den Erziehungswissenschaften als »Curriculum« bezeichnet wird, ist dieser im Fach Design so gut wie nicht vorhanden, zumindest nicht in ausdrücklicher Form.

2. Interessante Diskussionen über die Promotion im Design finden seit dem Frühjahr 2000 auf der Website www.jiscmail.ac.uk/lists/phd-design/ statt.

Anerkennung anstreben. Das Problem stellt sich sehr kurz gefasst auf folgende Weise dar:

- ⇒ Wie und weshalb sollte ein berufsbezogenes Studienprogramm, das auf die Praxis ausgerichtet ist, ebenfalls den Status einer wissenschaftlichen Disziplin für sich beanspruchen?
- ⇒ Welchen zusätzlichen Beitrag könnten diese berufsbezogenen Studienprogramme leisten, die darauf vorbereiten, sich in der Welt zu bewegen, die Kenntnisse über eine Welt vermitteln, die von den bereits etablierten wissenschaftlichen Disziplinen ebenfalls weitergegeben werden? Welches spezifische Wissensgebiet umfassen berufsbezogene oder praxisorientierte Disziplinen?³
- ⇒ Werden Theorie und Praxis, zumindest in der abendländischen Philosophie, durch Prinzipien wie das der radikalen Unabhängigkeit von Tatsache und Norm, nicht als getrennte, ja sogar entgegengesetzte Bereiche wahrgenommen?

Für die Berufe kam das Heil, das heißt die Aussicht auf die Zuerkennung eines wissenschaftlichen Status, aus dem 19. Jahrhundert, als man sich darauf verständigte, alle Praxis als Anwendung einer Theorie zu begreifen. Auf diese Weise entstanden die sogenannten »angewandten« Wissenschaften mit ihren entsprechenden Berufen: aus der *angewandten* Anatomie, Physiologie und Biologie (bald Molekularbiologie) entstand die moderne Medizin, aus der *angewandten* Psychologie entstand die moderne Didaktik, aus *angewandter* Physik, Chemie, Mechanik etc. entstand das moderne Engineering. Im 20. Jahrhundert erlebte man die Entwicklung der Praktiken, die den *angewandten Geisteswissenschaften* sowie dem »Sozialengineering« (Marketing, Politik, Management, Kriminologie etc.) entsprachen. Dieser Logik entsprechend wurde die wissenschaftliche Forschung innerhalb der berufsbezogenen Fächer möglich, allerdings unter der Bedingung, dass die Forschung in jenen als grundlegend angesehenen wissenschaftlichen Fächern stattfand, die von berufsbezogenen Fächern angewendet wurden. Jeder andere Forschungstypus, insbesondere der als »Forschung und Entwicklung« bezeichnete, kann demnach im Prinzip nicht den Status wissenschaftlicher Forschung im klassischen Sinn des 19. Jahrhunderts für sich beanspruchen. Und wurde dies dennoch an der Universität geduldet, so deshalb, weil sie ohne die von der Forschung und Entwicklung generierte beträchtliche finanzielle Unterstützung nicht mehr überleben könnte. Mit diesem Handel waren alle einverstanden.

Eine große Zahl von Designstudiengängen haben den Weg der Forschung und Entwicklung eingeschlagen, insbesondere die Magisterabschlüsse, deren vornehmliches Ziel darin besteht, ein komplexeres, länger dauerndes

und teureres Designprojekt umzusetzen als die, die auf der Ebene eines berufsbezogenen Abschlusses verwirklicht wurden. Eine mehr oder weniger großzügige Zuwendung aus der Industrie, je nach wirtschaftlicher Bedeutung des Projektes, sowie der Erfolg der Öffentlichkeitsarbeit der betreffenden Schule ermöglichen dem Projekt am häufigsten, einen funktionalen Prototypen herzustellen und sich außerdem das Wohlwollen der akademischen Behörde zu erarbeiten, die sich für die wissenschaftliche Gültigkeit der wissenschaftlichen Arbeit verbürgt. Der gegenwärtige Diskurs über die »soziale Rolle« der Universitäten und die »Stichhaltigkeit der Studieninhalte« kann der Einrichtung solcher Abschlüsse nur förderlich sein, wobei der letzte und berechtigte Rekurs auf das ethische Kriterium der Nützlichkeit der Sache ebenfalls nur Vorschub leisten kann.⁴

Die Suche
nach dem dritten Weg

Das Gebiet, das ich in groben Zügen sozusagen kartographiert habe, wobei ich das Risiko einging, einiges leicht zu verzerren, ist wohlgemerkt differenzierter und komplexer. Dennoch hat eine vergleichende Untersuchung, bei der im erforderlichen Fall diese Problematik auf andere berufsbezogene Universitätsstudien übertragen wurde (Musik, Kriminologie, Informatik, Pflegewissenschaften, soziale Dienstleistungen, Verwaltung etc.) die Richtigkeit dieser Skizze bestätigt. Wir stehen zwei Alternativen gegenüber, die jeweils auf die Position der »Theorie« oder auf die Position der »Praxis« verweisen. Für die einen wird akademische Glaubwürdigkeit erworben, indem sie das Forschungsverhalten der traditionellen Disziplinen übernehmen und demnach im Design durchaus verdienstvolle Forschungsprojekte in den Fächern durchführen, die durch und für das Design als grundlegend erachtet werden, wie z.B. kognitive Psychologie, Ergonomie, Semiotik, Wirtschaft, Geschichte, Soziologie etc. Für die anderen besteht die Lösung darin, Forschungs- und Entwicklungszentren sowie Beratungszentren für Design ins Leben

3. In ihrem Werk *Design als Produktsprache*, Frankfurt am Main, Verlag form, 2000, 12, denkt Dagmar Steffen in einem anderen Zusammenhang darüber nach, was denn das Spezifische des Designs ausmacht und wie man im Design eine Theorie aufstellen kann, die zugleich auf »alles und nichts« abzielt. Hierbei stellt sie eine ähnliche Frage.

4. Mit diesen kurzgefassten Äußerungen wollen wir nicht die zu berücksichtigende Tatsache aus dem Blick verlieren, dass sich hinter den wissenschaftlichen Fragestellungen ebenfalls politische Fragestellungen verbergen.

zu rufen, in denen Projekte umgesetzt werden, deren Komplexität, Dauer und Kosten es den Unternehmen und Behörden nicht erlauben, sie selbst durchzuführen.

Wir sind hingegen davon überzeugt, dass ein dritter Weg möglich ist und entschlossen, diesen einzuschlagen.⁵ Diese Überzeugung beruht auf einer genauen Aufmerksamkeit, die dem entgegengebracht wird, was man die dem Design eigene Sicht der Welt oder, gelehrter ausgedrückt, dessen epistemologische Befindlichkeit nennt. Um es noch deutlicher zu sagen, wir vertreten den Standpunkt, dass die Designer aufgrund ihrer Ausbildung und Praxis sowie der sich hieraus ergebenden Reflexion etwas Stichhaltiges und Eigenständiges über die Welt zu sagen haben, wie andere es nicht sagen könnten. Und wenn dieses »etwas« sorgfältig genug ausgearbeitet und für die Veröffentlichung angemessen vorbereitet wird, dann gibt es keinen Grund, ihm den wissenschaftlichen Status zu verwehren und damit einhergehend das Design davon auszuschließen, bei der Erhellung der Komplexität der Welt seinen Beitrag zu leisten. Die Untersuchung der Art und Weise, mit der das Design einerseits versucht, die Welt zu erkennen und zu verstehen, und andererseits in dieser tätig sein will, genauer gesagt die Art und Weise, mit der das Design die Welt begreift, um in ihr zu agieren, und zugleich in der Welt agiert, um sie (und sich) zu verstehen, rechtfertigt die Forderung, ihm einen epistemologischen Status zuzuerkennen, der sich von jenem der wissenschaftlichen Disziplinen, die es sich zur Aufgabe gesetzt haben, die Welt zu beschreiben, unterscheidet. Ist für diese Disziplinen die Welt ein *Objekt*, so wird sie für das Design zum *Projekt*. Dieser epistemologische Status, den wir mit der gebotenen Strenge genauer festzulegen haben (die Strenge der »angewandten Wissenschaft« ist hier nicht anwendbar), rechtfertigt seinerseits wiederum, dass die Forschung innerhalb des Designs mit eigenen theoretischen, methodologischen und strategischen Instrumenten durchgeführt wird.

	Ein konkreter Fall

Die Schule für Industriedesign an der Universität von Montreal* wurde 1968 innerhalb der Fakultät für Raumplanung gegründet und bietet heute fünf berufsbezogene Studiengänge an (Industriedesign, Innenarchitektur, Architektur, Stadtplanung, Landschaftsplanung). Sie hat im September 2001 einen Studiengang für Forschung und Design unter dem Namen »Design und Komplexität« eingerichtet. Dieser Studiengang wurde in Anlehnung an die oben skizzierten Grundsätze des dritten Weges konzipiert. Diese Grundsätze bilden bereits seit ungefähr zehn Jahren den Gegenstand eines Seminars innerhalb des

Promotionsstudienganges für Raumplanung. Um den epistemologischen Status und die Forschungsinstrumente, die bei diesem dritten Weg eingesetzt werden, genauer zu erfassen, haben wir größere Auszüge aus dem Dokument, das diesen Studiengang vorstellt, hier wiedergegeben. Wir glauben, dass diese konkrete Art und Weise, die Dinge vorzustellen, besser geeignet ist, die Schwierigkeiten und Bedenken hervorzuheben, mit denen sich dieser dritte Weg auseinandersetzen muss, wenn er weiterbestehen will. Ebenso wird hierdurch die rhetorische Anstrengung zur Geltung gebracht, derer es bedurfte, um bei den verschiedenen Ausschüssen, die jeweils dieses Dokument beurteilt, ausgewertet und qualifiziert haben (das Dokument sollte durch fünf Ausschüsse gehen), die gewünschte Glaubwürdigkeit zu erhalten. Wir hoffen, dass diese partikularen Gesichtspunkte dem Verständnis und der Verallgemeinerbarkeit der in diesem Dokument vorgestellten Optionen und Argumente nicht allzu hinderlich sein werden.⁶

5. Innerhalb des theoretischen Umfelds, das wir in Anspruch genommen und aus dem wir geschöpft haben, steht die seit mehreren Jahren durchgeführte Arbeit von Professor Jean-Louis LeMoigne, dem Vorsitzenden und Gründer des Europäischen Programmes »Modélisation de la Complexité« (MCX), an herausragender Stelle. Diese Arbeit zielt darauf ab, den Ingenieurwissenschaften eine eigene, autonome und unwiderlegbare epistemologische Grundlage zu geben. Auf der sehr informativen Website www.mcxapc.org werden die Aktivitäten und Arbeiten des Programmes ausführlich dargestellt. Man kann im Übrigen den gemäßigten Charakter dieses dritten Weges bedauern, während sich doch vielleicht radikalere Wege eröffnen würden. Einer dieser Wege würde die soziologische Kritik an den Wissenschaften widerspiegeln und verkünden, dass der klassische wissenschaftliche Diskurs nicht als einziger Kenntnisse über die Welt erbringen kann und es folglich auch nicht angebracht ist, ihm Vorrang zu geben vor den mythologischen und religiösen Diskursen oder vor denen des Romans, der Dichtung oder der Malerei. Der gegenwärtige Diskurs des Designs (der noch zu charakterisieren ist und für den

sich viele Beispiele in den wissenschaftlichen Abschlussarbeiten unserer Absolventen finden lassen) hätte als solcher in dieser Reihe ebenfalls seinen Platz. Ein anderer Weg besteht darin, für die Forschung und Entwicklung, das heißt für das Designprojekt, einen eigenständigen Status zu fordern, der dem wissenschaftlicher Werke gleichwertig ist. Hier wird demnach Anspruch auf eine akademische Anerkennung erhoben, die über rein finanzielle Überlegungen hinausgeht. Wir glauben hingegen, dass die sich dadurch für das Design ergebende Isolation ihm abträglich wäre; außerdem vertrauen wir auf seine Fähigkeit, inmitten anderer wissenschaftlichen Disziplinen seinen eigenen Anteil zur Erweiterung unserer Kenntnisse über die Welt beizusteuern, dazu beizutragen, ihr eine Bedeutung zu geben und unserer Verantwortung für unsere Handlungen Nachdruck zu verleihen.

* Der offizielle Name der Schule für Industriedesign lautet *École de design industriel de l'Université de Montreal*, abgekürzt EDIX. In dieser Übersetzung wird sie als Schule für Industriedesign wiedergegeben [A. d. Ü.].

Ausführliche Beschreibung der Ziele des Studiengangs M.Sc.A** für Raumplanung mit der Option »Design und Komplexität«

6. Den von mir verfassten Originaltext habe ich an den Stellen leicht geändert, wo mir dies für eine größere Verständlichkeit für die mit der Kultur der Universität von Montreal weniger vertrauten Leser erforderlich zu sein schien. Außerdem verweisen wir darauf, dass die wichtigsten Charakteristika unseres dritten Weges an anderer Stelle in einer mehr »theoretisch« gehaltenen Form, wie sie wissenschaftlichen Veröffentlichungen und Mitteilungen eigen ist, bereits vorgestellt worden sind:

- Findeli, A., »Will Design ever Become a Science?«, in Strandman, P. (dir.), *No Guru, No Method. Discussion on Art Design*, Helsinki, UIAH, 1998, 63 - 69. Ebenfalls veröffentlicht in Kosa, E. (dir.), *Higher Arts Education*, Salzburg, Austrian Federal Ministry of Science and Transport, The European Commission & Mode 2 Research, 1999, 212 - 222.

- Findeli, A., »La recherche en design. Questions épistémologiques et méthodologiques«, *International Journal of Design and Innovation Research*, 1, Juni 1998, 3 - 12.

- Findeli, A., »A Quest for Credibility: Doctoral Education and Research at the University of Montreal«, in: Buchanan, R. et al. (dir.), *Doctoral Education in Design*, Pittsburgh, Carnegie Mellon University, 1999, 99 - 116.

- Findeli, A. (Guest Editor), *Design Issues*, special issue on Design Research, XV, 2, Sommer 1999, 94ff.

- Findeli, A., »The State of the Art: Theoretical, methodological, and ethical foundations for a renewal of design education and research«, *Europ. J. of Arts Educ.*, III, 1, März 2000, 54 - 63.

- Findeli, A., »Rethinking Design Education for the 21st Century: Theoretical, Methodological, and Ethical Discussion«, *Design Issues*, Sonderausgabe herausgegeben von J. Frascara, XVII, 1, Winter 2001, 5 - 17.

- Findeli, A., drei ausführliche Ausarbeitungen, die in der in Anmerkung 2 angegebenen Liste veröffentlicht worden sind:

- 20 Okt. 2000, 6:39 PM,

Thema: »Re: Design Knowledge«

- 14 Nov. 2000, 10:29 AM, Thema: »design Knowledge & phd«

- 28 Dez. 2000, 10:56 AM, Thema: »Frayling's categories«

Wozu ein Universitätsabschluss in Design?

Seit ihrer Entstehung hat die Schule für Industriedesign an der Universität Montreal fast fünfhundert Studenten und Studentinnen ihr Studium mit dem Bakkalaurea*** für Industriedesign abschließen lassen. Dieser Studiengang wurde im Laufe der Jahre mehreren Abänderungen und Verbesserungen unterworfen, um verschiedenen Faktoren Rechnung zu tragen: der Weiterentwicklung von Methoden und Theorien, der Technologie, der wirtschaftlichen Konjunktur, der Spezialgebiete innerhalb der Disziplin, der Nachfrage nach Studienabgängern mit Abschluss. Es tritt ein Moment ein, an dem dieser Entwicklungsdruck mehr als nur punktuell ansetzende Anpassungen, die in der Verwaltungssprache »geringfügige Änderungen« genannt werden, erforderlich macht. Aus dieser Blickrichtung war die Idee, einen Magisterstudiengang einzurichten, seit bereits einigen Jahren auf mehr oder weniger klare Weise aufgekommen. Hierbei wurde aufgrund einer Gesamtheit von gegenwärtig herrschenden Umständen ein zusätzlicher Schritt unternommen. Der Entschluss, einen Magisterabschluss in Designforschung einzurichten, wurde durch zwei Arten von Bedingungen hervorgerufen, die man einfach als innere und äußere Faktoren voneinander unterscheiden kann.

Die äußeren Faktoren: An der Fakultät für Raumplanung gab es vor kurzem eine Strömung, die zu einer Einführung von *berufsbezogenen* Abschlüssen des Hauptstu-

diums führte. Dies spiegelt eine allgemeine Strömung wider, die sich in verschiedenen Ausprägungen sowohl in Nordamerika als auch in Europa beobachten lässt. Andere Berufe sind ebenfalls von dieser Tendenz betroffen. Welche Gründe auch immer hierfür ins Feld geführt werden können (wir werden sie hier weder im Einzelnen darlegen noch besprechen), jedenfalls wird es immer schwieriger, dieser Strömung auszuweichen. Das Dekanat der Fakultät stützt sich auf Empfehlungen, die ein Ausschuss zur Überprüfung der Zweckmäßigkeit einer Studiengangsreform ausgesprochen hat. Das Dekanat hat alle Fachbereiche dazu aufgefordert, das Thema der sogenannten »berufsbezogenen« Magisterabschlüsse ernsthaft zu prüfen. Nach dieser Überprüfung hielt es die Schule für Industriedesign nicht für angebracht, einen solchen Studiengang sofort einzurichten, wobei sie sich aber dennoch für die Einrichtung eines Magisterabschlusses »für Forschung« aussprach (wobei das Wort »Forschung« in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung erhält, die später noch genauer erläutert wird).

Ein weiterer externer Faktor ergibt sich aus den Bedürfnissen und Hoffnungen, die seit einigen Jahren von jenen ausgesprochen werden, die in der Arbeitswelt stehen. Nach einigen Jahren Berufstätigkeit (meistens 3 bis 5 Jahre) äußern mehrere Absolventen den Wunsch, »zur Universität zurückkehren« zu wollen. Woher kommt dieses Heimweh? Dafür sind verschiedene Faktoren verantwortlich, die alle im Allgemeinen den Wunsch zu erkennen geben, einen bestimmten Aspekt innerhalb des Designs zu vertiefen. Meistens gibt sich dieses Bedürfnis in vager und diffuser, stets jedoch in vehementer Weise zu erkennen, so dass wir aus gutem Grund mit diesem Bedürfnis rechnen können. Mit anderen, etwas schmuckloseren, aber inzwischen durchaus üblichen Worten kann

** Magisterabschluss für angewandte Wissenschaften [A.d.Ü.]

*** Universitärer Abschluss nach dem Grundstudium [A.d.Ü.]

man sagen, dass es für diesen Studiengang »eine Klientel« gibt.

Ein dritter externer Faktor lässt sich anführen, der für die Einführung eines solchen Studienganges spricht: die Internationalisierung, die »Globalisierung«. Dieses Thema kommt in den Nachrichten so häufig vor und wird von den Medien derart vermarktet, dass wir uns nicht mit seiner Beschreibung und Rechtfertigung aufzuhalten brauchen, denn seine Offenkundigkeit drängt sich geradezu auf.

Die internen Faktoren: Diese beziehen sich auf die wissenschaftlichen Fortschritte, die unser Fach seit einigen Jahren gemacht hat. So hat sich der theoretische Grundstock unter der Ägide der »Wissenschaften des Kunstproduktes« und der Systemtheorie gewandelt und erweitert. Innerhalb der Methodologie findet einerseits eine Revolution der Konzeptionsinstrumente statt (CAO, CFAO, CMFAO****, schnelle Herstellung von Prototypen, etc.) und andererseits eine grundlegende Wandlung der Leitung und Durchführung von Projekten (simultanes Engineering, Design Management, handwerkliche Herstellung – computerunterstützt oder nicht – von kleinen Serien etc.). Die das Design ergänzenden Wissenschaften (Ergonomie, Sozialpsychologie, Semiotik, Geschichte etc.) haben selbst ebenfalls wichtige Fortschritte in Theorie und Methodologie gemacht. Kurzum, neue Problematiken stellen sowohl für die Disziplin als auch für den Beruf unumgängliche Herausforderungen dar: virtuelle Realität, übermäßiger Konsum und nachhaltige Entwicklung, Vielvölkergesellschaften und nationale Identitäten, mitbestimmende Demokratie, Armutsschwelle und »Grundbedürfnisse«, Werte- und Sinnkrisen. Nun kann sich die durch die Berücksichtigung dieser Faktoren erforderlich gemachte ernsthafte »Aktualisierung« nicht damit zufriedengeben,

einfach Lehrveranstaltungen oder entsprechende Aktivitäten hinzuzufügen. Dies kann weder im Grundstudium, das von der beruflichen Grundausbildung stark beansprucht ist, noch im gegenwärtigen M.Sc.A., dessen Ausrichtung sich an die Geisteswissenschaften anlehnt und es nicht ermöglicht, eine so substantielle Änderung ohne weiteres aufzunehmen, in solcher Weise gehandhabt werden. Außerdem sind die auf diese Weise produzierten neuen Kenntnisse nicht immer oder noch nicht vollständig genug, um den Lehrveranstaltungen des berufsbezogenen Studienprogrammes im Grundstudium unter einer klaren und eindeutigen Benennung »zugewiesen« zu werden. Diese neuen Kenntnisse eignen sich im Gegenteil mehr für die Arbeit in Seminaren, die vom Typus »work in progress« sind oder für Projekte, in denen ihre endgültige Bestätigung weiter fortgesetzt werden kann. Um dieser »Aktualisierung« zu entsprechen und um auf diese Weise zur Entwicklung und Einführung neuer Kenntnisse beizutragen, hielt die Schule für Industriedesign es für erforderlich, neue didaktische Strukturen zu schaffen, nämlich die eines Magisterabschlusses in Designforschung.

Diese Entwicklung der oben aufgeführten internen Faktoren wird am zutreffendsten durch den Begriff der Komplexität charakterisiert. Es ist in der Tat unleugbar, dass die Bedingungen für die Ausübung des Designs seit Jahren einer zunehmenden Komplexität begegnen. Die Aussage »die Designprojekte sind zunehmend komplexer« ist heute ein feststehender Ausdruck, der unter seiner scheinbaren Banalität theoretische, methodologische, wirtschaftliche, ethische und soziale Zusammenhänge verbirgt, die es zu beschreiben und systematisch zu verstehen gilt. In seinem jüngsten Werk »In Search of Elegance« macht Michel Lincourt in Bezug auf die Architektur eine Äußerung, die wir, ohne zu zögern, auch für das Design in Anspruch

nehmen können: »Ganz ohne Zweifel ist die Architektur eine Wirklichkeit, die aus vielen Facetten besteht [...] Die Anerkennung der Tatsache, dass die Komplexität eine grundlegende Eigenschaft der Realität von Architektur ist, und dass man damit einhergehend die Komplexität nicht ignorieren kann, wenn man sich wirklich mit den Problemen der Umwelt befassen will, bildet eine wesentliche Dimension des Problems der Architektur.« Aus diesem Grund nimmt der Begriff der Komplexität eine zentrale Stelle in unserem Studienprogramm ein.

Welchen Typus von Absolventen oder Absolventinnen möchten wir ausbilden?

Die Frage ist gleichbedeutend mit der Frage nach der Identität dieses neuen Studienganges. Wir haben soeben die externen und internen Faktoren beschrieben, die zur Herausbildung dieser Identität beitragen. Diese Faktoren entziehen sich oft unserer Kontrolle und müssen daher als Daten betrachtet werden, die wir vernünftigerweise nicht ignorieren können. Was die ergänzenden Merkmale der Identität des Studienganges betrifft, so bilden diese das Ergebnis von kritischen, epistemologisch, methodologisch und strategisch vorgehenden Überlegungen. Diese werden von mehreren Forschern seit einigen Jahren vor allem auf ethischer und/oder wirtschaftlicher Ebene angestellt und beziehen sich einerseits auf den wissenschaftlichen Status der an der Universität gelehnten berufsbezogenen Disziplinen und die Besonderheit der Disziplinen innerhalb der Raumplanung und andererseits auf den Bereich der Raumplanung sowie auf die Zukunft dieser Berufe.

Der Status eines Magisterabschlusses in einer beruflichen Disziplin ist doppeldeutig. Die Traditionen der Universität haben uns an die Wahl zwischen zwei sich gegenseitig manchmal radikal ausschließenden Optionen

**** CAO = computerunterstützte Konzeption; CFAO = computerunterstützte Konzeption und Herstellung; CMFAO = computerunterstützte Konzeption, handwerkliche Herstellung und Herstellung [A.d.Ü.]

gewöhnt: entweder ein Abschluss in einem Beruf oder aber ein Abschluss in der sogenannten »konventionellen«, oder schlimmer noch, »akademischen« Forschung. Beide Wege verursachen die »pathologischen«¹ Irrtümer der beiden konstitutiven Pole jener Polarität, die gerade das Besondere der berufsbezogenen Disziplinen ausmacht: die Polarität von *Theorie/Praxis*. Deshalb gibt es Magisterabschlüsse in Design, die nichts anderes als Projekte sind, die sich im Vergleich zu denen im Grundstudium nur durch größeren Ehrgeiz auszeichnen, entweder weil die ergonomischen Zwänge komplexer sind, oder weil wir es mit einem Partner aus der Industrie und vertraglich bedingten wirtschaftlichen Zwängen zu tun haben, oder aber weil es darum geht, einen vollkommen funktionsfähigen Prototypen herzustellen, etc. In diesen Fällen stehen wir einem Übermaß des Pols »Praxis« gegenüber. Dahingegen gibt es ebenfalls Magisterabschlüsse, deren Struktur sich sehr stark an dem – für paradigmatisch gehaltenen – Modell der sogenannten »analytischen« Wissenschaften orientiert, das sich auf eine ältere Tradition stützt und demnach von einem besser etablierten, anerkannten epistemologischen und wissenschaftlichen Status profitiert. Im Allgemeinen wird bei diesen Fällen (»Sie befinden sich nicht mehr im Grundstudium!«) jeglicher Bezug auf die Praxis stark behindert; hier stehen wir einem Übermaß des Pols »Theorie« gegenüber. Wie verzerrend ein solches Bild auch sein mag, so gibt es doch die gegenwärtige Situation wieder, ohne dass es jetzt notwendig wäre, »Namen zu nennen«, will sagen reale Studienprogramme, die zur Zeit in Kraft sind.

Diesen beiden beschriebenen Kategorien entspricht nach der Tradition einerseits der berufsbezogene Magisterabschluss und andererseits der forschungsbezogene Magisterabschluss. Unser neues Studien-

programm ist bemüht, sich von diesen Kategorien zu befreien, die durch eine Tradition weitergegeben wurden, die geändert werden sollte, allerdings unter der Anerkennung der jeweiligen Verdienste, die diese Kategorien haben. Wenn es uns um einen forschungsbezogenen Magisterabschluss geht, werden wir Sorge dafür tragen, dass sein Hintergrund, nämlich ein berufsbezogenes Fach, nicht völlig aus dem Blickfeld gerät. Demnach sollte man sich über eine »doppeldeutige« oder sogar »vage« Identität nicht wundern, wenn diese anhand der vorhandenen Kategorien betrachtet wird. Wie sich zeigen wird, nähert sich diese Identität eher dem an, was von der Universität »kontextgebundene Forschung« genannt oder von den zuständigen Regierungsbehörden für wissenschaftliche Förderung als »Forschung im praktischen Umfeld« betrachtet wird.

Die Tradition, die eine klare Trennung zwischen einem berufsbezogenen und einem forschungsorientierten Magisterabschluss vornimmt, spiegelt nicht nur die Situation auf dem »Markt« der Absolventen wider. Sie stützt sich ebenso auf ein fest verankertes epistemologisches Modell berufsorientierter Fächer, und zwar das der angewandten Wissenschaften, das uns vom 19. Jahrhundert vermachte wurde. Auf diese Weise erfährt das Design, wenn es nicht mehr als Kunst oder Technik aufgefasst wird, im besten Fall seine Zuordnung zu den angewandten Wissenschaften (dies bringt seine Bezeichnung in der Verwaltung, M.Sc. A. deutlich zum Ausdruck). Das Design wird demnach einer Praxis zugeordnet, die einer vorbereitenden Arbeit (analytischen Typs) *entstammt* und im Bereich der Grundlagen erforschenden Wissenschaften (Mechanik, Psychologie, Semiotik etc.) durchgeführt wird. Der epistemologische Status einer *angewandten Wissenschaft* ist jedoch nicht dazu geeignet, das Design und ebenso wenig die anderen

berufsorientierten Fächer zu umfassen. Es würde jetzt zuviel Zeit in Anspruch nehmen, an dieser Stelle die Argumente für diese These aufzustellen, die letztlich durch eine beharrliche Aufmerksamkeit auf die Alltagspraxis des Designs bestätigt wird. Diese Argumente sind an anderer Stelle aufgeführt und werden bereits zum Großteil von der wissenschaftlichen Gemeinschaft selbst vertreten.² Die Vorstellung einer *eingebundenen, situierten und einbezogenen* Wissenschaft steht der Realität bedeutend näher.

Christopher Fraylings (Royal College of Art, London) rhetorischer Kunstgriff bietet die Möglichkeit, die oben vorgenommenen Untersuchungen einfach und knapp zu beschreiben.³ Hierbei unterscheidet er drei Fälle: die Forschung *für* das Design, die Forschung *über* das Design und schließlich die Forschung *durch* das Design. Man könnte abkürzend sagen, dass der erste Fall, der das umfasst, was man gewöhnlich unter »Forschung und Entwicklung« versteht, einem Übermaß des obengenannten Pols der »Praxis« entspricht; der zweite Fall, der die Gesamtheit der Arbeiten umfasst, die von Forschern aus den verschiedenen Wissenschaften geleistet werden (Soziologen, Historikern, Psychologen etc.), die den Bereich des Designs zum Gegenstand nehmen, illustriert das Übermaß des Pols »Theorie«; und was den dritten Fall betrifft, so stellt dieser den eigenständigen Weg dar, den wir für unseren Magisterabschluss verwenden wollen.

Zusammenfassend können wir sagen, dass der Unterschied zwischen einer Forschungstätigkeit in analytischen Fächern und einer Forschungstätigkeit in berufsorientierten Fächern darin besteht, dass, wenn auch jede für sich das Ziel verfolgt, Kenntnisse in ihren jeweiligen Disziplinen voranzubringen, man doch davon ausgehen muss, dass die Forschungsergebnisse in berufsorientierten

1. Den Ausdruck »pathologisch« haben wir von Jean-Pierre Boutinet übernommen, der ihn in seinem Werk *Anthropologie du projet* (Paris, PUF, 4. Aufl., 1996) verwendet. Dieser Autor nimmt bei den oben erwähnten Forschern eine wichtige Stellung ein.

2. Die epistemologische Eigenständigkeit der Technik in Bezug auf die Wissenschaft ist durch die Arbeiten in

der Technikgeschichte, Kulturanthropologie, Wissenssoziologie, kognitiven Psychologie, Phänomenologie der Handlungen und natürlich in der Epistemologie der Praktiken bereits gut eingeführt. Für eine historische Sicht empfehle ich die gewinnbringende Lektüre des dieser Frage gewidmeten Kapitels (»Is technology applied science?«) in: J. Staudenmeier, *Technology's Storytellers* (Cambridge, MIT Press, 1989). Das einleitende Kapitel von D. Schön, *Educating the Reflective Practitioner* (San Francisco, Jossey-Bass, 1987) bietet eine überzeugendere Analyse der Berufe. Für das Design im

einzelnen, siehe dazu auch A. Findeli, »Will design ever become a science?« in: P. Strandman (Hrsg.), *No Guru, No Method. Discussion on Art and Design* (Helsinki, UIAH, 1998, S. 63–69).

3. Ch. Frayling, *Research in Art and Design*, RCA Research Papers # 1, 1993/94.

Fächern außerdem zu einer »besseren« Praxis der entsprechenden Berufe beitragen.⁴

Die Absolventen und Absolventinnen des Magisterabschlusses »Design und Komplexität« werden sich Kompetenzen und Kenntnisse angeeignet haben, die notwendig sind, um Forschungsprojekte in jenen Bereichen des Designs durchzuführen, die als vorrangig betrachtet werden. Diese Projekte eignen sich dafür, im Umfeld der Universität, in einem Forschungszentrum, innerhalb eines Unternehmens oder einer privaten bzw. öffentlichen Institution oder im Rahmen von punktuellen Beratertätigkeiten durchgeführt zu werden. Wenn auch solche Wirkungsfelder in Kanada bislang nur sehr selten vorkommen, so gibt es sie doch bereits in Europa und in den Vereinigten Staaten, wo man beginnt, den spezifischen Beitrag des Designs deutlich wahrzunehmen und auch anzuerkennen. Die Ausdauernden werden sich einem Promotionsstudium widmen und sich unseren bereits bestehenden oder zukünftigen Forschungszentren anschließen. Einige unserer Absolventen und Absolventinnen werden später ihre unterbrochene Berufstätigkeit wieder aufgreifen wollen, die dann als Berater, Experten oder »einfach« als »aufgeschlossene« Praktiker im Umfeld tätig sein werden. Schließlich sollte noch auf den wertvollen Beitrag hingewiesen werden, den diese Absolventen und Absolventinnen, die ein Profil haben, das die praktischen und theoretischen Bereiche des Fachs ausgewogen miteinander vereinbart, in der Lehre dieser Disziplin leisten.

Was ist das Spezialgebiet des M. Sc. A. (Raumplanung) mit der

Option »Design und Komplexität«?

Es versteht sich von selbst, dass es klüger ist, die spezifische Besonderheit dieses Magisterabschlusses auf interne Faktoren und Projekte zu gründen, anstatt sie vom

weniger berechenbaren und häufig wechselhaften Naturell äußerer Faktoren abhängig zu machen. Man könnte einer solchen Lösung wiederum vorwerfen, dass es ihr an Opportunismus und an »Realismus« fehle, dass sie die »unmittelbaren Bedürfnisse« und »Erwartungen« der Gesellschaft nicht berücksichtige; doch die Beständigkeit des Studienprogramms, die Festigkeit seiner wissenschaftlichen Grundlagen und seine Flexibilität gegenüber Launen der Konjunktur wird man schnell zur Kenntnis nehmen. Die Lösung nötigt uns dazu, einem Studienprogramm den Vorzug zu geben, das in Anlehnung an »formale« Kenntnisse aufgebaut ist (im Gegensatz zu »substantiellen« Kenntnissen) und zu Lasten einer Gesamtheit von Lehrveranstaltungen geht, die den Schwerpunkt auf Inhalte legen.

Die klassische Ausbildung an Schule und Universität ist aufgrund ihrer Betonung der analytischen Art und Weise, die Realität und Probleme der Welt zu erfassen, nicht mehr das geeignete Mittel, das den Fachleuten und sozialen Akteuren die Möglichkeit gibt, komplexere Phänomene zu verstehen und demnach nicht nur effizient, sondern auch verantwortlich zu handeln. An Beispielen, die diese Unzulänglichkeiten und Defizite illustrieren, zu denen diese Ausbildung geführt hat, fehlt es heutzutage nicht (Umweltkrise, Krise des Gesundheitswesens, Schulkrise, etc.) Daher sollte diese »traditionelle« Ausbildung mit der Herausbildung einer »komplexen Intelligenz« oder, anders gesagt, mit der Erwerbung einer Methode ergänzt werden (sie soll allerdings nicht durch sie ersetzt werden), die es in allererster Linie erlaubt, komplexen Situationen, die mit den Problemen des Designs korrespondieren, zu erfassen, zu beschreiben und in ein Modell zu bringen. Danach werden Simulations-, Entscheidungs-, Interventions-, Handlungs- und Auswertungsmethoden ergänzend hin-

zugefügt, wobei letztere sich aus den zuvor genannten Methoden ableiten lassen.⁵ Hierin liegt das wichtigste Ziel unseres Magisterabschlusses.

Wir sehen schon jetzt, dass dieses Hauptziel sowohl diejenigen Prüfungskandidaten und -kandidatinnen betrifft, die ihre berufliche Laufbahn weiterverfolgen wollen, als auch jene, die eine universitäre Laufbahn anstreben, sei es in der Forschung oder in der Lehre. Wer kann jedoch letztendlich behaupten, dass eher die einen als die anderen das Monopol in Händen haben, die Komplexität in Modellen zu erfassen? Wir freuen uns bereits auf die wechselseitige Anregung, die durch die Anwesenheit und Konfrontation dieser vielfältigen Absichten und Perspektiven innerhalb ein und desselben Seminars entstehen wird.

Im selben Maße wie das Verständnis der Dynamik komplexer Systeme sowie der Bedingungen, *innerhalb* eines solchen und nicht *in* ein solches System einzugreifen, das Herzstück unseres Magisterabschlusses bildet, ist eine genauere Beschreibung der von der Komplexität im Design angenommenen Formen überaus nützlich. Wir sind der Auffassung, dass diese Beschreibung, für sich alleine genommen, bereits eine Rechtfertigung unserer bewusst getroffenen Entscheidung ist.

Im Design lassen sich vier Bereiche unterscheiden, in denen die Komplexität bereits sichtbar wird. Diese bilden die wichtigsten Studien- und Forschungsthemen unseres Studienganges. Zwei dieser Bereiche befinden sich innerhalb des Designprozesses, die beiden anderen außerhalb von ihm, der eine im Vorfeld, der andere in der Weiterführung. Wir fassen sie wie folgt zusammen:

1. Die methodologische Komplexität ist dem Designprozess selbst eigen und ergibt sich aus der Anzahl der Akteure, die am Projekt

4. Die Definition der Bedeutung des Adjektivs »besser« kann hier nicht vorgenommen werden, muss aber zu anderen Anlässen nachgeholt werden.

5. Die Raumplanung hat ebenfalls die Folgen der komplexen Sichtweise der Realität zu spüren bekommen,

die viele Fachgebiete erschüttert hat. Für die berufsbezogenen Fächer im französischsprachigen Gebiet können die seit 25 Jahren durchgeführten Arbeiten innerhalb des Europäischen Programms »Modélisation de la complexité« (zur Erfassung von Komplexität in Modellen, A.d.Ü.) herangezogen werden, (www.mcxapc.org). Hierbei handelt es sich um eine transdisziplinäre und multiprofessionelle Gesellschaft von Gelehrten, die Jean-Louis LeMoignes epistemologischer

Aufmerksamkeit untersteht. Letzgenannter hat H. Simons' *The Sciences of the Artificial* ins Französische übersetzt, ein Werk, das als grundlegend für die Konzeptionswissenschaften angesehen wird. In diesem Zusammenhang möchten wir darauf hinweisen, dass wir es vorgezogen haben, den Terminus »Design« für unseren Studiengang beizubehalten, statt ihn durch den der »Konzeptionswissenschaften« zu ersetzen, was ebenfalls möglich gewesen wäre.

beteiligt sind (z.B. simultanes oder ergänzendes Engineering, Management durch das Design), aus den hochentwickelten logistischen Instrumenten (Expertensysteme, Analyse- und Auswertungsmethoden) und aus der Entwicklung theoretischer Modelle (Theorie komplexer dynamischer Systeme, Wissenschaften des Kunstprodukts, Epistemologie der Konzeptionswissenschaften).

2. Die Komplexität der Designprodukte: das heißt die Komplexität ihrer Herstellung (vom Prototypen zum Endprodukt, computerunterstützte Konzeption und Herstellung), ihres Gebrauchs (Sicherheit, kognitive Ergonomie, Multifunktionalität und Individualisierung der Produkte) und ihrer Bedeutung (symbolische, ästhetische und semantische Dimension; Vielvölkergesellschaften, Globalisierung).

3. Die Komplexität der Problemstellungen ist auf der Vorstufe des Projektes gleichbedeutend mit derjenigen, die aus dem Auftrag und aus der Festlegung des Aufgabenkataloges, aus der kulturellen und sozialen Stichhaltigkeit der Produkte, von Deutschen, Briten und Skandinaviern als deren »soziale Tragfähigkeit« bezeichnet, aus dem Interventionszusammenhang und aus ethischen sowie politischen Fragestellungen herrührt.

4. Die Komplexität der Auswirkungen: in der Weiterführung des Projektes ist damit vor allem die Komplexität der Umweltfolgen durch den Gebrauch und das Wegwerfen von Produkten gemeint (Ökodesign), sowie die Komplexität der Methoden globaler Auswertung (Methoden mit vielfachen Kriterien, Szenarium und Zukunftsforschung) und die Komplexität der anthropologischen Bedeutung der Designprodukte und unserer technischen Umwelt (virtuelle Realität, Ethik der Technik).

Unsere Absicht, den Schwerpunkt auf die formalen Gesichtspunkte dieses Studienprogramms zu legen, führt uns jedoch nicht zur Vernachlässigung der substantiellen Gesichtspunkte, die häufig auch Inhalte genannt werden. Der gegenwärtige Zustand der Designforschung einerseits und eine gewisse Anzahl von Problemen andererseits (die Umwelt betreffend, technologischer, sozialer oder ästhetischer Art etc.) zeigen uns die vorzugsweise einzuschlagenden Wege an. Wir listen im Folgenden zur Information und ohne Anspruch auf Vollständigkeit einige Problemstellungen auf, die wir unseren Prüfungskandidaten und -kandidatinnen vorschlagen wollen oder bei denen wir davon ausgehen, dass sie im praktischen Bereich aufkommen werden:

- Konzeption der Produkte und Dienstleistungen im Rahmen einer nachhaltigen Entwicklung oder des Ökodesigns;
- Berücksichtigung der Benutzer innerhalb einer anthropologischen Perspektive, die weitergefasst ist als die vorherrschende der Marketingabteilungen in den Unternehmen (symbolische, entwicklungsbezogene, semantische, kulturelle, ästhetische und spirituelle Dimensionen);
- Auswirkungen der neuen Informations- und Kommunikationstechnologien auf die Konzeption von Produkten und Dienstleistungen (computerunterstützte Konzeption, computerunterstütztes Design und computerunterstützte Herstellung);
- Auswirkungen der neuen Informations- und Kommunikationstechnologien auf den Gebrauch von Produkten und Dienstleistungen (kognitive Ergonomie, Techniksoziologie, Ethik der Technik etc.);
- Konzeption und Auswertung der sensorischen Eigenschaften der Produkte, der Umgebung und der Aktivitäten (Farbe, Licht, Beschaffenheit, Klang, Synästhesie);

- anthroposoziale Geschichte des Designs und die Genese der Industrieprodukte;
- Didaktik des Designs.

Was macht die didaktische Besonderheit des Magisterabschlusses aus?

Unsere Absicht spiegelt eine unumgänglich gewordene epistemologische Anforderung wider, den Dualismus von Theorie / Praxis zu überwinden. Denn durch ihn ist man genötigt, sich entweder für den einen oder für den anderen der sich gegenseitig ausschließenden Pole zu entscheiden. Deshalb haben wir die traditionelle Definition der Forschungstätigkeit überarbeitet, indem wir eine Forschungsmethode vorgeschlagen haben, die eine Vereinigung von Theorie und Praxis ermöglicht: das *Forschungsprojekt* (project grounded research). Dieses macht die Besonderheit unseres Studienprogramms aus, es prägt dessen didaktische Struktur und ermöglicht alles in allem, dass unsere Prüfungskandidaten und -kandidatinnen ihre erworbene Berufserfahrung verwerten und umsetzen können (und verlangt von ihnen nicht, diese Berufserfahrung auszuklammern), wobei sie gleichzeitig in ein wissenschaftliches Forschungsprojekt einbezogen werden. Im Folgenden werden wir das Prinzip eines Forschungsprojektes genauer betrachten.

Das Forschungsprojekt: Die Merkmale dieser Methode, die der »Forschungstätigkeit« und der »verankerten Theorie« der Sozialwissenschaften entnommen sind, wurden bereits an anderer Stelle beschrieben und gerechtfertigt.⁶ Deshalb reicht es hier aus, sie einfach zusammenzufassen. Im Allgemeinen wird wissenschaftliche Forschung in einem »Labor« oder »Gelände« durchgeführt, wobei diese Terminologie je nach wissenschaftlicher Disziplin variiert. Wir schlagen vor, dass das *Designprojekt*

6. Der Begriff und die Praxis des Forschungsprojektes stellen die Ergebnisse eines grundlegenden Forschungsprojektes dar, das Alain Findeli seit ungefähr fünfzehn Jahren durchführt. Dieses zu Beginn theoretisch ausgerichtete Projekt hat gegenwärtig Auswirkungen auf die Praxis, das heißt auf die Berufspraxis, Forschungspraxis, Lehre und Beratung. Sein zentraler Begriff, nämlich der des Forschungsprojektes, ist wiederholte Male in unterschiedlicher Form (Veröffentlichungen, Mitteilungen, Seminare, Arbeit mit Studenten) für gültig erklärt worden und hat bei denen, die für die sich gegenwärtig weltweit etablierenden Promotionsstudiengänge in Design zuständig sind, Interesse hervorgerufen. Dem

ersten großen Kolloquium, in dem sie sich 1998 zusammenfanden, (R. Buchanan et al. (dir.), *Doctoral Education in Design*, Pittsburgh, CMU, 1999) folgten zwei weitere in Europa, die im Sommer 2000 in Mailand (S. Pizzocaro (dir.), *Design (plus) Research*, Politecnico di Milano, 2000) und in La Clusaz stattfanden (K. Friedman et al. (dir.), *Doctoral Education in Design: Foundations for the Future*, in Vorbereitung). Das Prinzip des Forschungsprojektes wurde in A. Findeli, »La recherche en design. Questions épistémologiques et méthodologiques« (*Int. J. of Design and Innovation Research*, 1, 1, Juni 1998, 3-12) beschrieben. Der Verfasser wurde ebenfalls darum gebeten, die Veröffentlichung der sich

mit der Forschung beschäftigenden Sonderausgabe einer der international bekanntesten Fachzeitschriften zu leiten (A. Findeli, Guest Editor, *Design Issues*, special issue on Design Research, XV, 2, Sommer 1999). Das Aufkommen des Begriffs des Forschungsprojektes spiegelt eine intensive Infragestellung unserer Fachrichtungen wider sowie das Bestreben, Universitätsabschlüsse in Design an mehreren amerikanischen, europäischen, australischen und asiatischen Schulen einzuführen. Vgl. z. B. A. Seago, *Research Methods for Mphil and PhD students in Art and Design* (RCA Research Papers #3, 1994-95).

selbst das bevorzugte »Gelände« für die Designforschung darstellen soll. Auf diese Weise werden alle Forschungsfragen, die normalerweise aus der Praxis des Projekts und aus deren Begegnung mit einem Problem herrühren, im Bereich des Projektes selbst behandelt. Hierdurch wird die Stichhaltigkeit sowohl der mit dem Projekt verbundenen Frage als auch diejenige der theoretischen Reflexion, die der Forschung eigen ist, gewährleistet. Die Prüfungskandidaten und -kandidatinnen stützen ihr Forschungsprojekt auf ein wohlüberlegt ausgesuchtes Designprojekt, ohne dass beide Projekte zusammenfallen. Das Designprojekt dient als Untergrund für die theoretische Untersuchung; es ist das Terrain, in dem die Forschungshypothesen und die entwickelten theoretischen Modelle auf den Prüfstein gelegt, »situiert« und »eingebunden« werden. Mit anderen Worten, wissenschaftliche und theoretische Fragen, die den Gegenstand der Magisterprüfung bilden, werden »im Zusammenhang« und aus jener Perspektive untersucht, die vor allem die Disziplinen der Raumplanung und demnach das Design charakterisiert, nämlich aus der Perspektive des *Projekts*. Auf diese Weise, so Medams paradoxe Formulierung, wird »das Sprechen über das Tun vom Tun affiziert und wird das Tun von seinem eigenen Sprechen affiziert«.

In Kurzfassung könnte man auch sagen, dass unser Vorschlag das Spiegelbild der Forschung und Entwicklung ist, die innerhalb der Industrie erfolgen. Während die Industrie den Schwerpunkt auf das Designprojekt legt (»Entwicklung«) und die theoretische Untersuchung (»Forschung«) lediglich als Hilfsmittel für das Projekt begreift, setzt sich das Forschungsprojekt das theoretische Hervorbringen (den Forschungsbericht) als Hauptziel und stützt sich auf das Designprojekt, das als »Anhang« der Magisterarbeit beigefügt wird. Die Projekte sind jedoch

beide notwendig, insofern sie sich gegenseitig befruchten.

Es stellt sich heraus, dass im Prinzip jedes Forschungs- und Entwicklungsprojekt ein universitätsgebundenes Forschungsprojekt werden kann, vorausgesetzt die Problemstellung wird angemessen ausgeführt. Michel Foucault sagte: »Ich glaube, dass die Arbeit, die wir zu tun haben, aus der Problematik und der erneuten Problematik besteht [...] Wenn die Arbeit des Denkens einen Sinn hat, so liegt er darin, die Art und Weise wie die Menschen ihr Verhalten problematisieren, an der Wurzel zu fassen.« Die Aufgabe, die eben darin besteht, das »Problem« des Designs in eine »Problemstellung oder Problematik« der Forschung umzuwandeln, das heißt dieses Problem in einen umfassenderen, allgemeineren und tiefgreifenderen Zusammenhang der wissenschaftlichen Befragung zu stellen, bildet die wichtigste Aufgabe für unsere Prüfungskandidaten und -kandidatinnen.⁷

Diese Vorgehensweise bietet mehrere Vorteile. Zunächst lässt sie, anders als innerhalb der Forschung und Entwicklung, die Erkenntnisse auf beiden Ebenen, der theoretischen und der praktischen, gleichzeitig anwachsen. Außerdem gibt sie forschenden Prüfungskandidaten und -kandidatinnen die Möglichkeit, den Kontakt mit dem beruflichen Umfeld beizubehalten und leichter dorthin zurückkehren zu können, wenn sie dies wünschen. Darüber hinaus erweitert diese Vorgehensweise durch die internationale Dimension (siehe weiter unten) die Perspektiven der Prüfungskandidaten und -kandidatinnen, wogegen die »traditionellen« Magisterabschlüsse die Tendenz haben, Studenten und Studentinnen aus dem beruflichen Umfeld abziehen. Das Forschungsprojekt eröffnet sogar interessante wirtschaftliche Perspektiven, sofern die Durchführung eines bezahlten berufsbezogenen Projektes

derjenigen eines Forschungsprojektes an der Universität nicht zuwiderläuft. Auf wissenschaftlicher Ebene wird diese Vorgehensweise zur Etablierung der spezifischen Besonderheit der Theorie in den Disziplinen des Designs (von den Angelsachsen »the designerly way of knowing« genannt) und zur Errichtung eines ihnen eigenen Wissensbestands beitragen.

Die internationale Dimension: Sie stellt die andere wichtige Besonderheit des vorgeschlagenen Studiengangs dar. Wir beabsichtigen, das internationale Netz zu nutzen, das sich die Schule für Industriedesign (EDIN) im Laufe der Jahre aufgebaut hat und das in regelmäßigen Abständen Studenten aufnimmt, die sich im Grundstudium befinden und ein Praktikum machen. Durch die Vermittlung unserer europäischen (die Schule für Industriedesign ist Mitglied der ELIA, European League of the Institutes of Arts) sowie unserer amerikanischen Partner (denen sich die australischen und asiatischen Schulen gerade anschließen) können die Kandidaten und Kandidatinnen für die Magisterprüfung Praktikumsplätze in Unternehmen und Forschungslaboratorien bekommen. Dort arbeiten unsere Studenten und Studentinnen an ihrem Design- und gleichzeitig an ihrem Forschungsprojekt weiter. Dieses kann sogar (was wir für wünschenswert halten) aus dem Umfeld der Industrie kommen. Nach dem Vorbild dieses Modells ist ein erster »Prototyp« in den Niederlanden getestet worden, wobei sich gerade diese Erfahrung als besonders positiv herausgestellt hat. Im Sommer 1999 wurde in Frankreich im Labor für Industrieforschung einer großen Ingenieurschule ein zweiter Versuch mit derselben Vorgehensweise erfolgreich durchgeführt. Um die Forschungsaufenthalte und den Austausch sowohl wissenschaftlich als auch verwaltungstechnisch zu betreuen,

7. In seinem *Metaphysischen Tagebuch* unterscheidet der personalistische Philosoph Gabriel Marcel das Problem als das, »was vor mir steht, was einer gewissen passenden Technik bedarf, anhand derer man sich zugleich selbst definiert (und jede Technik besteht darin, Probleme eines bestimmten Typus zu lösen)«, vom Geheimnis, als einer »Wirklichkeit, in die ich eingebunden bin [...] und die per definitionem jegliche vorstellbare Technik transzendiert.«

Ohne den Sinn dieser Sätze allzusehr zu strapazieren, kann man hierzu eine Analogie mit den im Design angebotenen komplexen Systemen herstellen.

Das Studium der Prüfungskandidaten und -kandidatinnen hat üblicherweise folgenden Verlauf:⁷

- vorbereitende epistemologische, methodologische und strategische Ausbildung;
- Aufbau der Forschungsproblematik;
- Wahl des Designprojekts und des Aufenthaltsortes im Ausland;
- Verarbeitung der Daten und Verfassen der wissenschaftlichen Arbeit.

Die vorbereitende Ausbildung findet in einem Spannungsfeld statt, in dem das Prinzip des Forschungsprojektes gut wiedergegeben wird, und erfolgt in vier Seminaren mit den Themen:

Epistemologie und Methodologie der Forschung (Unterschied zwischen Forschungsprojekt und Designprojekt, sowie zwischen Problem und Problematik bzw. Problemstellung; Fragen, die im Zusammenhang mit der Kenntnis der Welt stehen; Allgemeinwissen und das Wissen der Wissenschaft; wissen und handeln, quantitative und qualitative Methoden; Subjekt und Objekt etc.);

Epistemologie des Designs und Projekttheorie (die verschiedenen theoretischen Modelle des Designens, epistemologische, methodologische, anthropologische, ethische und ästhetische Dimensionen des Designens; Design, praktische und ethische Besonnenheit; neuere Entwicklungen und Methodologie des Designens; Folgen für das Lehren des Designs etc.);

Methodologie des Designs im komplexen Zusammenhang (Komplexität und ihre Manifestationen; die Komplexität im Design; die Komplexität erfassen, erkennen, messen, einschätzen und verstehen; handeln in komplexen Zusammenhängen und seine Grenzen; Didaktik des Projekts etc.);

Gegenwärtige Problemstellungen des Designs (philosophischer Modernismus im Design; modern / post-modern; postmoderner Relativismus und Design; Design und nachhaltige Entwicklung, Vielvölkergesellschaften, Weiblichkeit, Globalisierung, virtuelle Realität, Handwerk, Wissenschaft von der Qualität, Universalität etc.).

Die wissenschaftliche Arbeit wird nach den gegenwärtigen, an der Universität gültigen Normen und Anforderungen verfasst und verteidigt, wobei der praktische Teil (Designprojekt) den wichtigsten Ort für das Experiment darstellt. In ihrer Eigenschaft als Forscher und Forscherinnen sind die Prüfungskandidaten und -kandidatinnen für die wissenschaftliche Qualität ihres jeweiligen Forschungsprojekts zuständig, als Designer stehen sie für die professionelle Qualität ihres Designprojektes ein.

Die Anerkennung des anspruchsvollen Projekts wird in einigen Jahren möglich sein, wenn unsere ersten Prüfungskandidaten und -kandidatinnen ihren Abschluss haben werden. Die beiden Versuche, die unseren Aufgabenkatalog bestätigt haben (und die wir in der Beschreibung »Prototypen« genannt haben), zeigen bereits auf, in

welcher Hinsicht die unter der Leitung des Designs betriebene Forschung sich als stichhaltig und eigenständig erweisen könnte; wir gehen zum Abschluss kurz auf sie ein. Im Verlauf des ersten Projekts bot der Blick des Designs auf die von Ingenieuren entwickelten Methoden zur Auswertung der Leistungen von Industrieprodukten zunächst die Möglichkeit, die Grenzen dieser Methoden (die auf den Gegenstand ausgerichtet waren) hervorzuheben. Anschließend erlaubte es dieser Blick, die Methoden durch die Berücksichtigung von Einwirkungen, die nicht nur der Herstellung der Gegenstände, sondern auch und vor allem dem Benutzungszusammenhang dieser Gegenstände zuzuschreiben waren, zu ergänzen. Ein anderes Forschungsprojekt befasste sich mit den anthropologischen Grundlagen und den methodologischen und epistemologischen Voraussetzungen für die Messmethoden der sensorischen Qualität der Industrieprodukte, die gegenwärtig in den Unternehmen sehr geschätzt werden.⁸ Es machte die Grenzen dieser Methoden vor allem auf ethischer Ebene sichtbar und schlug vor, diese durch eine phänomenologische Untersuchung der Beziehungen, die von Benutzern zu den Produkten unterhalten wurden, zu ergänzen.⁹

Auch wenn es noch zu früh ist, Schlussfolgerungen zu ziehen, so können wir dennoch bereits jetzt mit ausreichender Sicherheit eine Richtung, einen Ausblick erkennen. Unter der Ägide der »neuen Einheit«, die zwischen Theorie und Praxis hergestellt wurde, rechnen wir damit, dass das Besondere der Designforschung sich unter anderem durch die Wahl der eigenständigen *Forschungsfragen*, durch die Ausarbeitung und Benutzung eigenständiger *Forschungsmethoden*, durch die Stichhaltigkeit der *Schlussfolgerungen* der Forschungsarbeit zu erkennen geben wird. Darüber hinaus hoffen wir, dass sich dieses spezifische Merkmal der Designforschung ebenfalls durch die Aneignung einer *Einstellung* gegenüber der Welt, die ihrer Komplexität größeren Respekt entgegenbringt, die demnach weniger arrogant ist, bemerkbar machen wird: »Design ist kein Beruf, sondern eine Einstellung«, pflegte der Visionär Moholy-Nagy zu sagen.

7. Das Programm und die Beitrittsbedingungen können auf der Website der Schule für Industriedesign (EDIN) abgerufen werden: www.din.umontreal.ca

8. Diese Methode wird, neben anderen, von Bonapace L. in dem Kapitel mit der Überschrift: »Linking properties to pleasure. The Sensorial Quality Assessment Method SEQUAM« vorgestellt, in: Green, W. S. & Jordan, P. W. (dir.), *Pleasure-Based Human Factors*, London, Taylor & Francis, 2001.

9. Die Verwendung von phänomenologischen Methoden im Design wird von D. Steffen diskutiert in *Design als Produktsprache*, a. a. O., 28 – 29.

1.	Einführung

In den letzten Jahren ist die Ausbildung von Doktoranden in der bildenden Kunst, insbesondere im Design, ein sehr beliebtes Thema auf internationalen Konferenzen. Da gegen Ende des 20. Jahrhunderts die Kunst- und Designfakultäten zunehmend in den Hochschulbereich integriert wurden, überrascht dieses Interesse nicht. Die Entwicklung in den einzelnen Ländern ist unterschiedlich, da sie auf die jeweils andere Geschichte ihres Bildungssystems zurückblicken. Von jedem an einer Universität von Rang gelehrten Fach wird erwartet, dass die wissenschaftliche Forschung vorangetrieben wird. Zunächst möchte ich darstellen, warum Universitäten überhaupt Forschung betreiben sollten, und werde mich dann der Frage widmen, wie die Entwicklung einer solchen Forschungsarbeit aussehen kann.

Nicht alle universitären Institutionen in der Welt verfügen über eine wissenschaftliche Forschungskultur. Nicht alle Institutionen, die sich Universität nennen, erhalten eine Finanzierung ihrer Forschungsprojekte. Zudem gibt es weltweit viele Universitäten, die überhaupt keine Promotionen anbieten können, sondern lediglich Bachelor-Abschlüsse oder Magister-Abschlüsse im Bereich bildender Kunst. Der Sinn und Zweck verschiedener Abschlüsse und Diplome (dazu gehören Fächer wie Produkt-, Medien- oder Umweltdesign) wird oftmals mit der Vorstellung verbunden, in welchem Verhältnis die professionelle Praxis zu ihren sozio-ökonomischen Auswirkungen auf die Gesellschaft steht. Zum Beispiel: Für das Jahr 2000 stellte der Design-Council von Großbritannien fest, dass durch kreative Berufe jährlich allein 10 Milliarden Sterling erwirtschaftet werden. Dies ist ein nicht unbeträchtlicher Anteil des Bruttonettoprodukts. Dies bedeutet zugleich Karriere-möglichkeiten und daraus folgend einen Bedarf an entsprechend universitärer Ausbildung. Die damit einhergehende Ausweitung der Kunst-, Medien- und Design-

fachbereiche hat die Vorstellung von Sinn und Zweck solcher Ausbildungsmöglichkeiten verändert. So wurde beispielsweise die Frage aufgeworfen, ob ein Magisterabschluss für die fachliche Praxis ausreicht, vor allem angesichts der Tatsache, dass das Ausmaß der wirtschaftlichen Auswirkungen einen immer höheren Innovations- und Forschungsbedarf nach sich zieht.

Viele Länder in Europa, Nord- und Südamerika und Asien sind hinsichtlich der Forschung in den Bereichen Kunst, Medien und Design dieser Entwicklung gefolgt. Verschiedene Aspekte dieses Trends sind diskussionswürdig. Und wenn man sich zuerst der wirtschaftlichen Seite widmet, führt das zu einer interessanten Feststellung: Staatliche und private Universitäten scheinen der Nationalökonomie derart Auftrieb zu geben, dass sie von unterschiedlichsten Finanzierungsquellen profitieren können. Die internationalen Top-Universitäten generieren insgesamt die gleichen Finanzressourcen durch die Lehre wie durch die Forschung. Die Hochschulen in der zweiten Reihe erwirtschaften bis zu einem Viertel ihrer Finanzen über die Forschung. Verdienen sie mehr, avancieren sie automatisch in die internationale Liga. Der Rest sind diejenigen Hochschulen, die unterhalb der führenden nationalen Universitäten rangieren. Hier wird gelehrt und es werden Abschlüsse gemacht, aber es gibt häufig keine offizielle Finanzierung von Forschungsprojekten. Forschungsprojekte und deren Finanzierung nehmen ab, je weiter unten sich die jeweiligen Hochschulen hinsichtlich ihres Status auf der Rangliste befinden. Der Status einer Universität und ihre Fähigkeit, Finanzierungsquellen für Forschungszwecke anzuzapfen, sind eng miteinander verknüpft.

Es ist einfach, die wirtschaftliche Anerkennung von Forschung zu messen; der philosophische Hintergrund wissenschaftlicher Forschungsarbeit hingegen ist komplexer. Man scheint sich zum Beispiel nicht in jeder

akademischen Kultur der historischen Polaritäten der Doktorandenausbildung bewusst zu sein. In der Ausbildung von Doktoranden gibt es ein breites Spektrum von Möglichkeiten, wobei wohl alle gleichermaßen die Forschung betonen. Bei verschiedenen Formen von Doktoranden-Abschlüssen werden entsprechend unterschiedliche Wissensschwerpunkte gesetzt. Unklare Positionen werden, parallel zu philosophischen Entwicklungen und der sozialen Anerkennung in der Gesellschaft, kontinuierlich neu definiert. Der Doktorhut zum Beispiel war ursprünglich Universitätsdozenten vorbehalten. Die ersten offiziellen Dokortitel für wissenschaftliche Arbeiten außerhalb des Universitätssystems wurden im späten 13. Jahrhundert verliehen. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde der wissenschaftliche Grad in Form der Promotion eingeführt. Der folgende stark vereinfachte historische Überblick verdeutlicht die Entwicklung der Dokortitel in der ganzen Bandbreite ihrer unterschiedlichen Merkmale.

2.	Ein kurzer Abriss der historischen Meilensteine in der Anerkennung wissenschaftlicher Forschungsarbeit
----	--

Die zugrunde liegenden Konzepte für die Ausbildung in Wissenschaft, in Kunst und Design im Hochschulbereich wurden in den verschiedenen Ländern in Europa unterschiedlich entwickelt. In allen Ländern gab es natürlich den Bereich bildende Künste, erst mit der italienischen Renaissancekultur jedoch wurden Ideen für eine Organisationsstruktur im Rahmen der Hochschulausbildung für den Bereich Kunst und angewandte Kunst entwickelt. Diese damals neuen Ideen, die auf der Vorstellung eines rechtlich anerkannten Systems für die universitäre Ausbildung in der bildenden Kunst basierten, verbreiteten sich über ganz Europa. In Folge dieser Entwicklung schuf Frankreich eine offizielle Ausbildung für die Kunst und angewandte Kunst auf der Basis eines vom Staat kontrollierten formellen Grund-, Zwischen- und weiterführenden Studiengangs. Zudem wurden neue Ideen umgesetzt, wie regelmäßige öffentliche Ausstellungen von Kunst und Kunstobjekten sowie auch Modenschauen. Auch diese Ideen wurden in anderen Ländern aufgegriffen, die dann jeweils ihre eigenen Formen von staatlichen Schulen und

Auszeichnungen entwickelten, die den jeweiligen Status einer professionellen Qualifikation für den Bereich Kunst oder angewandte Kunst bezeichneten. In Deutschland entstand die moderne Idee der Promotionsforschung für Universitäten und Hochschulen schon vor mehr als einem Jahrhundert, was aber von den Kunstschulen nicht übernommen wurde. In der angelsächsischen Kultur wurden die Fächer Kunst, Medien und angewandte Kunst zuerst in den allgemeinen Hochschulbereich integriert, was auch die Möglichkeit von Promotionen umfasste einschließlich der Dokortitel, wobei die Forschungsgelder nach genau den selben Kriterien verteilt wurden, wie es für andere akademische Fächer bereits der Fall war.

3.	Entwicklung einer Hochschulausbildung für die Fächer Kunst und angewandte Kunst
----	---

Die erste Etappe in der langen Geschichte der Entwicklung offizieller Institutionen für die Ausbildung auf Hochschulniveau in den Fächern Kunst und angewandte Kunst nimmt im Italien des 16. Jahrhunderts ihren Anfang. Kunst und angewandte Kunst waren Teil einer Bewegung, deren Entwicklung die höhere Gesellschaft interessierte. An den erfolgreichen Akademien wurde Tanz und Musik gelehrt, aber auch Fächer wie Kriegskunst, Architektur und bildende Kunst. Nikolaus Pevsner, ein anerkannter Spezialist für die Geschichte der Akademien, zitiert mehr als 500 Beispiele. Nicht alle diese Institutionen jedoch verfügten über das entsprechende Profil, um als Hochschule anerkannt zu werden. Eine der ersten Akademien für angewandte Kunst (Visual Design) erhielt 1547 vom Großherzog der Toskana ihre Gründungsurkunde, ein klarer Hinweis darauf, dass man ihr den Rang einer Universität zuerkannte.

Eine Hochschulausbildung war ursprünglich nur bestimmten sozialen Schichten vorbehalten. Durch königliche und päpstliche Erlässe wurden Rechte und Titel für Auszeichnungen geregelt. Aus den mittelalterlichen Seminaren wurden in der Renaissance die Akademien entwickelt. Sowohl die Seminare als auch die Akademien gingen später zum Teil in eine Art universitäre Vorstufe oder entsprechende Institutionen ein. Merkwürdigerweise hatten die Seminare, Akademien und Universitäten zu dieser Zeit keine Vorstellung von Forschung. An den Hochschulen ging es vor allem um die Erarbeitung von Wissen und Wissensvermittlung, Gelehrsamkeit, die Einübung von Fertigkeiten und gutes Benehmen. Zu der Zeit, als für die praxisbezogenen professionellen Künstler das universitäre Fach der bildenden Kunst ins Leben gerufen wurde, gab es noch keinerlei modernes Forschungskonzept für irgendein Fach.

4.	Ideen- und Konzeptfindung für die Forschung

Forschung im modernen Sinne kam erst im 19. Jahrhundert auf und bezog sich auf die Tradition von Bildung und das Suchen nach Wissen sowie das Erlangen von intellektuellen Fähigkeiten. Eine philosophische Position kam erst mit der Erfindung fachbezogener Studien zum Tragen. In den mittelalterlichen Seminaren war die intellektuelle Erziehung nicht fachbezogen, sondern beruhte auf der Erhaltung von Werten der Gruppe. Die Kirchenväter sahen die geistigen Studien als nützlich im Rahmen von Religion und Regierungsverwaltung an. Studenten wurden in Fächern, die mit Bibelstudium zu tun hatten, vor dem »Teufel des geistigen Studiums« gewarnt. Das Studieren um des Studierens willen war verboten, da man davon ausging, dass dies zur Ketzerei führen könne. Wissenschaftliche Titel und Abschlüsse wurden daran gemessen, wie viel Zeit der jeweilige Student in den Dienst bestimmter Gruppen gestellt hatte, zudem wurden Befehle erteilt, um eine starke soziale Kontrolle hinsichtlich der Fortschritte der Studenten auszuüben. Die Akademien und Universitäten der Renaissance nahmen den sozialen Schwerpunkt etwas zurück, indem sie eine Trennung zwischen Studium und dem Erlangen von Fähigkeiten erlaubten, wobei für individuelle Leistungen entsprechende Auszeichnungen verliehen wurden.

Erst viel später erkannten universitäre Institutionen neben sozialen und individuellen Verdiensten auch den Dienst am akademischen Fach selbst an. Mit dem Fachstudium wurden die Bedingungen geschaffen, alle vorherigen Annahmen, die auf der Autorität eines Einzelnen oder einer sozialen Gruppe beruhten, in Frage zu stellen bzw. zu erforschen (die Kirche, Gilden und Organisationen, wie Akademien für verschiedene Fächer). Forschung ist demnach eine Verfeinerung der alten Vorstellung von dem Suchen nach Wissen, wie sie ursprünglich von den deutschen Universitäten ins Leben gerufen wurde. Schnell erlangte der neue Forschungsbegriff in den naturwissenschaftlichen und philosophischen Fakultäten des 19. Jahrhunderts Anerkennung. Der Doktorhut (ursprünglich: Doktor der Philosophie) wurde zu einem herausgehobenen Merkmal derer, die unter dem neuen philosophischen Konzept studiert hatten und die die neuen philosophischen Begriffe für die Forschung, auf ein bestimmtes Fach bezogen, beherrschten. Der neue

Forschungsbegriff für Doktoranden breitete sich schnell aus, da sein Erfolg die Herausbildung neuer Fachrichtungen, wie etwa Chemie, vorantrieb, die sich wiederum im technischen und ökonomischen Sinne auf die Gesellschaft auswirkten, wie in unserem Jahrhundert die Informationstechnologie. Zugleich jedoch widersetzten sich einige ältere Universitäten diesen neuen Ideen, da man befürchtete, dass ihre althergebrachte Autorität im Hinblick auf Lernmethodologie und Hochschullehre untergraben werden könnte.

4.1

Anfängliche Widerstände gegen Forschung als nützlich oder akzeptables Konzept

In Großbritannien akzeptierte das akademische Establishment nur widerwillig das Forschungskonzept. Im 19. Jahrhundert mussten vom Parlament in Großbritannien zwei Gesetze erlassen werden, um Universitäten, wie Oxford oder Cambridge zu verpflichten, das Forschungskonzept als würdige Arbeitsform der Universität durchzusetzen. Forschung war für ihre Opponenten in dieser Zeit eine Weltanschauung des Zweifels an der Autorität von Kirche und Staat. Der neue Forschungsansatz, der die alte Suche nach Wissen ablösen sollte, galt als permanente Infragestellung etablierten Wissens und die Gegner sahen in ihm den zukünftigen Auslöser für soziales Chaos und Desaster. Als die Industrie begann, Forschungsprojekte zu unterstützen und Forschungsgraduierte zu beschäftigen, änderte sich die Situation. Der Wettbewerb der Universitäten um das jeweils profitabelste und das angesehenste Forschungsprojekt begann Ende des 19. Jahrhunderts. Wissenschaftliche und anderweitige Stiftungen schufen Stipendien, um Forschungsprojekte zu finanzieren, und Regierungen unterstützten Forschungsvorhaben aus strategischen, wirtschaftlichen und politischen Gründen.

Während die Universitäten die neuen Forschungsansätze übernahmen, blieben die Fakultäten für bildende Kunst und ihre jeweiligen Ausbildungssysteme davon unberührt. Die aus drei Stufen bestehende Struktur blieb erhalten: auf der ersten Ebene gab es Schulen vor Ort, die grundlegende Fertigkeiten vermittelten; die nächst höhere Stufe stellten die nationalen Akademien dar, und schließlich die internationale Ebene, die von verschiedenen Regierungen Europas durch den Prix de Rome und ihre in dieser Stadt angesiedelten Kunstakademien verkörpert wurde. Auch heute gibt es noch dänische, niederländische, deutsche, französische und britische Akademien in Rom, die alle praxisbezogene Promotionsstudiengänge in bildender Kunst als dritte Stufe einer Hochschulausbildung anbieten. Durch öffentliche Ausstellungen wurden das neue Denkmodell und die damit einhergehenden Innovationen als Rebellion gegen die etablierte Praxis visuell dargestellt. Institutionalisierte akademische Denkmodelle wurden häufig mit Konservatismus und Status Quo verbunden.

Viele aus der Renaissancezeit stammende Akademiefächer, wie die bildenden Künste, die Architektur, die Kriegskunst, Tanz und teilweise Musik blieben bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts weitestgehend unabhängig von den Universitäten, wobei die Musik, die klassischerweise mit Mathematik verbunden wurde, sowohl an Universitäten als auch unabhängigen Akademien gelehrt wurde. Kunstgeschichte wurde an Akademien gelehrt, durch die Verbindung mit der allgemeinen Geschichtswissenschaft jedoch wurde sie später auch ein Universitätsfach, während die Architektur in den meisten europäischen Ländern bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts den Akademien verhaftet blieb. Die Naturwissenschaft, ursprünglich ein Akademiefach, wurde von den Universitäten in Verbindung mit Mathematik aufgenommen und wurde neben Theologie, Philosophie und den Geisteswissenschaften gelehrt. Europäische Kunsthochschulen, die auch eine praxisbezogene Ausbildung auf verschiedenen Ebenen anboten, ignorierten die Entwicklung von Promotionsstudien an den Universitäten. Lediglich die Kunsthistoriker (und später die Historiker für angewandte Kunst) und die Musikwissenschaftler griffen das neue Forschungsmodell auf. In diesen Fächern erschien die Forschung aber meist nicht als eigenständige wissenschaftliche und berufliche Tätigkeit, wie es in den gängigeren Hochschulfächern der Fall war. Die Situation änderte sich, als die vorher unabhängigen höheren Berufsschulen in das Universitätssystem integriert wurden.

5.	Akademische Titel für die berufliche Praxis und Forschung
----	---

In den angelsächsischen Ländern wurde die Möglichkeit einer offiziellen Anerkennung praxisbezogener Forschung zum Thema, als Kunst und Design (zusammen mit anderen Berufssparten) als akademische Fächer massenhaft Eingang in das Hochschulsystem fanden. Dies passierte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Großbritannien. Zunächst konnten in den 60er Jahren die separat angelegten nationalen Ausbildungswege für Kunst und Design mit einem offiziellen Diplom abgeschlossen werden. Die berufliche, kulturelle und wirtschaftliche Erfolgsgeschichte führte schließlich im April 1975 dazu, dass ein vollständiger Universitätsabschluss möglich wurde. Die ersten offiziell anerkannten Bachelor-Studiengänge waren nur der Anfang der Verbreitung der Universitätsfächer. Der nächste Schritt war der Magisterabschluss

(anstatt des Diploms oder des Associate Professors). Mitte der 80er Jahre wurde durch das Komitee für akademische Auszeichnungen der erste Dokortitel für praxisbezogene professionelle Forschung verliehen. Mit der Möglichkeit einer promotionsbezogenen Forschung in Kunst und Design erhielt die Identitätsfrage eine neue Relevanz, da die Finanzierung von Forschungsprojekten nicht automatisch mit dem nun möglichen Promotionsstudium einherging. Nur durch eine Definition neuer Werte in der Forschung konnten die notwendigen Bedingungen geschaffen werden, um sich für eine Finanzierung von Forschungsprojekten zu qualifizieren und mit den Fächern, die auf eine lange Tradition der Forschungsfinanzierung zurückblickten, mitziehen zu können.

Die neuen Möglichkeiten, Promotionsstudiengänge für Forschung im Bereich Kunst und Design anzubieten, führten zu der unvermeidlichen Frage, ob »*Studiopraxis a priori ein Forschungsergebnis sei?*« Ursprünglich beantworteten viele diese Frage mit »ja«, so lange Werte wie Originalität und Innovation weiterhin erkennbar blieben. Die nächste Frage lautete: *Wie kann man dann deren Gültigkeit bestimmen?* Originalität und Innovation in der Studiopraxis sind auf allen Stufen der Ausbildung in Kunst und Design wichtige Aspekte. Argumente für die mehr oder weniger fortgeschrittene Studiopraxis werden durch vorhandene Bachelor- und Magister-Abschlüsse unterstützt. Folglich kann eine fortgeschrittene Studiopraxis ohne zusätzliche Qualifikation nicht einfach als Grundlage für eine Promotion anerkannt werden. Die Debatte um die Studiopraxis ist in vielen praxisbezogenen Berufsfeldern ähnlich, wobei es in einigen bereits gut entwickelte Forschungskulturen gibt, in anderen weniger. Mediziner, Ingenieure und Juristen teilen mit Künstlern und Designern die Auffassung, dass letztlich Forschung die berufliche Praxis untermauern müsse. In jedem dieser Bereiche ist das Forschungsvolumen und der Grad, auf dem geforscht wird, anders. Der für sich stehende Forschungsbereich gilt jedoch immer als Fundament beruflicher Tätigkeit. Niemand argumentiert dahingehend, dass jegliche von Innovation und Originalität geprägte Praxis (wie die Studiopraxis in der bildenden Kunst und im Design), Forschung sei. Der zusätzlichen Dimension von postgraduierten Forschungstätigkeit scheinen ähnliche Prinzipien zugrunde zu liegen. Es spielt keine Rolle, in welchem Verhältnis fachspezifische Praxis oder forschungsbezogene Theorie zueinander stehen oder wie sie betrieben werden. Das Entscheidende ist die zugrunde liegende Frage:

- ⇒ Wird die Fragestellung, der sich jemand in seiner Arbeit widmet, tatsächlich von anderen als wichtiges Problem wahrgenommen?
- ⇒ Führt die Beschäftigung mit der entsprechenden Problematik zu nützlichen Ergebnissen, bzw. ist sie innovativ und zugkräftig?

Beide Fragen müssen positiv beantwortet und die Antworten aufeinander bezogen werden, um in der Welt der anerkannten akademischen Forschung Fuß fassen zu können. Eine positive und eine negative Antwort sind unzureichend. Natürlich können ergänzende Fragen gestellt werden. In gut ausgebildeten Forschungsdisziplinen spielt die Frage nach der Gültigkeit der zugrunde liegenden Methodik zum Beispiel eine wichtige Rolle. In der bildenden Kunst, der Medienpraxis und im Design hat sich diese Problematik noch nicht herausgebildet, obwohl in einigen Bereichen die Debatte über die Gültigkeit von Forschungsmethoden bereits begonnen hat. Manchmal werden Forschungsmethoden herangezogen, die die Werte anderer Forschungsbereiche mit einbringen. Es gibt auch eine Diskussion über die Gültigkeit kreativer Originalität, die der beruflichen Praxis entspringt. Doch bleibt die Forschungslogik in den meisten Promotionsstudiengängen wie folgt:

- Beschreibung des Forschungsfeldes
- Bezeichnung des relevanten Themengebietes innerhalb des Forschungsfeldes
- Formulierung einer möglichen Problematik innerhalb des gewählten Gebietes
- Problemlösung oder überzeugende Darstellung der Problematik
- Bericht zum Arbeitsprozess, der für andere aufschlussreich sein könnte
- Die Relevanz des jeweiligen Forschungsthemas muss über das persönliche Interesse hinaus im jeweiligen Fachgebiet überzeugend dargestellt werden

Die Arbeitstechnik und die Ergebnisse des Forschungsprozesses können voraussagbar oder einzigartig sein, die individuelle Herangehensweise kann variieren, aber das Denkmodell der Forschungsarbeit bleibt unabhängig vom Thema das gleiche.

Nichts spricht jedoch dagegen, dass von Hochschulen verliehene Dokortitel auch aus anderen Gründen verliehen werden könnten. Seitdem die ersten Doktorwürden in mittelalterlichen Seminaren vergeben wurden, ist dies eine gängige Praxis. Es ist durchaus möglich, eine dem Magistertitel ähnliche oder darüber hinaus gehende Auszeichnung für Studiopraxis oder eine andere fachspezifische Tätigkeit zu verleihen. Fachspezifische Promotionen in der bildenden Kunst, für Wirtschaftsstudien, in der Medizin, Theologie, Technologie oder im Ingenieurwesen können in solchen Fällen angemessen sein. Forschungs-

doktorate besitzen jedoch, unabhängig von den fachspezifischen Arbeitstechniken, ein gemeinsames philosophisches Grundmodell. Bis der Doktorand nicht bestimmten grundlegenden Forschungsaufgaben nachkommt, die einen Beitrag zur Erkenntnisfindung im jeweiligen Fach leisten, ist es schwierig, einen Dokortitel zu verleihen.

6.	Forschung in der künstlerischen und gestalterischen Praxis im universitären Umfeld
----	--

Die Kunst-, Medien- und Design-Fakultäten sowie entsprechende Colleges in Großbritannien und den USA mussten als Teil des universitären Systems eine schärfere Trennung zwischen verschiedenen Ebenen von Lehr- und Forschungsprogrammen anerkennen. In den USA zog man die Konsequenz in Form eines fortgeschrittenen Abschlusses, der über den Magistertitel hinausging. Der Master of Fine Arts wurde zur Voraussetzung einer festen Anstellung im Lehrbereich, mit dem die Anforderungen durch den bereits existierenden Promotionsstudiengang umgangen werden konnten. Der Master of Fine Arts schloss eine individuelle fachspezifische Ausbildung und verschiedene Ebenen der berufsbezogenen Suche nach Wissen ein. Der Dokortitel blieb jedoch der Weg, der Geld und Unterstützung von mit Forschungsprojekten befassten Finanzierungskomitees und Stiftungen versprach.

Forschung als berufliche Tätigkeit ist für viele praxisbezogene Künstler und Designer – die sich vorwiegend damit beschäftigen, mittels verschiedenster Techniken originelle Ideen zu entwickeln – immer noch ein ungewohntes Konzept. Auch die philosophischen Unterscheidungen zwischen den verschiedenen Forschungsebenen sind für sie nicht immer nachvollziehbar, da sie innerhalb eines anderen Wertesystems ausgebildet wurden. Dies gilt vor allem für diejenigen, die zwischen individueller Forschung (hier geht es um das Wissen und um die Fähigkeiten des Einzelnen) und der Forschung, die neue Erkenntnisse hervorbringt, die für das entsprechende Fachgebiet und seine Stellung in der Gesellschaft relevant sind, nicht unterscheiden.

Verwirrung gibt es auch immer wieder über die Abgrenzung der Begriffe Untersuchung und Forschung. Viele Künstler und Designer benutzen den Begriff der Forschung, um eine individuelle Untersuchung zu bezeichnen. Erkenntnisse, die als Ergebnis einer Untersuchung definiert werden, entsprechen außerhalb des Kunstbereichs oftmals nicht den gängigen Forschungsprinzipien. Jahrhundertalte Traditionen künstlerischer Praxis und ihrer Untersuchungstechniken wurden mit Forschung in einen Topf geworfen, um sie an die Konzepte und die Terminologie anderer Disziplinen im universitären Bereich anzupassen.

In anderen Disziplinen wurde an die jeweiligen Forschungssysteme ein sehr hoher Glaubwürdigkeitsanspruch, hinsichtlich der Gültigkeit ihrer Forschungsarbeit, gestellt. So ist zum Beispiel die Wiederholbarkeit als Forschungsprinzip in den Naturwissenschaften und im Ingenieurwesen hoch angesehen, nicht so sehr in den Geisteswissenschaften. Die Qualität eines individuellen Stils, die Erläuterung und Form der Darstellung sind für Forschungspublikationen in den Geisteswissenschaften von größerer Bedeutung. Auch wenn die Bedingung der Wiederholbarkeit nicht für alle Disziplinen gilt, bleibt der aufklärerische Aspekt in allen Forschungsergebnissen gleich wichtig. (In der bildenden Kunst wird die Aufklärung der Öffentlichkeit schon seit Jahrhunderten durch Ausstellungen sichergestellt).

Dass es eine Debatte über das Wesen universitätsbezogener Forschung innerhalb der gängigen Kunst- und Designausbildung gibt, die hauptsächlich außerhalb der Universitäten entwickelt wurde, überrascht nicht. Bis vor kurzem wurde ein Forschungserfolg noch an beruflichen Erfolgsnormen gemessen. Ursprünglich verteidigten die Kunst- und Designfakultäten ihre traditionellen Konzepte, bis man feststellte, dass ein anderes Wertesystem, das auf Werten, die bereits in den Universitätskreisen akzeptiert waren, beruht, auch zusätzliche Forschungsmittel eröffnen kann. Insbesondere in den Bereichen Kunst, Medien und Design wurde erfolgreich Forschung betrieben und damit bewiesen, dass eine Anpassung an die neue Situation innerhalb kürzester Zeit gelungen ist.

Rückblickend waren die Bedingungen für den Eintritt des Kunst- und Designbereichs in den universitären Forschungssektor einfach. Zunächst musste der praktische Teil der Ausbildung auf Hochschulniveau angehoben werden. In einem zweiten Schritt musste eine Anpassung an das gängige System von Universitätsabschlüssen erfolgen, und in letzter Konsequenz musste auch das Terrain der Promotionsstudien und postdoktoralen Arbeiten erobert werden. Die Disziplinen Kunst und Design waren zu all dem in der Lage. Wenn man die Hauptpunkte in dieser Suche nach Anerkennung nachzeichnet, dann können wir die Prinzipien einer zu entwickelnden Forschungspolitik leichter verstehen und daraus folgend die Fähigkeit, Strukturen zu schaffen, die eine erfolgreiche Forschungsfinanzierung versprechen.

7.	Strategien für doktorale Forschungsprojekte

Die wissenschaftliche Forschungssprache ist – wie die meisten Fachsprachen – spezieller als unsere Alltagssprache oder die während des Studiums verwandte Sprache. »Forschen« heißt natürlich etwas »herausfinden«. Aber auf diese Weise können auch Schulkinder Forschung betreiben, genauso wie die Studenten der Bachelor- oder Magister-Studiengänge.

Man sollte einen hohen Grad an beruflicher Praxis nicht mit einer Forschungsausbildung verwechseln. Alle diplombezogenen Studiengänge müssen sich auf irgendeine Weise von der professionellen beruflichen Praxis absetzen, damit sich die Beteiligten im Hochschulbereich wohl fühlen können.

In den gängigen akademischen Disziplinen ist ein Forschungsinteresse immer mehr als eine individuelle Untersuchung. Um auf dieser Ebene von Forschung arbeiten zu können, wurden Meta-Sprachen entwickelt, die den Forschenden in seinem jeweiligen Forschungsfeld unterstützen. »Meta« als linguistisches Konzept bezieht sich auf den Begriff der Bewertung und die Entwicklung eines Begriffsinstrumentariums und entsprechender Arbeitstechniken, die eine Zuordnung als Forschungsarbeit und eine Bewertung der Forschungspraxis und -ergebnisse erleichtern.

Das Unterscheidungsmerkmal einer wissenschaftlichen Forschungssprache erklärt sich implizit aus der Verwendung des Begriffs Forschung. Die Tatsache, dass ein Individuum bestimmte Dinge nicht weiß, bedeutet nicht, dass man in aller Welt diese Dinge auch nicht kennt oder sie gar kennen möchte! Wenn man aufgrund der Tatsache forscht, dass etwas allgemein unbekannt ist und es sich lohnt, dieses Wissen zu entwickeln, dann bewegt man sich im Reich der akademisch-wissenschaftlichen Promotionsforschung. Diese Verwendung des Begriffs ist der Kern jeglicher Forschungsausbildung, wie z. B. die Vorbereitung und Einreichung eines Forschungsvorhabens auf Promotionsniveau. In der Ausbildung zum Forscher wird das zugrunde liegende Forschungsdenken geschult, es werden bestimmte philosophische Forschungsmodelle, Herangehensweisen und Techniken unter der Leitung erfahrener Forscher vermittelt. Die Quintessenz wissenschaftlicher Forschung ist: Es wird geforscht, weil etwas allgemein nicht bekannt ist und die Erkenntnisse über den entsprechenden Forschungsgegenstand nützlich sind. Die Verantwortung liegt somit beim Forscher, nicht nur Problemlöser zu sein (wie Designlehrer es so gerne beschreiben), sondern auch das Problem zu definieren und dieses zudem auch zu kommunizieren und die entsprechenden Erkenntnisse in bestimmten Bereichen der Gesellschaft zu vermitteln. Aufgrund dessen

lässt sich nachvollziehen, warum unterschiedliche akademische Disziplinen ihre eigenen Kategorien von Forschungsphilosophie und -technik entwickelt haben. Jegliche erfolgreiche Forschung kann auf die folgenden drei einfachen Grundsätze zurückgeführt werden:

- Definition eines Problems innerhalb eines entsprechenden kulturellen Bedarfs
- Finden einer angemessenen Problemlösung
- Kommunizieren von Problemstellung und -lösung als nützliche Einheit

Die Reihenfolge der Bearbeitung dieser drei Kategorien ist *nicht* vorgeschrieben. So ist es tatsächlich nicht ungewöhnlich bereits über ein potentiell Ergebnis nachzudenken, bevor man in der Lage ist, die Problemstellung genau zu definieren. Die verschiedenen Entwürfe, Skizzen oder Modelle, die der eigentlichen Vorbereitung und Darstellung des Forschungsvorhabens dienen, haben eine wesentliche Bedeutung für eine klare Problemdefinition und zeigen die Angemessenheit der Lösung und der dem Forschungsprojekt zugrunde liegenden Arbeitstechnik.

8.	Schlussfolgerung

Die Forschung erfordert zur Bestimmung der jeweiligen Vorgehensweise eine Betrachtung auf der Makroebene und auf der eigentlichen Projektebene eine spezifisch ins Detail gehende Arbeitsweise. Die Darstellung der geschichtlichen Bedingungen von Forschung mögen neuen Bewerbern im Forschungsbereich hilfreich sein, dies jedoch nur, wenn sie durch praktische Vorstellungen hinsichtlich der Schaffung erfolgversprechender Forschungsvorhaben unterstützt werden.

Literatur

Brockliss, L. (Hrsg.):
History of Universities.
 ISBN 0-19-822728-0.
 Oxford University Press, 1991.

Pevsner, N.:
Academies of Art. Cambridge
 University Press, 1940.

Simpson, R.:
How the PhD came to Britain.
 ISBN 0-900868-95-3.
 Society for Research into
 Higher Education, Guildford,
 Surrey, 1983.

Thistlewood, D. (Hrsg.):
*Histories of Art and Design
 Education. Cole to Coldstream.*
 ISBN 0-582-07420-7.
 Longman Group, Harlow,
 UK, 1992.

Van der Lem, P.J.:
Search and research in fine print.
 Impact Conference
 22.-25. September 1999,
 Bristol.
 URL: [http://www.uwe.ac.uk/
 research/cfrpr/conf/pvdlem.pdf](http://www.uwe.ac.uk/research/cfrpr/conf/pvdlem.pdf)

Doctoral Education in Design

Eine europäische Rundschau

Zahlreiche neu eingerichtete Promotions-Studiengänge an Universitäten, Kunst- und Design-Hochschulen, eine Reihe internationaler Kongresse¹ mit begleitenden voluminösen Dokumentationen und nicht zuletzt die recht lebhaften Diskussionsforen² im Internet belegen zweifellos, dass das Interesse an und das Engagement für »Doctoral Education in Design« und – damit eng verknüpft – »Design Research« in der letzten Dekade stark zugenommen haben – zumindest im Ausland. Innerhalb von Europa nimmt Großbritannien eine herausragende Rolle ein, aber auch in Finnland, Dänemark, den Niederlanden und Spanien ist es seit vielen Jahren möglich, an den Kunst- und Design-Fakultäten der jeweiligen Hochschulen über Designtemen zu promovieren. Im nicht-europäischen Ausland ist man ebenfalls längst aktiv: beispielsweise wurden in Australien, Kanada, den USA, Taiwan und Korea Promotions-Studiengänge für Design eingerichtet und selbst in den aufstrebenden Industrie- und Schwellenländern wie Brasilien, Mexiko oder der Türkei gibt es entsprechende Curricula.

Freilich mag man sich zunächst fragen, ob und inwiefern wissenschaftliche Forschung und Promotionen im Design eine Berechtigung haben, denn unumstritten ist Design – ebenso wie Architektur, Kunst, das Ingenieurwesen, Jura oder Medizin – in erster Linie eine angewandte, auf Praxis ausgerichtete Disziplin. Doch es gibt gute Gründe für diese Entwicklung. Viele aus der Designpraxis erwachsende Fragen sowie die zunehmende Komplexität der Design- und Innovationsprozesse lassen sich mit gestalterisch-künstlerischen Qualifikationen alleine nicht mehr bewältigen. Und obwohl Design in vielen Ländern seit immerhin rund drei Jahrzehnten an Universitäten oder diesen gleichgestellten Hochschulen gelehrt wird, verfügt es nicht wie andere, zum Teil jüngere akademische Disziplinen über ein voll entwickeltes Feld, das u. a. von einem Kanon an Fachliteratur, einer Forschungskultur und eben auch Promotionen gebildet wird.³ Weitgehend einig ist man sich darüber, dass es im Design viel unterschiedliches Wissen (»tacit knowledge«) gibt, das sich dadurch auszeichnet, dass es an Personen gebunden, schwer zu formalisieren, an andere zu kommunizieren und mit ihnen zu teilen sei.⁴ Diese Art von Wissen, argumentieren

1. *Doctoral Education in Design*, Ohio 1998; *Useful and Critical: Research in Design*, Helsinki 1999; *Design plus Research*, Mailand 2000; *Doctoral Education in Design: Foundations for the Future*, La Clusaz 2000. Auch auf der letzten ELIA (European League of Institutes for the Arts)-Konferenz in Dublin im Oktober 2002 war »Doctoral Education« ein Seminarthema.

2. Siehe z. B. die im Archiv für PhD-Design dokumentierten Diskussionsbeiträge unter: www.jiscmail.ac.uk/lists/PHD-Design.html

3. Vgl. hierzu Klaus Krippendorff, »A Field for Growing Doctorates in Design?«, in: *Doctoral Education in Design*, Proceedings of the Ohio Conference, October 8–11, 1998, Edited by Richard Buchanan, Dennis Doordan, Lorraine Justice, Victor Margolin, S. 241 ff.

Patrick Reinmüller vom Japan Institute of Science and Technology (JAIST) und Ken Friedman von der Norwegian School of Management, sei für eine Handwerks- und Gildenkultur typisch, eine akademische Disziplin könne darauf aber nicht aufgebaut werden. Sie erfordere neben dem unterschweligen Wissen – auch unbedingt ein explizites Wissen, welches in Worten, Zahlen, Daten ausgedrückt und kommuniziert werden könne und wissenschaftlich gesichert sei; Wissen also, das idealerweise in Forschungs- und Promotionsprogrammen zu entwickeln wäre.

Ziel der verschiedenen Aktivitäten ist es daher, Design als wissenschaftliche Disziplin weiterzuentwickeln und die bislang ohne wirkliche Kenntnis dessen und kritischen Austausch darüber, was anderswo geforscht und gelehrt wird, vereinzelt vor sich hinarbeitenden Designforscher und Lehrenden nun endlich miteinander in Kontakt zu bringen und so ein stimulierendes Forschungsmilieu zu generieren.⁵ Eine ernsthafte Kritik dieser Bestrebungen gibt es nicht. Auch die kritischen Äußerungen von H. Alpay Er, Professor an der Istanbul Technical University, gelten nicht der Doktoranden-Ausbildung im Design generell, sondern vielmehr ihrer verfrühten, ministeriell erzwungenen Etablierung in der Türkei bereits Anfang der 1980er Jahre.⁶

Über die akademischen Bestrebungen hinaus geht es aber auch um handfeste ökonomische und Standesinteressen. So gilt es, die Domäne Design im Wettbewerb mit etablierten Disziplinen um öffentliche Geltung, Einflussnahme und Forschungsgelder zu profilieren. Denn solange Designer ihre spezifischen Kompetenzen bei der Bearbeitung komplexer Forschungs- und Entwicklungsaufgaben nicht einsichtig kommunizieren können und ohne Promotion über eine nur unzureichende akademische Reputation verfügen, haben sie – wie die Vergangenheit zeigte – hierbei schlechte Chancen. Gleichwohl wächst das allgemeine Bewusstsein über den Stellenwert, der dem Design in saturierten globalen Märkten und einer von Wissen angetriebenen Ökonomie

zukommen kann und sollte. Offen reflektiert beispielsweise Pekka Korvenmaa, Professor für Design und Kultur an der University of Art and Design Helsinki (Uiah), mit einer Anspielung auf Adam Smith über den Zusammenhang von »Designforschung und Wohlstand der Nationen«⁷, der sich in den nationalen Designagenden von Ländern wie Finnland, Dänemark, Norwegen, Kanada, Korea, Taiwan und China niederschlägt. Diese Länder investierten in den letzten Jahren ernsthaft in BA- und MA-Studiengänge sowie in Forschungs- und Doktorandenprogramme, je nachdem wie gut Design dort bereits etabliert ist. In Finnland beispielsweise ist die Designforschung in die nationale Forschungs- und Entwicklungspolitik eingebettet und es wird erwartet, dass sie – im Verbund mit den Forschungsaktivitäten anderer Disziplinen – ihren Beitrag zu den Innovationsplänen des Landes leistet.⁸ Bei der Entwicklung und Umsetzung dieser Design- und Innovationspolitik wurde auch die Uiah einbezogen. In den letzten Jahren erhielt die Universität den Zuschlag für die Einrichtung von drei Graduate Schools, an denen fest angestellte Doktoranden in thematisch organisierten Gruppen ihrer Forschungsarbeit nachgehen.

4. Vgl. hierzu: Patrick Reinmüller, »Doctoral Education as Condition for Disciplinary Knowledge Creation«, in: *Doctoral Education in Design, Proceedings of the Ohio Conference*, a. a. O. (Anm. 3), S. 275 ff.; sowie Ken Friedman, »Puzzled by the long silence«, in: Archiv für PhD-Design auf der Website www.jiscmail.ac.uk/lists/PHD-DESIGN.html (Stichwort Puzzled by..., vom 18. 7. 2001).

5. In Deutschland engagiert sich Ralph Bruder, Dekan des Fachbereichs Gestaltung und Kunst-erziehung an der Universität Essen, für den Aufbau eines Arbeitskreises »Dr. Phil. im Design«, um die Diskussion über Promotionen in den Designwissenschaften auch hierzulande zu intensivieren.

6. Wie H. Alpay Er ausführt, begannen Industrialisierungsprozesse in der Türkei erst ab 1960 Fuß zu fassen. Der erste Design-Ausbildungsgang wurde 1973 an der State Academy of Fine Arts in Istanbul eingerichtet. Im Rahmen einer vom Kultusministerium auferlegten standardisierten akademischen Organisationsstruktur, die die spezifischen Bedürfnisse der verschiedenen Disziplinen unbeachtet ließ, musste bereits 1982 ein erstes PhD-Programm im Designbereich begonnen werden. Der PhD-Titel (oder ein Äquivalent) ist seitdem Voraussetzung für Assistenzprofessoren bzw. die erste Stufe einer akademischen Karriere

in der Türkei. Vgl. H. Alpay Er, »Redefining PhD in Design in the Periphery: A Critical Review of the Development Characteristics of the Doctoral Education in Industrial Design in Turkey«, in: *Doctoral Education in Design, Proceedings of the Ohio Conference*, a. a. O. (Anm. 3), S. 45 ff.

7. Pekka Korvenmaa, »Design research and the wealth of nations. Reflections on the interaction of design research and national policies of research, innovation and industry«, in: *Foundations for the Future, Doctoral Education in Design, Proceedings of the Conference in La Clusaz*, 8–12 July 2000, Edited by David Durling, Ken Friedman, S. 447 ff.

8. Vgl. hierzu *design 2005!* Designpolitische Grundsatzentscheidung der finnischen Regierung, verabschiedet im Staatsrat am 15. 06. 2000.

So einig sich Designforscher und Lehrende auch über die Notwendigkeit der Weiterentwicklung der Disziplin und den Beitrag von Promotionen hierzu sind, so engagiert und sachlich diskutieren sie über mögliche Ausrichtungen und Profile entsprechender Doktoranden-Programme im Design, verbindliche Qualitätsstandards, die internationale Kompatibilität von Curricula und Leistungsnachweisen sowie die Vergleichbarkeit der Leistungsanforderungen und der Abschlüsse mit denen an anderen Kunst- und Design-Fakultäten und in anderen Disziplinen.⁹

»Should the doctorate in design be modeled on the traditionally established doctorates of other fields, or should it be shaped in a new way that may better serve the future of design?«¹⁰, fragte etwa Richard Buchanan von der Carnegie Mellon University, Pittsburgh, in seinem Einführungsvortrag auf der Ohio-Konferenz 1998. Die Brisanz dieser Frage wird bewusst, wenn man die große Bandbreite der internationalen Designausbildung bzw. dessen, was an den verschiedenen Schulen als spezifischer Gegenstand von Design verstanden wird, bedenkt. Hinzu kommt, dass es im angelsächsischen System verschiedene Arten von Doktoraten gibt: einerseits das »Research Doctorate«, das für eine eigenständig durchgeführte wissenschaftliche Forschungsarbeit und einen originären Wissensbeitrag den Titel des PhD (»Doctor of Philosophy«) bereit hält, und zum anderen das »Professional Doctorate«, das in praktischen Disziplinen als Nachweis hoher professioneller Qualifikation gilt und, je nach Feld, etwa zum »Doctor of Fine Art« (DFA), »Doctor of Medicine« (MD), »Doctor of Education« (DEd) etc. führt.

Um sich auf gesichertem Terrain zu bewegen, begann man an verschiedenen Design-Fakultäten zunächst damit, etablierte Methoden und zentrale Fragen anderer Wissenschaften – etwa solche der (Kunst) Geschichte, der Kulturtheorie, der Psychologie, der Sozialanthropologie,

der Ökonomie oder der Ingenieurwissenschaften – auf designspezifische Themen anzuwenden. Diese quasi von »außen« auf das Design gerichtete Sichtweise war vielerorts der erste Ansatz einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Design, so etwa an der University of Art and Design Helsinki¹¹, an der University of Brighton¹² oder an der University of Barcelona¹³. Auch den hierzulande verfassten Promotionen über Design¹⁴ dürfte zumeist dieser Ansatz zugrunde liegen. Die so entstandenen Promotionen, in der Regel mehr oder weniger umfangreiche Schriften, finden in der akademischen

9. Beispielsweise bereiten David Durling und Ken Friedman eine Sonderausgabe der Fachzeitschrift *Art, Design and Communication in Higher Education* vor, in der »Best Practices in PhD Education for Design« international recherchiert und vorgestellt werden. (Erscheinungstermin Frühjahr 2003; Weitere Informationen und Bestellung unter www.bton.ac.uk/adc-ltsn/publications.htm). Indessen ist der Fokus der Carnegie Initiative on the Doctorate auf den interdisziplinären Vergleich ausgerichtet: »The first phase of the initiative will be a conceptual analysis of doctoral education. We seek to understand the core processes of research and doctoral education specific to each discipline.« (Vgl. hierzu das Archiv für PhD-Design, a.a.O., Anm. 2, Suchwort »Carnegie Initiative...« am 29. 08. 2001 und am 22. 03. 2003).

10. Richard Buchanan, »The Study of Design: Doctoral Education and Research in a New Field of Inquiry«, in: *Doctoral Education in Design, Proceedings of the Ohio Conference*, a.a.O. (Anm. 3), S. 6.

11. Pekka Korvenmaa, »Doktoranden-Ausbildung im Design«, in: *formdiskurs*, Zeitschrift für Design und Theorie, Heft Nr. 5, II/1998, S. 82.

12. Lou Taylor, »An Assessment of the Current State of Development of Doctoral Research into the History and Contemporary Practice of Dress and Textile Design in British Universities«, in: *Doctoral Education in Design, Proceedings of the Ohio Conference*, a.a.O. (Anm. 3), S. 308.

13. Vgl. Anna Calveras Beitrag im vorliegenden hfg-forum 18.

14. Siehe hierzu z. B. einige Dissertationen an der Universität Köln, Lehrstuhl Prof. Dr. Udo Koppelman (z. B. Volkhard Dörner, *Die Produktform als Mittel der Anmutungsgestaltung*, 1976; Heinrich Spies, *Integriertes Designmanagement*, 1993; Patrick Reinmüller, *Produktsprache, Verständlichkeit des Umgangs*

mit Produkten durch Produktgestaltung, 1995) oder an der Universität München, Prof. Dr. Eugen Leitherer, emer. (Sibylle Kicherer, *Industriedesign als Leistungsbereich von Unternehmen*, Reihe Produktforschung und Industriedesign, 1987; Peter Geipel, *Industrie-Design als Marktfaktor bei Investitionsgütern*, 1989; Helmut Gröber, *Markenartikel und Industriedesign*, Das Stereotypik-Konzept, Ursachen, Ausprägungen, Konsequenzen, 1991; Jutta Brandhuber, *Industrie-Design und Ornament*, 1992; Michael Hegemann, *Ästhetik und Industrie-Design*, 1992; Regina Otto, *Industriedesign und qualitative Trendforschung*, 1993).

Demgegenüber sind Dissertationen, die diplomierte Designer über Design verfassten, in der Minderheit. Zu nennen wären hier: Brigitte Wolf, *Design für den Alltag*, Uni GH Kassel 1983, Norbert Hammer, *Möglichkeiten und Grenzen der Überprüfung von Designprodukten durch Okulometrie*, Uni GH Essen 1992; Alex Buck, *Dominanz der Oberfläche*, Uni Hannover 1996; Gerhard Buurman, *Medien- und Online-Technologien im Industrial Design*; Theorie und Praxis der neuen Medien im Industrial Design unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklungs- und Anwendungsperspektiven von Online-Technologien im Automobildesign, Uni GH Essen 1998; Martina Becker, *Differenziertes Design für vielfältige Lebensqualität*, Uni GH Wuppertal 2001.

Welt Anerkennung, sofern sie sich mit vorausgegangener Forschungsarbeit kritisch auseinandersetzen, methodisch korrekt sind und einen eigenständigen, kommunizierbaren Beitrag zum Wissen und Verstehen in dem betreffenden Studienfeld («contribution to knowledge and understanding in the field of study concerned») leisten. Kein Zweifel, dass solche Arbeiten für die Entwicklung und das eigene Selbstverständnis der Disziplin essentiell sind und durchaus auch die Praxis befruchten können.

Gleichwohl werden derartige Theoriarbeiten von den »Designpraktikern« in den Studios kaum beachtet. In diesem Sinne mahnt dann auch Sharon Poggenpohl vom Illinois Institute of Technology an: »For theory to be taken seriously by designers at large, it needs to inform practice. For theory to be taken seriously by anyone, it needs to be demonstrably useful.«¹⁵ Noch weiter geht John Chris Jones, der forderte: »A PhD in design should show exceptional ability in the designerly qualities... [which include]... a measure of ability to integrate imagination-and-reason, technology-and-art, and to make noticeable improvements to the quality of industrial life and its products.«¹⁶ Mit dieser Stellungnahme tritt Jones für nichts anderes als den so genannten »practice based« bzw. »practice led PhD« ein, eine Promotion, bei der eine praktische Designarbeit integraler Bestandteil ist.

Darf folglich jede exzellente Entwurfsarbeit bereits als eine Forschungsarbeit im akademischen Sinne betrachtet werden, die somit auch promotionswürdig ist? Gewiss nicht. Der sehr stringenten Argumentation von John Langrish¹⁷ von der Manchester Metropolitan University zufolge, erhält man in Anglistik keinen PhD-Titel für das Verfassen einer Novelle, eines Theaterstücks oder eines Gedichtes und ein Ingenieur erwirbt den Titel ebenfalls nicht für die Entwicklung einer neuen Maschine oder Produktionsmethode. Vielmehr müssten die Kandidaten Wissen über Literatur bzw. Technik erzeugen, und das impliziere seit alters her wissenschaftliche Erörterung und Beweisführung in Form einer schriftlichen Dissertation. Die von anderen Disziplinen etablierte und auch vom Design anzuerkennende Regel heiße, dass man für Praxis keinen PhD-Titel bekommen kann. Der PhD sei ein Zertifikat für Kompetenz in der Durchführung von Forschung. Daher hätten Promotionen in Großbritannien ein Kapitel über die angewandten Methoden zu beinhalten und in den USA sei eine Prüfung über Forschungsmethoden zu absolvieren.

Nun müssen sich beide Positionen – einerseits der Wunsch einiger Designer, im Rahmen ihrer Promotion eine praktische Arbeit durchzuführen, andererseits die Forderung nach fundierter wissenschaftlicher Arbeit,

die einen grundlegenden Beitrag zum disziplinären Wissen leistet – freilich nicht ausschließen. So entwickelte beispielsweise Owain Pedgley im Rahmen seiner PhD-Arbeit¹⁸ an der Loughborough University, UK, eine akustische Gitarre aus einem neuartigen Polymer-Werkstoff; seinen akademischen Titel erhielt er aber nicht für die erfolgreiche Realisierung dieses Designprojektes, sondern für »advancement in understanding of designer's decision-making«. Parallel zu seiner praktischen Entwurfsarbeit hatte er sich mit Methoden der Dokumentation und Analyse von Designprozessen befasst; die Durchführung eines eigenen Designprojektes diente Pedgley dabei als ein Fallbeispiel, anhand dessen er seine Arbeits- und Vorgehensweise auf makroskopischer und mikroskopischer Ebene in einem Arbeitstagebuch dokumentierte. Ausgangspunkt für seine Forschungsarbeit war der an der Technischen Universität Delft durchgeführte Workshop »Analysing Design Activity«, bei dem Methoden wie Protokollanalyse, teilnehmende Beobachtung und Interviews diskutiert wurden. Die von ihm erprobte Methode des Arbeitstagebuchs sieht Pedgley als einen weiteren, übertragbaren Ansatz zur Erforschung von Designprozessen an. Zweifellos veranschaulicht diese Arbeit nur eine mögliche Rolle, die der Designpraxis im Rahmen einer Promotion zukommen kann. Andere Arbeiten erkunden beispielsweise die gestalterischen Möglichkeiten von neuen Fertigungstechnologien, Materialien oder Verfahren mit dem Ziel,

15. Sharon Poggenpohl, »Subject: Design; Growing a Knowledge Base«, in: *Doctoral Education in Design, Proceedings of the Ohio Conference*, a. a. O. (Anm. 3), S. 124.

16. John Chris Jones zit. nach Jay Melican et al, »So, You're Going to be... a Doctor of Design?«, in: *Doctoral Education in Design, Proceedings of the Ohio Conference*, a. a. O. (Anm. 3), S. 386.

17. John Langrish, »Not everything made of steel is a battleship«, in: *Foundations for the Future, Doctoral Education in Design, Proceedings of the Conference in La Clusaz*, a. a. O. (Anm. 6), S. 297.

18. Siehe die Zusammenfassung der Promotion von Owain Pedgley auf der Website <http://www.core77.com/research/thesisresearch.html> (besucht am 10.03.2003).

diese für die Designpraxis verfügbar zu machen.¹⁹ Aber dennoch ist die Frage nach dem Stellenwert von praktischen Arbeiten in der Designforschung inzwischen selbst zu einem Forschungsgegenstand geworden. So fanden unter dem Titel »Research into Practice« an der University of Hertfordshire, Faculty of Art and Design, Hartfield, bereits zwei internationale Konferenzen statt, die zu klären versuchten, was »Designwissen« ist und wie es beschaffen sein muss, um sowohl von Wissenschaftlern als auch von Praktikern anerkannt zu werden.²⁰

Promotionen im Design
an europäischen Hochschulen –
drei Beispiele ...

Wie sowohl an der Zahl der promotionsberechtigten Design-Fakultäten als auch an der Zahl der Doktoranden abgelesen werden kann, ist es in Großbritannien mit großem Erfolg gelungen, das an den traditionellen »alten« Universitäten (»Old Universities«) verankerte mehrstufige System der Hochschulausbildung mit den Abschlüssen BA (Bachelor of Arts), MA (Master of Arts) und PhD (Doctor of Philosophy) in voller Breite auf die Design-Ausbildungsstätten zu übertragen. Eingeleitet wurde dieser Prozess 1992 mit der Überführung der ehemaligen Design-, Kunst- und Polytechnischen Schulen in so genannte »New Universities« durch die britische Regierung. Seither können die selbstverwalteten Hochschulen über die von ihnen vergebenen Studienabschlüsse selbst entscheiden. Allgemeine, Fächer übergreifende nationale Richtlinien für Promotionen wurden in dem »Harris Report« (1996), in dem »Dearing Report« (1997) sowie in dem Bericht über »Practice-Based Doctorates in the Creative and Performing Arts and Design« (1997) erörtert, auf die sich die Hochschulen heute berufen – gleichwohl konnte die kontrovers diskutierte Frage noch nicht abschließend geklärt werden, ob für praxisbasierte Forschungsarbeiten (mit begleitender schriftlicher Erörterung) ein eigenständiger Titel wie etwa Doctor of Art (DA) oder Doctor of Design verliehen werden sollte, oder ob mit der unterschiedslosen Verleihung des PhD auch für »practice-based doctorates« eine »integrative« Lösung anzustreben sei. Um diese Frage der Nomenklatur wird nach wie vor gerungen, da die einen eine »Verwässerung« der von traditionellen Disziplinen gesetzten Standards befürchten, die anderen eine »Wucherung« unterschiedlichster Titel und Abschlüsse mutmaßen.²¹

Einigkeit konnte indessen hinsichtlich einer Reihe von Kriterien erzielt werden, die eine Promotion in jedem Falle zu erfüllen hat: Erstens muss die eingereichte Arbeit einen erkennbaren und kommunizierbaren Beitrag zum Wissen und Verstehen in dem betreffenden Studienfeld leisten, wobei sich dieser Beitrag sowohl auf Inhalte als auch auf Methoden beziehen kann. Zweitens muss der Doktorand differenziertes Wissen über in seinem Studienfeld relevante Forschungsmethoden nachweisen; der PhD-Titel steht sowohl für die Kenntnis einer Reihe einschlägiger Forschungsmethoden als auch für ihre erfolgreiche Anwendung. Und zum dritten hat sich der Kandidat einer mündlichen Prüfung zu unterziehen.²²

19. Vgl. hierzu zum Beispiel die Promotion von Katherine Townsend »Integrated design: from Delaunay to digital«, in: *Exchange Online Journal*, Issue 2, May 2001, hg. von der University of the West of England (UWE), Bristol, im Internet einsehbar unter www.media.uwe.ac.uk/exchange_online/exch2_article6.php3 (besucht im September 2001; im März 2003 nicht verfügbar).

Ein anderes Beispiel ist die Arbeit von Kevin Petrie »Waterbased ceramic transfer printing, The development and creative use of a new on-glaze screenprinting system«, auf die Paul van der Lem in seinem Beitrag »The development of the PhD for the visual arts« näher einget; dieser Text wurde ebenfalls im *Exchange Online Journal*, Issue 2, May 2001, hg. von der University of the West of England (UWE), Bristol, veröffentlicht.

20. Vgl. hierzu die Dokumentation im Internet. Alle Vorträge der beiden Konferenzen »The Foundations of Practice Based Research« im Jahr 2000 und »The Concept of Knowledge in Art and Design« im Jahr 2002 sind nachzulesen unter www.artdes.herts.ac.uk/papers/wpades. Für Juli 2004 ist die dritte Konferenz angekündigt.

21. Vgl. hierzu David Durling, »Design in the UK: Some reflections on the emerging PhD«, sowie John Langrish, »Not everything made of steel is a battleship«, beide in: *Foundations for the Future, Doctoral Education in Design*, Proceedings of the Conference in La Clusaz, a.a.O. (Anm. 6), S. 317 ff und S. 297 ff.

Siehe hierzu weiterhin: The Surrey Institute of Art & Design, University College (Ed.), *Occasional Paper*, Transcript of Research Seminar in Practice-Based Doctorates in Creative & Performing Arts & Design, 14th July 1998. Hier argumentiert Christopher Frayling, Rektor des Royal College of Art und

Vorsitzender der Arbeitsgruppe, die 1997 den Bericht über »practice-based doctorates« vorlegte: »There is everything to gain from an inclusive model of the PhD award and everything to lose by a proliferation of specialist qualifications with individual subjects each giving their own qualification. (...) I think that at a time of convergence in higher education following the rise of the new universities, it is important that we do not relegate art and design to a separate status with a string of separate qualifications. It would do nothing to help our relationship with the main stream of higher education.« (S. 5, S. 8)

22. Vgl. hierzu Christopher Frayling in: *Occasional Paper*, Transcript of Research Seminar on Practice-Based Doctorates in Creative & Performing Arts & Design (Anm. 21).

University of Brighton, Faculty of Arts & Architecture²³

Die Fakultät Arts & Architecture der Universität Brighton, die aus dem Brighton Polytechnic hervorging und 1992 den Status einer »New University« erhielt, gilt innerhalb der Universität als führender Forschungsbereich. Die Fakultät zählt rund 2200 Studenten, die sich auf drei Schulen – die School of Architecture & Design, die School of Arts & Communication und die School of Historical & Critical Studies – verteilen. Alle Studienbereiche bieten Programme an, die von der Grundausbildung bis hin zu post-graduierten Studien reichen.

Postgraduierte Forschung in Arts & Architecture

Die Universität verleiht die Titel MPhil (Master of Philosophy) und PhD (Doctor of Philosophy). Um eine möglichst zielgerichtete und effiziente Durchführung der post-graduierten Studien zu ermöglichen, wurden vom Akademischen Ausschuss (Academic Board) der Universität eine umfangreiche Promotionsordnung²⁴ erlassen, die die Zugangsvoraussetzungen, die Rechte und Pflichten der Doktoranten und ihrer Betreuer, die Verantwortlichkeit der verschiedenen universitären Gremien, den zeitlichen und organisatorischen Ablauf des Promotionsverfahrens und anderes mehr präzise definiert.

Hiernach wird der MPhil an Kandidaten verliehen »who, having critically investigated and evaluated an approved topic and demonstrated an understanding of research methods appropriate to the field, has presented and defended a thesis, by oral examination, to the satisfaction of the examiners«. Von PhD-Kandidaten wird darüber hinaus erwartet, dass ihre Arbeit »an independent and original contribution to knowledge« leistet.²⁵

23. Für weitere Informationen über die University of Brighton siehe die Website www.brighton.ac.uk

24. Siehe University of Brighton, Research Degree Student Processes, Notes of guidance for University staff, Academic Standards & Research Section, Academic Registry, 1 October 1999.

25. Ebenda, S. 23.

Vorgelegt werden können schriftliche Dissertationen, die zur Erlangung des PhD etwa 40.000 Wörter, und zur Erlangung des MPhil etwa 20.000 Wörter umfassen sollen. Akzeptiert werden aber auch schriftliche Dissertationen, die von nicht-schriftlichem Material – beispielsweise eigene künstlerische Arbeiten des Kandidaten – begleitet werden, sofern dieses Bestandteil der geistigen Auseinandersetzung darstellt, in Bezug zur Argumentation einer schriftlichen Dissertation steht und in den maßgeblichen theoretischen, historischen, kritischen oder gestalterischen Kontext eingebunden wird. In diesem Fall sollte die Arbeit für den Titel PhD etwa 30.000 – 40.000 Wörter und für den Titel MPhil etwa 15.000 – 20.000 Wörter umfassen.

Auch gibt es zeitliche Limits, innerhalb derer die Promotion nach der Zulassung fertigzustellen ist. Beim MPhil Vollzeit-Studium ist ein Zeitrahmen von 1,5 bis 3 Jahren vorgegeben, bei Teilzeit-Studium 2,5 bis 4 Jahre. Zur Erlangung des PhD haben Vollzeit-Doktoranden 2 bis 5 Jahre, Teilzeit-Doktoranden 3 bis 6 Jahre Zeit. Ein Transfer von MPhil zu PhD ist grundsätzlich möglich.

Nach der Zulassung des Kandidaten ist zunächst eine Skizze des Forschungsvorhabens einzureichen, die den Arbeitstitel, die Ziele und den Hintergrund des Projekts, einen detaillierten Arbeitsplan einschließlich der Forschungsmethoden und die voraussichtlichen Ergebnisse des Projekts umfasst. Später wird alljährlich seitens der Doktoranden-Abteilung (Research Student Division) der Fakultät ein Bericht über den Fortgang der Dissertation angefertigt, um sicherzustellen, dass die Zusammenarbeit mit den Betreuern befriedigend verläuft, der Kandidat alle erforderliche wissenschaftliche und technische Unterstützung erhält, ein ausreichendes Arbeitspensum leistet und von seiner Arbeitsskizze möglichst wenig abweicht.

Auch an die Qualifikation der Betreuer von Promotionen werden klar definierte Anforderungen gestellt. Zwar müssen sie bislang nicht selbst den Ph.D.-Titel erworben haben, doch wird von ihnen erwartet, dass sie auf einem angemessenen Niveau aktiv Forschung betreiben, in den letzten fünf Jahren mindestens zwei Doktoranden bis zum erfolgreichen Abschluss ihrer Arbeit begleitet und/oder den von der Universität angebotenen Betreuer-Workshop absolviert haben.

Offensichtlich führt die straffe Organisation und Überwachung des gesamten Promotionsverfahrens zu guten Ergebnissen. So verweist beispielsweise Jonathan Woodham, Professor am Design History Research Centre der Fakultät für Kunst und Architektur auf einen kürzlich veröffentlichten externen Quality Audit Report, der die »Schaffung eines angemessenen Umfeldes für Doktoranden« lobt und der Universität einen »beachtlichen Fortschritt im Management der Forschungsstudenten« bescheinigt. Auch bei der an allen britischen Fakultäten turnusmäßig durchgeführten »Research Assessment Exercise« (RAE), einer Qualitätsprüfung von Forschung und Lehre, erhielten die Forschungsbereiche »Art & Design« und »Historical and Critical Studies« in den Jahren 1996 und 2001 gute Bewertungen.

Zum Aufbau der Forschungskultur

Bereits seit Mitte der 1970er Jahre befasst man sich in Brighton mit Forschung im Bereich Kunst und Design, wobei die Impulse zur Entwicklung neuer Forschungsfelder vor allem von der Designgeschichte ausgingen. Zunächst wurde die Forschung durch institutionell geförderte wissenschaftliche Mitarbeiter strategisch vorangetrieben. Zu den ersten erfolgreichen Abschlüssen gehören die Promotionen von Penny Sparke (»Theory and Design in the Age of Pop«, PhD, 1975), Suzette Worden (»Furniture for

the Living Room: an Investigation of the Interaction between Society, Industry and Design in Britain from 1919 to 1939«, PhD, 1980) und Clark («The Designer in Early Mass-Production: an Examination of the Factors Influencing his Role with Specific Reference to Calico Printing c. 1800-1850«, PhD, 1982). Diese Arbeiten bildeten ab 1980 die Basis für den Aufbau weiterer spezialisierter Studiengänge. Zudem orientierte sich die Entwicklung des Curriculums an den Forschungsarbeiten der Lehrkräfte sowie an Themenfeldern, zu denen die international bedeutenden Archive²⁶ der Fakultät Dokumente bereithalten.

Besondere Schwerpunkte, wie etwa die Forschung zur Bekleidungs- und Textilgeschichte unter Lou Taylor, entwickelten sich aus einem Curriculum für praxisbasierte Studienabschlüsse. Wie Taylor hervorhebt, beinhalten die praxisbasierten Promotionen jedoch immer auch historische, ethnografische, kulturelle und kritische Dimensionen der Disziplin;²⁷ oftmals werden daher auch Mitarbeiter der School of Historical and Critical Studies einbezogen.

University of Art and Design Helsinki UIAH²⁸

Die UIAH, die auf eine 130jährige Geschichte zurückblicken kann, betreibt Lehre und Forschung in den Bereichen Design, audiovisuelle Kommunikation, Kunsterziehung und Kunst. Als größte autonome Kunst- und Design-Hochschule in Skandinavien bietet sie 21 Studiengänge in 11 Departments²⁹ an, rund 1600 Studenten, darunter ca. 150 Doktoranden, sind immatrikuliert.

Alle Studiengänge können mit den akademischen Graden BA (Bachelor of Arts), MA (Master of Arts) und DA/DrA (Doctor of Arts) abgeschlossen werden. Anfang der 1980er Jahre erhielt die UIAH das Recht zur Postgraduierten-Ausbildung. Zunächst

konnten so genannte Lizentiate³⁰, ab Mitte der 1980er Jahre auch der Dokortitel verliehen werden. Seither wurden an der UIAH 50 Lizentiate und 23 Doktorarbeiten abgeschlossen.

Promotion und projektbasierte Doktorarbeiten

Das Doktoranden-Studium setzt sich aus einer schriftlichen Dissertation und dem Besuch von Postgraduierten-Seminaren zusammen. Die Seminare, für die mindestens 40 finnische Credits³¹ zu erwerben sind, beinhalten allgemeine Forschungsstudien (general research studies), Studien zum Forschungsschwerpunkt des Doktoranden (studies in research interest, related to own research) sowie ergänzende Studien (studies complementary to research work). Das Studienprogramm wird individuell und gemeinsam mit dem Bewerber ausgearbeitet, der Studienort kann frei gewählt werden. Jedoch wird empfohlen, die Promotion innerhalb von vier bis fünf Jahren abzuschließen.

Mit der Promotion soll der Doktorand herausragendes Wissen in seiner Disziplin sowie seine Befähigung zur Durchführung unabhängiger, wegweisender Forschung, zur Entwicklung neuer künstlerischer Forschungsmethoden oder gestalterisch anspruchsvoller Produkte demonstrieren. Die Promotion hat zur Erzeugung von Wissen über Design beizutragen. Sie kann ein Forschungsprojekt oder mehrere Forschungsansätze zu der selben Problemstellung umfassen und ist in Buchform oder elektronisch auf CD ROM zu publizieren.

Die Promotionsordnung eröffnet die Möglichkeit, eine praxisbasierte Arbeit (practice based degree) vorzulegen, etwa in Form einer künstlerischen Produktion, mehrerer miteinander verbundener künstlerischer Produktionen oder einer Produktentwicklung.

In diesem Fall muss die Promotion auch eine publikationsfähige schriftliche Arbeit umfassen, die in einer dialogischen oder analytischen Beziehung zu der künstlerischen Produktion oder Produktentwicklung steht und in der die Ziele, Methoden und Ergebnisse der Arbeit dargestellt werden. Auch gemeinschaftliche Promotionen sind zulässig, vorausgesetzt der vom Doktoranden eigenständig erarbeitete Anteil ist klar zu identifizieren.

Das »Graduate School System«

1995 wurde vom finnischen Bildungsministerium ein »Graduate School System«³² mit dem Ziel initiiert, die Qualität und Effizienz der Doktorandenausbildung zu steigern, die Planung und Betreuung der Promotionen zu verbessern, den benötigten Zeitrahmen zu verkürzen, das Durchschnittsalter der Doktoranden zu senken sowie die nationale und internationale Zusammenarbeit im Rahmen der postgraduierten Studiengänge zu intensivieren.

Die Universitäten des Landes konnten sich auf die öffentliche Ausschreibung mit Vorschlägen für thematisch spezifizierte Graduate Schools bewerben. Von den insgesamt 97 Graduate Schools mit 1282 bezahlten Positionen für Doktoranden und Nachwuchsforscher, die bisher an den Universitäten installiert wurden, entfielen drei auf die UIAH: die »Graduate School Multicultural Art Education«, die »Future Home Graduate School« sowie die »Graduate School for Means of Expression in Film, Television and Audiovisual Multimedia« (ELOMEDIA), die noch bis 2005 bestehen wird.

Momentan erhalten etwa 50 Doktoranden der UIAH finanzielle Förderung durch die Akademie von Finnland, das Technologische Entwicklungszentrum TEKES, die EU sowie private Stiftungen. Das zwischen der Univer-

26. Die Fakultät »Arts & Architecture« verfügt über das South East Film and Video Archive (SEFVA) und das Design History Research Centre (DHRC); letzteres beherbergt das Archiv des britischen Design Councils, das FHK Henrion-Archiv einschließlich Bibliothek sowie das James Gardner-Archiv.

27. Lou Taylor, »An assessment of the Current State...«, (s. Anm.12).

28. Für weitere Informationen siehe die Website www.uiah.fi

29. Die Departments umfassen die Bereiche Produkt- und strategisches Design; Innenarchitektur- und Möbeldesign; Grafik Design; Media; Film und Fernsehen; Design für Theater, Film und Fernsehen; Mode- und Textil-Design; Kunst; Kunsterziehung; Keramik und Glas.

30. Das Lizentiat ist mit dem britischen MPhil in etwa vergleichbar. 1999 wurde die Vergabe von Lizentiaten wieder eingestellt.

31. Ein finnischer Credit entspricht einem Arbeitspensum von 40 Wochenstunden Arbeitsleistung der Studenten. Zu den unterschiedlichen europäischen Creditsystemen siehe auch

Fritz Dalichow, *Kredit- und Leistungspunktsysteme im internationalen Vergleich*, Bonn 1997.

32. Vgl. Ministry of Education, Finland, Department for Education and Science Policy (Hg.), *The Graduate School System in Finland, Survey of Functioning, Results and Efficiency by 2000*.

sität und der Regierung geschlossene leistungsbezogene Budgetierungsabkommen beinhaltet, dass die UIAH den Doktoranden ihre Einrichtungen zur Verfügung stellt und jedes Jahr eine bestimmte Anzahl von Promotionen erfolgreich abgeschlossen werden.

Zu denjenigen Promotionen³³, die sich mit designrelevanten Themen befassen und im Universitätsverlag publiziert wurden, gehört u. a. die Studie von Susann Vihma »Products as Representations, A Semiotic and Aesthetic Study of Design Products«, die – anknüpfend an verwandte Ansätze wie die in den USA entwickelte Theorie der »Product Semantics« und die Offenbacher »Theorie der Produktsprache« – die zeichnerische Funktion von Alltagsobjekten analysiert; weiterhin eine Studie über »One-dimensional Usability, Influence of usability on consumers' product preference« von Turukka Keinonen, die sich aus der Nutzerperspektive mit der Brauchbarkeit von Produkten befasst und hierzu verschiedene Untersuchungsmethoden vorstellt; sowie schließlich die Analyse von Merja Salo »Signs of Pleasure, Danger and Warning«, die am Beispiel der Zigarettenwerbung nachvollzieht, wie international propagierte Leitbilder und Images großer Marken über mehrere Dekaden hinweg auch die finnische Werbung geprägt haben.

Delft University of Technology, School of Industrial Design Engineering³⁴

Die 1864 gegründete Delft University of Technology ist die älteste und größte technische Universität der Niederlande und umfasst heute sieben Fakultäten, unter ihnen die Fakultät Design, Engineering and Production, die sich wiederum in drei Sub-Fakultäten gliedert: Neben den Sub-Fakultäten Mechanical Engineering sowie

Maritime Technology wurde 1969 die Sub-Fakultät Industrial Design Engineering gegründet. Sie hat insgesamt ca. 1700 Studenten und zur Zeit etwa 45 Doktoranden, von denen mehr als die Hälfte in den letzten zwei Jahren ihre Arbeit aufnahmen.

Der Studiengang Industrial Design Engineering ist in den Niederlanden das einzige und international eines der wenigen Programme auf Universitätsniveau, das nach fünf Jahren mit dem Master Industrial Design Engineering abschließt. Darüber hinaus wird seit 1997 ein international anerkannter zweijähriger Postgraduierten-Studiengang für Advanced Industrial Design Engineering angeboten. Dieser Studiengang, der in englischer Sprache durchgeführt wird, ist Teil eines Master of Science International Programme, das die Internationalisierung der Universität verstärken soll.

Die Ausbildung und Forschung der Sub-Fakultät sind technisch-wissenschaftlich ausgerichtet und umfassen den gesamten Produktentwicklungsprozess langlebiger Konsumgüter. Neben der Lehre werden an der School of Industrial Design Engineering sowohl Grundlagenforschung als auch angewandte Forschung in Eigeninitiative sowie im Auftrag Dritter durchgeführt. Ziel der technisch wissenschaftlich orientierten Forschung ist der Aufbau wissenschaftlicher Grundlagen des Studiengebietes Industrial Design Engineering. Daher ist ein Großteil der Forschung auf die Verbesserung von Designprozessen und Designentwicklungen ausgerichtet. Kürzlich wurde die Forschung unter drei Hauptthemen – Produkt-Konzeptionalisierung, Design für Nachhaltigkeit und Intelligente Produkte – gebündelt. Weiterhin beteiligt sich die Sub-Fakultät an den beiden Forschungseinrichtungen Polymer Technology Netherlands (PNT) und Materials Institute Delft Eindhoven Groningen (MIDEG).

PhD an der School of Industrial Design Engineering

Bereits seit Anfang der 1980er Jahre ist es möglich, an der School of Industrial Design Engineering zu promovieren; zwischenzeitlich wurden etwa 60 Promotionen abgeschlossen. Die Bandbreite der Themen reicht von Fragen des Marketings und der Formgebung bis hin zu ergonomischen und ingenieurwissenschaftlichen Inhalten. Laut Promotionsordnung der Delft University of Technology ist es zum Nachweis der Fähigkeit zur Durchführung unabhängiger wissenschaftlicher Forschung möglich, eine schriftliche Dissertation oder eine praktische Arbeit einschließlich Dokumentation vorzulegen. Dennoch kam es in der Geschichte der Fakultät bisher kaum vor, dass für ein praktisches Projekt der PhD-Titel verliehen wurde. Weiterhin hat sich der Doktorand einer mündlichen Prüfung zu unterziehen.

Im Unterschied zur Praxis der anderen hier vorgestellten Fakultäten und abweichend von der für alle Fakultäten verbindlichen Promotionsordnung der Delft University of Technology³⁵ ist es an der School of Industrial Design Engineering offenbar völlig unüblich, dass Kandidaten selbstständig ein ihren Interessen entsprechendes Promotionsvorhaben formulieren. Die Definition der Forschungsprojekte, die häufig in Kooperation mit anderen Fakultäten oder Unternehmen durchgeführt werden, erfolgt in aller Regel durch die Sub-Fakultät. Im Rahmen einer Ausschreibung werden dann für das Projekt geeignete Kandidaten gesucht. Auswahlkriterien sind sowohl der im Hinblick auf das Projekt passende Ausbildungshintergrund der Bewerber als auch nachgewiesene Erfahrung in der Durchführung wissenschaftlicher Forschung oder zumindest ein Interesse daran. Auf der Grundlage des vorformulierten Forschungsprojektes werden die Kandidaten von der Universität für einen Zeitraum von

33. Eine Übersicht über die Promotionen (teilweise mit Zusammenfassungen) ist einsehbar unter <http://www.uiah.fi/subfrontpage.asp?path=1;1456;2180;2793>

34. Für weitere Informationen siehe die Website www.io.tudelft.nl

35. In den Doctorate Regulations der Delft University of Technology, Board for Doctorates (1997 Edition) existiert kein Artikel bezüglich der Definition des Forschungsvorhabens seitens der

Kandidaten oder der Fakultät. In Artikel 8.6 heißt es, dass die Dissertation aufgrund der Relevanz des Themas sowie aufgrund der Bedeutung und präzisen Formulierung der Forschungsfrage beurteilt würde. Dies legt eine Vorgabe des Forschungsprojekts durch die Fakultät keineswegs nahe.

vier Jahren angestellt. Das Gehalt liegt etwa 20–30 Prozent unter dem Einstiegsgehalt eines Universitätslehrers. Mit Beginn eines Promotionsprojektes wird zunächst für das erste Jahr ein Betreuungsplan aufgestellt, der das gesamte Projekt, die Zielsetzungen der Arbeit, den Vorlesungsplan sowie die Konsultationsstunden umfasst. Obligatorisch ist für alle Doktoranden im ersten Jahr ein Einführungskurs über allgemeine Forschungsmethoden. Darüber hinaus können sie in Abstimmung mit dem Betreuer weitere Kurse an anderen Fakultäten oder Universitäten belegen. Der anfangs aufgestellte Betreuungsplan wird jährlich auf den neuesten Stand gebracht. Nach dem ersten Jahr wird die Arbeit des Doktoranden begutachtet. Dann entscheidet sich, ob er mit seiner Arbeit fortfahren kann oder ob das Projekt abgebrochen wird. Allen Doktoranden wird empfohlen, ihre Arbeit vor dem Department und der Fakultät zu präsentieren; darüber hinaus organisiert die Fakultät alljährlich einen PhD-Tag, an dem alle Doktoranden ihre Forschungsarbeiten vorstellen.

Gastautoren

ANNA CALVERA

Departament de Disseny i Image,
Facultat de Belles Arts,
Universitat de Barcelona, Spanien
gprodiss@trivium.gh.ub.es

ALAIN FINDELI

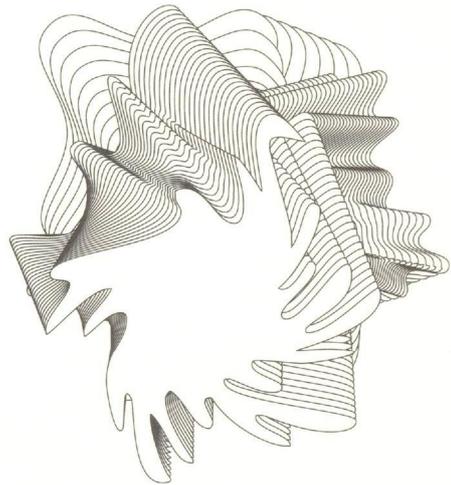
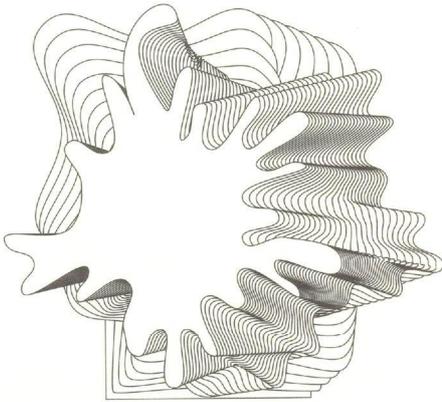
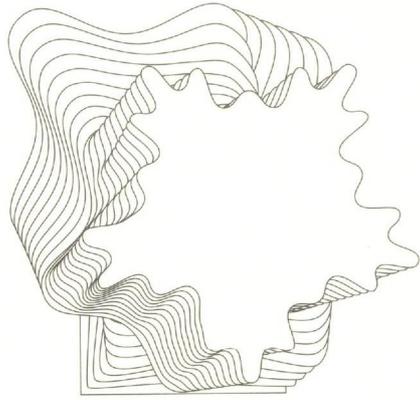
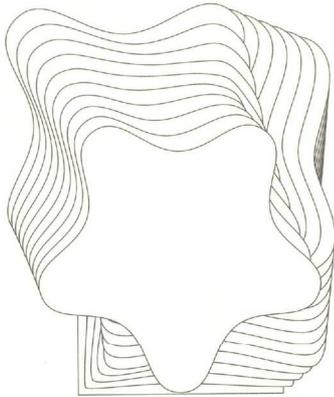
Lehrstuhlinhaber an der Schule
für Industriedesign
an der Universität von Montreal

PROF. DR. PAUL VAN DER LEM FCSD

Fachbereich Kunst, Medien
und Design der University
of the West of England, Bristol
paulvanderlem@uwe.ac.uk

DAGMAR STEFFEN

Dipl. Des., ist zur Zeit als wissen-
schaftliche Mitarbeiterin des
C-Labors der hfg-offenbach mit
dem Forschungsprojekt »C-MOEBEL«
befasst.
D.Steffen@em.uni-frankfurt.de



Impressum

HERAUSGEBER

Der Präsident der Hochschule
für Gestaltung
Offenbach am Main
Schlossstraße 31
D-63065 Offenbach am Main
Telefon: (069) 800 59-0
Telefax: (069) 88 07 91

COPYRIGHT

2003 bei den Verfassern und
der Hochschule für Gestaltung
Offenbach am Main

ISBN

3-921997-43-7

REDAKTION

Bernhard E. Bürdek, Hans-Peter Niebuhr,
Burghart Schmidt

GESTALTUNG

Annette Pfisterer, Dieter Lincke

SATZ UND BILDBEARBEITUNG

Annette Pfisterer
Hochschule für Gestaltung
Gesetzt aus der
Minion und Corporate S

DRUCK

Bernhard Vatter
Hochschule für Gestaltung

BINDEARBEIT

Schaumann GmbH
Darmstadt

PAPIER

Gardapat 13, 115 g/m²,
holzfrei matt, 1,3-faches Volumen

AUFLAGE

1000 Exemplare



RESEARCH