

# ***hfg forum 17***



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

Ein Hochschulforum erscheint wieder. Es soll berichten über die Arbeit an der Hochschule gemäß ihren Schwerpunkten in Lehre, Gestaltung, Entwicklung und Forschung und über die Kooperativitäten der Hochschule nach außen. Wobei es genauso um die Unternehmungen der Studierenden geht wie um die der Lehrenden. Selbstverständlich muss hier eine Auswahl nach Gelungenheitskriterien durch die Redaktion getroffen werden. Das Hochschulforum will sich nicht mit einer Dokumentation verwechseln. Im Gegenteil, es möchte sich über den angerissenen Berichtcharakter hinaus offenhalten für die Diskussion von Außenpositionen durch deren Herannahme. Denn das Hochschulforum sollte sich am wenigsten nur an die wenden, die in und mit der Hochschule direkt, wenn auch im weitesten Sinn, befaßt sind, sondern es möchte ein Veröffentlichungsort für zur Arbeit der Hochschule Einschlägiges werden.

Dazu wird nun jeweils ein Themenschwerpunkt gebildet. Dieser wird zusammenhängen mit dem Bemühen, innerhalb der Hochschule Kooperativitäten interdisziplinärer Art zu entwickeln. Hierzu gerade ist auch das Hereinholen von Außenanstößen hoch erwünscht, was durch das Hochschulforum vermittelt werden könnte. Die Rede von Themenschwerpunkten darf nicht mißverstanden werden. Nicht etwa sei die Gesamtarbeit der Hochschule in einen Themenschwerpunkt zu pressen, so daß jeder auch nur phasenweise sich darauf auszurichten hätte. Es sollen nur einige Kristallisationskerne geboten sein, um die herum sich interdisziplinäre Kooperation von Interessierten bilden könnte.

Begonnen wird noch auf ganz hausinterner Arbeitsbasis mit dem Ornamentproblem. Denn es hat sich herausgestellt, daß einige Hausmitglieder zu ihm schon seit Jahren mit Problemsicht forschen und entwickeln sowie publizieren. Das allein wäre Grund genug, diese Unternehmungen in einer Hochschulveröffentlichung zusammenzuführen, damit man ihre Übereinstimmungen und

Differenzen abzuwägen vermag und in das Erwägen möglicher Folgerungen überginge, Perspektiven wie Perspektivenwechsel ins Auge faßte. Aber um es eben zu betonen, das soll nicht dazu verbinden, daß nun jeder an dieser Problematik seine Entwicklungsarbeit ausrichte, nur weil einige Kollegen sich darauf konzentriert hätten. Wiederum hoffenswert wäre es, wenn jeder sich angeregt fühlte festzustellen, daß, falls, seine Arbeit in der oder jener Hinsicht mit dem angezeigten Problem doch durchaus zu tun habe. Es mag da ja auch um Miszellen gehen oder um viel bisher Unbewußtes.

Denn das Thema ist allgemein im Zeitgeist wichtig genug. Seit vielen Jahren laufen die Debatten darum, daß sich, wenn nicht unsere hohe ideologische Kultur, so unsere Lebenskultur des Alltags in Prozessen der Verornamentalisierung befände, was immer darunter zu verstehen ist. Und die zwei Jahrzehnte Debattenvorrang der Rede von der Postmoderne hatten viel zu tun mit einer Rehabilitation des Ornaments. Das alles spiegelt sich in den folgenden Beiträgen, denen es allerdings um die Sicht von heute aus den allerletzten Jahren des 2. Jahrtausends geht. Die durch den Themenschwerpunkt dieses Hochschulforums angereizte Kooperativität bezieht sich auf eine ganz wichtige Zeitfrage des Jahrtausendwechsels. Aussichtswünsche, Durchblickswünsche im Wandel der Perspektiven.

**BURGHART SCHMIDT**

# Inhalt

## Themenschwerpunkt Ornament

- BURGHART SCHMIDT**  
Die Gewaltstrukturen des Ornaments in  
dekonstruktivistischer Sicht . . . . . 4
- JOCHEN GROS**  
Reornamentierung –  
Anzeichen der Zweiten Moderne  
oder Nachmoderne . . . . . 12
- RICHARD FISCHER**  
Wie kommt ein »funktionalistischer Designer«  
zum Thema Ornament? . . . . . 18
- VOLKER FISCHER**  
Sprache als Pictogramm . . . . . 22
- HANS-PETER NIEBUHR**  
Designornament:  
Versprechen oder Versprecher?  
Unfrisierte Einwüfe  
zu seiner Gebräuchlichkeit . . . . . 24

- HANS-JÜRGEN DRESCHER**  
Texte–Bilder–Zeiten . . . . . 30

- BURGHART SCHMIDT**  
Osterspaziergang zu Frankfurts  
Goethe-Gedenken 1999  
oder: Rosalies Konzept des  
aktiven Bühnenbilds . . . . . 32

- DIETER LINCKE**  
Littératures en Dialogue : Dialog der Literaturen  
oder: Wie kommt das Buch zum Kind? . . . . . 38

- HELMUT HERBST**  
Thesen zum neuen bewegten Bild –  
ein Ideen-Layout . . . . . 44

- CORDULA MEIER**  
Der Akt des Verwerfens.  
Gestaltung zwischen orientierender  
Erinnerungsleistung und  
der Fähigkeit des Vergessens . . . . . 48

## Sprache – Medien – Ästhetik

4 Exkurse auf ein weites Feld,  
auf dem der Hase Sätze macht...

- DOROTHEA FRANCK**  
Werkzeugkasten Sprache  
oder: Satz – Sätze  
oder: Die Verwandtschaft von Mensch  
und Hase – Hopp Hopp . . . . . 62

- WOLFGANG SCHIRMACHER**  
Zur Lage  
oder: »Was machen wir,  
wenn die Orgie vorbei ist?« . . . . . 64

- CHRISTINE EICHEL**  
Vom Readymade zur Daily Soap  
oder: Vexierspiele der »Ornamentalen Kultur« . . . 67

- WILHELM GENAZINO**  
Wissen wir, was in uns spricht?  
oder: »Jede Deutung hängt,  
mitsamt dem Gedeuteten, in der Luft.« . . . . . 71



### AFGHANISCHE TEPPICHE

Im Venedig von 1989 zeigten Plakate eine Ausstellung afghanischer Teppiche aus dem russisch-afghanischen Krieg an. Man mochte glauben, da wäre die Gelegenheit geboten, zu Dumpingpreisen traditionelle Exemplare dieser kostbaren Knüpfkunst zu erwerben, weil ja die Afghanen für ihren Widerstandskampf zu internationaler Währung kommen mußten. Aber nein! Der Titel der Ausstellung bewährte sich insofern, als in den ornamentalen Texturen des afghanischen Teppichs Motive des damals gegenwärtigen Kriegs dargestellt wurden von den Exponaten, Panzer, Jets, Raketen, armierte Soldaten. Mitten im Bilderverbot des Islams geht ein Verbildliches von Vorgängen und Aktionen einer brennenden Gegenwart an und das sozusagen im Handumdrehen als Kunstantwort einer Kunst, die, durch das Bilderverbot aus der Mimesis in die Ornamentik gezwungen, in deren Abstraktion, sich äußerst traditionellen Mustern in leichter Variation verschrieben hat mit höchstem Imitationsgrad gegenüber von langher eingelieferten Vorbildern.

Zunächst bewährt sich darin, daß das Ornamentale, bis zu den Einsprüchen eines neuen Ornaments hin, nicht bloße Abstraktion ist, sondern Abstraktion in Auseinandersetzung mit dem Naturalen, dem anders fürs Darstellen so benannten Narrativen gleichzusetzen, von dem das Abstrahieren ausgeht, das es aber ebenso ständig wiedereinbezieht in seine Netze. So vermag das Ornamentale sehr wohl zu jeweiligem Gegenwartsleben Stellung einzunehmen. Das ist es aber auch schon, das Ornamentale stellt die sich ereignende Gegenwart ein in eine Stellung. Sich ereignende Gegenwart gehörte in Kommunikation eigentlich einem Narrativen an, das allein es weiterzutragen vermöchte in den afghanischen Teppichen, aber es stanzte dieses Erzählende zu Einzelmotiven für Strukturknoten, Strukturlinien und Strukturfelder, die sich am wenigsten aus dem zu Erzählenden ergeben, vielmehr an es herangetragen werden, oder es wird in solche Konstruktion eingetragen.

### ORNAMENT ALS VERDRÄNGUNG

Denn die afghanischen Teppiche der venezianischen Ausstellung zeigten zwar voll erkennbar den Fundus des Kriegsinstrumentariums einschließlich der astronautengleich armierten Soldaten in Montur, aber nirgendwo tauchte eine Kampfszene auf und die Armiertheit der Soldaten verhinderte per se jedes Darstellen von sich ereignender Gestikulation oder Mimik, bestens im Namen des Bilderverbots fehlte jede Dramaturgie. Die ikonischen Zeichen des heutigen Kriegsinventars waren so verteilt wie zuvor die Pflanzen- und Tierzeichen. Das Erzählerische war also, gesehen vom Ereignishaften her, entdramatisierend entnarrativiert durch Konstruktion, und dadurch wurden seine Einzelmotive symbolisch angehoben.

Ein anderes Merk- wie Denkwürdiges, das mit Vorangegangenem zusammenhängt, zeichnet das Ornamentale aus. Es selber verhält sich gegenüber den eigenen Antrieben äußerst verdrängend durch seine Konstruktivität und seine hohen Redundanzmengen. Man kann das Ornamentale auch anders umschreiben: Das Ornamentale verharmlost seine Anliegen. Über Verharmlosung und Redundanz zeigt es demnach Entsprechungen zu den Funktionen des Kitschs. Aber Vorsicht! So sehr es Kitsch im Ornamentalen ebenso gibt, es selber ist trotz funktionaler Entsprechungen kein Kitsch. Warum nicht? Weil es zu sehr als ein System von Kulturen sich, wie immer, entfaltet und dadurch seine Selbstverständlichkeit, seine Strukturredundanz, seine Eingewöhntheit oder Eingewöhntheit erhält. Es ist eben wesentlich Inszenierungsweise der »Zeige«-Funktion, nicht das Inszenierte selber. Trotzdem teilt es auch noch eine psychisch-soziale Funktion mit dem Kitsch. Wie dieser begeht das Ornamentale die kürzesten Wege zu einer »Schein«-Versöhnung mit den Lebensumständen, die nur durch die Manöver des Sichselbsterlaufens aus Langeweile heraus unterbrochen werden. Im Angezeigten liegen wohl die entscheidenden Gründe für das zähe Überdauern des Ornamentalen. Daher mußten auch die Angriffe auf das Ornament ihrerseits so hohe Verdrängungskünste wie -kräfte aufrufen im Bogen aus dem Kampf des Klassizismus gegen das Überwuchern des Ornaments in seiner

inhaltlichen und stimmungs-, gefühlsmäßigen Leere bis zu der rabiaten Ablehnung des Ornamentalen seit Adolf Loos in der westlichen Moderne des 20. Jahrhunderts. Die Auseinandersetzung um das Ornamentale zeigt also Züge eines Verdrängens der triebhaft verankerten Verdrängung. Und in beiden Verdrängungen hält man es auf die Dauer nicht aus. Auch hierin regen sich Gründe zu jenem Strukturzug des Ornamentalen, den man anreißen kann als eine selbstkritische Funktion des Ornamentalen in sich. Oder: Das Ornamentale hält es bei sich nicht aus, ohne sich entgehen zu können. Aber nun!:

### **DAS ORNAMENT ALS VERSTÄNDNIS- STRUKTUR ZWISCHEN VERSCHIEDENEN KULTURGEMEINSCHAFTEN**

Wenn sich die verschiedenen Positionen zur Frage nach dem Ornament auf etwas zu einigen vermögen, dann ist das die Funktion des Ornamentalen als Anzeige einer Zusammengehörigkeit, die von anderen Zusammengehörigkeiten anderer Ornamentik unterscheidet. Das entspricht einerseits einem frühen lateinischen Sinn des Worts, dem es eine Art Kennkarte meinte gar etwa bloß von Clubmitgliedschaften. Oder wo archäologischer Geschichtsforschung andere Quellenkriterien für menschliche Gemeinschaften gegenüber anderen menschlichen Gemeinschaften fehlten, da setzte sie oft Ornamenttypen ein als Namen für Menschengruppierungen im Anspielen auf Volkshaftes, wie die Schnurkeramiker, die Bandkeramiker oder die Glockengießlerleute. Das Ornament wäre demnach sozialgeschichtlich schlechthin das Sondernde, das Trennende, das Abhebende in Zusammenführungen, was dann ja breit bestens bekannt und belegbar ist aus Religion und Politik nach der gelassenen Formel: Durch Trennung zusammenbringen, und im un-gelassenen Konfliktfall, der den Vordergrund dessen ausmacht: Durch Feindbilder solidarisieren.

So sehr gilt das, daß Montagen des Ornamentalen wie »Halbmond mit aufgestecktem Kreuz« oder »Kreuz mit aufgestecktem Halbmond« sogleich als Satire wirken (E. Bloch). Insofern kennt das Ornamentale eine ihm wesentliche Unheilsgeschichte sowohl in religiöser Dogmatik wie im Nationalismus oder wo immer Fanatismus Schwarz-Weiß malen wollte, indem er keinem Leitspruch so folgte wie dem: »Wer nicht für mich ist, der ist gegen mich!« – Derart könnte man ganz gewöhnlich dem Ornamentalen vorwerfen, es unterteile, es trenne, es scheidet ab, es halte auseinander, es gliedere, es hierarchisiere, was doch eigentlich ungeschieden zusammengehöre. Und dieses tue es gar laut deklarativ, hämmere es ein, ästhetisch auf seinen Standpunkt pochend.

Wenn man demgegenüber wiederum hervorhebt, daß es Gemeinschaftsbildungen unterstütze, indem es sie auszeichne und symbolisiere, ja dann nur um den Preis sich dichtender Abschottung gegen anderes. Und die seit Adolf Loos zu Beginn unseres Jahrhunderts umgehende Ornamentfeindschaft erhielt noch gewichti-

gere Rechtfertigungshintergründe in geschichtsethischer Ästhetik, der das Ornamentale nicht nur in schlichten Mord verwickelt wäre, sondern in Massenmord. Da hilft auch nicht, daß man klarstellen muß, das Ornamentale halte in seiner unleugbaren Uniformierungstendenz wesentlich eine entgegenwirkende Individuierungstendenz am Werk. Auch diese Art Individuierung wirkt sich vor allem ausgrenzend, abschottend aus.

Und doch wissen wir im Widerspruch zu diesem kurzgezeichneten Unwesen des Ornamentalen, daß seit Beginn der Menschheitsgeschichte zwischen den menschlichen Kulturkreisen nichts so schnell unterwegs war wie die Ornamente. Wie hat man solche Widersprüchlichkeit zwischen einem exklusiven Wesen und schneller Verkehrsform zu verstehen? Zunächst einmal in einem *ersten* Schritt so: Das exklusive Wesen, und die Exklusivität des Ornamentalen wird sofort überall verstanden, wie indianischer Federschmuck den Europäern zusagte, das erweckt in einem ganz formalen Sinn die stärkste Begehrlichkeit der Anderen, die sich im exklusiven Wesen erwirkende Kostbarkeit, wenn auch völlig abstrakt, anzueignen. Abstrakt heißt hier, ohne jedes Verständnis für die gehaltliche Funktion des Ornamentalen an Ort und Stelle der Herkunft und ohne jede Frage danach, ob man Eigenes damit ausdrücken könne, ob es in die eigene Lebenswelt passe, zu deren Komplexen; man wird im abstrakten Aneignen ganz akkumulativ eklektisch ohne Election, also wahllos wählerisch, synkretistisch ohne Synkreszenz, also sammelnd ohne Zusammenwuchs. Beutegut zeigt sich stets erst als Müllkippe, außer es wäre die Abstraktion des abstrakten Aneignens ohne Erfahren wie Verstehen selber, das Geld. Aber immerhin, eine interessierte, engagierte Übernahme des Fremden liegt vor.

In einem *zweiten* Schritt nun, doch Schritte sind hier keinesfalls realgeschichtlich zu verstehen, allenfalls geschichtslologisch, falls man noch bereit ist, ein irgendwie Logoshaftes in der Geschichte anzuerkennen, ein Zweites nun ergibt sich aus anderer Grundbeschaffenheit prozessualer Art im Ornamentalen, nämlich bis zu höchster Abstraktion ein sich miteinander auseinandersetzendes Ineinander aus Naturalität und Abstraktion zu sein. Es gab stark betont ornamentale Kulturphasen in Weltgegenden, die das Ineinander deutlichst zum Thema selber machten, indem sie weiteste und genaueste Abstraktionsnetze auswarfen, um dem Naturalen großen Raum zu schaffen, eingebunden in die Netze, so daß ein Gesamtanblick nur Ornamentalistik bietet, wo der Detailblick den ornamentalen Zusammenhang vergessen läßt. Das Naturale entschuldigt sich gleichsam durch entschiedenen Dienst an komplex sich dehnender Ornamentik. Die Gotik in Gebieten Europas leistete das etwa. Selber die stärkste ornamentale Kunstkultur Europas wohl, griff sie über Steigerung der Naturalität auf die antiornamentalen Tendenzen der Neuzeit vor.

Man nehme etwa die Frontfassade des Westwerks

von Notre Dame in Paris, in dem horizontalen Breitband der Nischenskulpturen über den Pfortenbögen die Reihe der Könige Frankreichs, einer wie der andere ein ganz individual-naturalistisches Porträt von Einzelperson. Das Gleiche gilt für die übereinander-untereinander gestaffelten Bischöfe und Heiligen in den Rippungen der Spitzbögen, welche die Pfortenrahmen ausmachen, auch da, was die Gesichter betrifft, naturales Porträt von Einzelperson, als wär's schon die Renaissance. Und doch in der Gesamtansicht werden diese Naturalitäten zu schmückenden Verknotungen, Verflechtungen, Verzopfungen von Schmuckbändern, Schmuckschnüren, Schmuckleisten. Gewiß hat das gotische Tarnen der Naturalität in der Darstellung durchs ornamentale Gesamt mit den Kreuzzugsbegegnungen zu Islam und originalem Judentum, das heißt zu deren dem Bilderverbot entsprungenen ornamentalen Kunstpraxis zu tun. Es schärfte sich schlechtes Gewissen gegenüber abendländischem Drang nach naturaler Abbildlichkeit des Wirklichen, der nüchterne Einsicht an die Stelle verehrend andenkender Ausschmückung und dekorativer Verherrlichung rücken wollte.

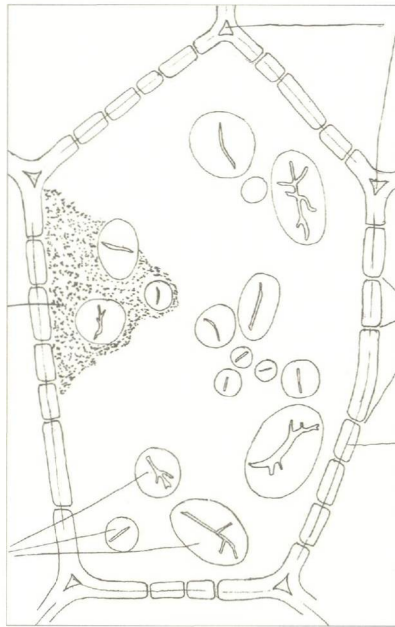
Wogegen das Erinnerungswort sprach, das von Islam und Judentum ausging: auch dem Christentum läge ja das Bilderverbot zugrunde. Erst damit, im Hochmittelalter, wurde eine Verteidigungsschrift wie die des Abts Suger von Saint Denis fällig für die Bilder, die noch mit ihrem Verteidigungscharakter dem schlechten Gewissen und der Tarnung durch die Gesamtansicht entsprach. So warf sich einmal das konfliktvolle Ineinander von Abstraktion und Naturalität im Ornamentalen zum eigentlichen Kunstthema auf, voll sichtbar und deutlich zu fassen, ins Auge springend also, das in der Aufbruchzeit einer Weltgend.

Doch selbst wenn wir uns an stärkst abstrakte, schon mathematische Ornamentstrukturen wenden, wie etwa das Mäanderband, dann bleibt eine Herkunftsspur des Naturalen sichtlich erhalten, der sich schlängelnde Fluß, die sich schlängelnde Schlange mit allen Symbolgehalten dieser Naturphänomenalitäten, sei's des unaufhaltsamen Vorwärtskommens bei äußerster Umwegigkeit bis zu Rückwegen in der ausgebreiteten Suche nach dem geringsten Widerstand. Was Wunder, daß höchste Klugheit mit Beimengungen von Hinterhältigkeit bisweilen dem Verständnis mit hinzutrat. Zwar kennt das sehende Auffassungsvermögen kulturkreisige Einschränkungen wie Ausrichtungen durch die Erziehungsweisen wie Dressuren, aber eine ganze Anzahl von Naturphänomenalitäten waren doch wohl und sind allen Menschen zu allen Zei-

ten zugänglich gewesen, selbst Sinnengeschädigten durch indirekte Vermittlungen. Und wann zu Menschenlebenzeiten hätte es keine Flüsse oder Schlangen gegeben, selbst die Wadis der Wüsten zeugen davon. Und wann hätten Menschen nicht auch Menschen in ihrer individualen Einzelperson durch deren unverwechselbare Gesichtlichkeit erkennen, wiedererkennen müssen?

Das Naturale nun im Ornamentalen macht es also transportfähig durch die Kulturkreise hindurch und nun auch im Verstehen, über das abstraktformale Aneignen hinaus. Durch seine Naturalitäten also bewahrt sich das Ornamentale bei all seiner Verwandtschaft zu Sprachlichkeit als Zeichensystem hochbeweglicher Transformierbarkeit wie Manipulierbarkeit in momentanen Stabilisationen in etwas vor der »babylonischen Sprachverwirrung«.

Aber gerade wenn hier Verwandtschaft zum Sprachlichen anklingt: jenen Zug, der auch das Sprachliche nicht völlig in babylonischer Sprachverwirrung versinken läßt, das Expressive und Musikalische von Melodie zu Rhythmus, diesen Zug enthält als überallhin verstehend transportfähig das Ornamentale ebenfalls neben dem Naturalen, solches zum *dritten* Schritt. Dementsprechend hat etwa Ernst Gomringer oft genug hervorgehoben, daß konkrete Poesie ihr Internationalisierendes so sehr bewährt habe in jener großen Veranstaltung der Prince Albert-Hall Londons, als rein englischsprachiges Publikum in



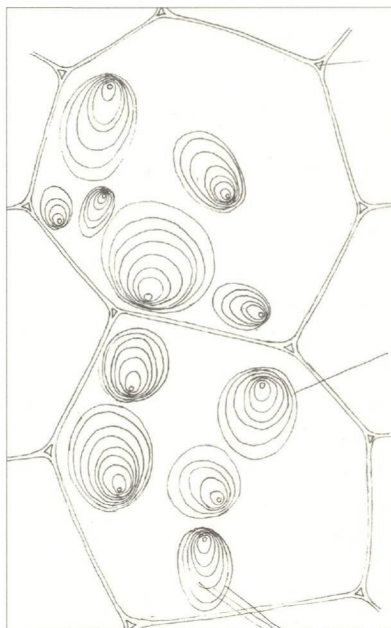
phrenetischen Jubel ausbrach über den Vortrag deutschsprachiger Poesie. Damit hat er, Gomringer desgleichen bedeutet, konkrete Poesie habe das Sprachliche auf die Internationalisierungsebene gebracht, auf der das Ornamentale mit einem Bein, mindestens mit einem halben davon, schon immer hauste, während die Sprachentwicklung im Namen von Babylon das Onomatopoeische immer weiter verdrängt hatte, um immer zuverlässiger bedeuten zu wollen entgegen der Schweben des Expressiven und des Musikalischen. Ein anderes wäre aus den Charakteren der konkreten Poesie die Bildlichkeit der Schrift in der Sprache, wie diese von ihr über manieristische Tendenzen bis ins Mittelalter Europas zurückreicht. Vor allem mittelalterliche Buchmalerei ist gemeint mit ihren Initialen als den großen Pforten der daraus ablaufenden Texte. Jeder Text muß seinen Einsatz gewinnen in einer Zäsur des Einspringens hier und jetzt. Adolf Loos ging wohl an wesentlichen Zügen des Sprachlich-Schriftlichen vorbei, wenn er die letzte Spur des Initialen in der Großschreibung angriff und alles rhythmisch einschneidende und Akzentuierende zugunsten des rein funktionalen Sprachflusses abge-

schaft wissen wollte, obwohl es sich bei relativ hohem Anteil von Großschreibung um eine Eigentümlichkeit der deutschsprachigen Schreibe handelt, die eventuell das Initial-Zündende, das einschneidend Einspringende zur bloß gestischen Belanglosigkeit inflationierte mit ihrem Drang zu Substantialisierung und Kernigkeit: »Hier stehe ich, ich kann nicht anders...«. Doch das Thema einer Bildlichkeit der Schrift hat damit weniger zu tun, sie stand in Manierismen wie Mittelalter für Fremdheit zu Nationalem genau so wie ihre Auswirkung in der Unterschriftenkunst von Urkunden, emblematagleich sich verständlich machen wollend über die Sprachgrenzen hinaus.

Das Ornamentale könnte auf solchen Bahnen sich eindringen in das Schriftliche als das Übungs- oder Experimentierfeld neuer Schriftlichkeit, vom Musikalischen her auch neuer phonetischer Sprachlichkeit, und es würde derart sich zeigen als das Entgrenzende statt des Eingrenzens wie Ausgrenzens, aber immer in Reibung mit dem Grenzerischen. Wo es aber doch nun einmal sich realgeschichtlich ganz besonders überwiegend ausgewirkt hat als ein Solidarisieren durch Feindbilder oder diskriminierende Ausschlußbilder, geht das Angezeigte nur an über die entscheidend kritische Annahme einer Mehrfachcodierung im Ornamentalen. Hat man diese Annahme aber einmal gefaßt, dann wird man zügig einsehen, daß im Wesen des Ornamentalen in wie nichts sonst der Kultur stärkst die Mehrfachcodierung gesteckt hat und weiter stecken wird, das unser *vierter* Schritt zum Thema. Da haben wir die geradezu mathematisierbare abstrakte Struktur, von der sich sagen ließe, wie Schelling das von der Architektur sagte; »Gefrorene Musik«. Da haben wir das Lebendig-Expressive, dem Musikalischen ebenfalls nahe einschließlich der formalen Form- wie Farbharmonien in Variationen auf dem Hintergrund des Dissonanten. Da haben wir die Bildsymbolik in Tradition und Erfindung. Und da haben wir eben die Naturalitäten und Narrativitäten. Das sind nur einige allgemeine Codes, die ineinanderspielen, bereichert um viele besondere andere. Entscheidend ist, daß man nicht, in postmoderner Ideologie befangen, die Mehrfachcodierung als den Pluralismus eines Nebeneinander sieht (vgl. so Charles Jencks), das sich gegenseitig nichts antut und allen alles bietet, indem es jedem etwas bietet.

Sondern das Ornamentale ist Übersetzungswesen durch und durch in sich selber, das wäre der *fünfte* Schritt zum Thema, würde er sich nicht so stark im vierten Schritt spiegeln. Und Übersetzen ist kein funktionales Übertragen wie in den Energieumwandlungen, vielmehr

Reibung und nochmals Reibung als Hauptsache nicht vernachlässigbarer Fehlerquellen. Das hat uns als Einsicht die Übersetzungstheorie Walter Benjamins (vgl. Die Aufgabe des Übersetzers) gebracht und die ist hier ganz besonders vonnöten. Sie basiert auf der Voraussetzung, daß Übersetzung, behandelt am Paradigma der Übertragung von Kunstliteratur aus einer Sprache in die andere, prinzipiell im funktional-idealen Sinn absolut unmöglich ist. Trotzdem empfiehlt Benjamin Übersetzungsarbeit mit einem Nachdruck, wie er sich kaum bei einem anderen Autoren Europas wiederfindet. Warum das? Und wo doch Benjamin zuerst über den positivistisch-optimistischen Ansatz eines möglichst originaltextgetreuen Übertrags oder einer gleichsam abbildlichen



en Wiedergabe als absurdes Unternehmen herfällt, dann aber auch alle Nachdichtungseinstellungen verhöhnt, die die Ausgangsoriginale als bloße Ausgangsanregungen ihrer selbst nehmen möchten. Benjamin geht es eben darum, daß man die Originale nur als Originale kennenlernen kann, sie sind durch keine Übersetzungen ersetzbar. Aber Übersetzungsarbeit, so wenig sie die Werke anderer Sprachen aneignet, vermag enorme Innovationen in die eigene Sprache einzubringen und diese zu verändern, wenn sie extremstes Bemühen um Wörtlichkeit des Übertrags betreibt. Damit verfremdet sich nämlich die eigene Sprache, sie wird aus ihrer einschläfernden und besinnungslos machenden Au-

tomatie des bloßen Gebrauchs aufgestört und kommt nicht mehr zur Ruhe, statt daß man Fremdes im eigenen Koffer »schwarz auf weiß« nach Hause trägt. Die eigene Sprache birst, quillt, quallt, bläht, springt auf, platzt unter dem Versuch, ihr fremde Sprachlichkeit einzubringen. Und solches ist dem Sachverhalt nach im Ornamentikverkehr durch die Kulturkreise hindurch während der Ornamentgeschichte so laufend passiert, daß man es zur Wesensstruktur des Ornamentalen zählen muß.

Hierin besteht der stärkste Grund zum internationalisierenden Wirken der Ornamentik. Mehrfachcodierung in ihr selber hat mit Überschneidungen, Überspiegelungen, Schattenwürfen zu tun, nicht mit Zusammenfällen des Entsprechens zur Identität. Die fremde Ornamentik ist außer in abstrakten Prozessen nie vollständig anzueignen, aber analytisch-synthetische Elementarisierungen zu Montagen stoßen auf Entsprechungen ohne Totalisierungsansprüche, das sich Entsprechende bleibt voneinander unabhängig. Darin werden die Originale keineswegs unbedingt zerstört, sie bleiben auf sich beruhen, aber eine Wirkungsgeschichte des Innovativen geht los oder weiter.



So schafft das Ornamentale früher und rascher Verständigung zwischen verschiedenen Kulturen als andere Medialstrukturen, aber nicht freilich jene Verständigung, die sich um den Hals fallen will, sondern die der mehr oder weniger auch weithin faulen Kompromisse, in denen bekanntlich und in der Tat jeder wie alles zu kurz kommt, die aber dennoch nachhaltig (sustainable) notwendig sind, außer die Totalitarismen und Fundamentalismen hätten recht. Im Übersetzungswesen des Ornamentalen nämlich läßt sich studieren, wie die Ver-  
stehensstruktur aus dem Aneignen des Fremden durch dessen Anpassen ans Eigene verkehrt wird am wenigsten zu der Umkehr einer Anpassung des Eigenen an das Fremde, vielmehr zu dem Neuen einer Veränderung des Eigenen durch das Fremde im Sinne seines eigenen Eigensinns, der es nicht bei sich aushält. Verstehen, so vermögen Passagen der Ornamentgeschichte wie die Gotik oder der Manierismus heute noch zu vermitteln, kann sich befreien aus seiner Unterwerfensstruktur des Überlegenseinstigstus. Solches in der Ornamentgeschichte überhaupt nicht gesehen zu haben, hat wohl den Umstand hervorgerufen, daß in seiner Ornamentfeindlichkeit der antinationalistische »Internationale Stil« die wüsten Nationalismen während des 20. Jahrhunderts nur gestärkt hat, statt sie auch nur um ein Minimales zu vermindern. Vielleicht hat die neuerliche Rechtfertigbarkeit des Ornamentalen bessere Chancen zu einem Bewahren vor dem Rückfall ins Vergangene, weil sie Auseinandersetzung aufnimmt und nicht einfach wegschiebt, was überholt sei. Die Chancen sind allerdings gewiß am wenigsten ausspielbar auf postmodernen Wegen eines NebeneinanderPluralismus, sie müssen die Wege der »Zukunft im Vergangenen« (E. Bloch) einschlagen. Und das gelingt nur in ÜberschneidensPluralisieren von Identität unterlaufender Übersetzungsarbeit.

## **4 DAS ORNAMENT ALS VARIABLE AUSSENSEITE – ANLEGBAR! ABLEGBAR! EIGENSCHAFTSLOS?**

Musil im Sinn möchte ich die Ansicht vertreten, daß Ornamentalität gewiß mitgeboren wurde aus den uralten Ängsten rund um die Eigenschaftslosigkeit herum. Man stürzte sich mit dem Ornamentalen in die Eigenschaftlichkeitssteigerung. Das setzt aber einen Bruch voraus, den Bruch mit der Eigenschaftsgegebenheit durch die Natur. Von Anfang an suchte das Ornamentale die naturale Erscheinung zu ersetzen, mindestens zu korrigieren und zu akzentuieren. Es schwingt in ihm ein Nullpunkt mit, von dem aus alles mögliche Andere sich eröffnet, während das Bisherige zur Disposition steht. Man fühlt sich geradezu durch diese Struktur an jenen Nullpunkt erinnert, den Karl Marx das Proletariat nannte: Entzug aller bisheriger menschlicher Eigenschaften, dafür Offenheit zum neuen Menschen. Hat das Entsetzen vor dem im Ornamentalen ausgedrückten Bruch mit der Eigenschaftsvermittlung durch die Natur, jenem Nullpunkt hin zum Ornament, den Umstand ausgelöst, daß das Ornamentale ein so enges Verhältnis mit der Heiligung einging? Eine Art Naturersatz?

Es ist nun merkwürdig auf solchem Hintergrund, daß die stärkste Überwindung oder Ersetzung der Natur und zugleich der stärkste Enteigner von Eigenschaftlichkeit, die industrielle Produktion, eine dermaßen extreme Ornamentfeindschaft entwickelte, wie wir es in unserem Jahrhundert erfahren. Dabei enthält sie mit dem ihr zentral wesentlichen Vermögen der beschleunigten identischen Reproduktion ad infinitum schon das Sampeln oder sampling in sich, die rasche Wiederholung des völlig Gleichen in Reihen, in Serien, einschließlich leichter Variabilitäten. Das Reihen des Gleichen cum varitione lente aut tenace macht aber ein Grundmuster des Ornamentalen aus, ein wichtiges. Es gilt auch für den weiten Ornamentbegriff der Inszenationsweise von etwas. Man nehme etwa die Zentralperspektive, wiederholbar ad infinitum durch exakte Konstruktion und Fassung für alles möglich Verschiedene. Auch hier regt sich die Eigenschaftslosigkeit als Durchgangsfaktor mit dem so schwierigen Nullpunkt des Fluchtpunkts im Seh- und Anschauungsfeld und den so hohen Graden der Austauschbarkeit. Man könnte auch das Beispiel der Umgangsformen nehmen, wie sie gewiß zum Ornamentalen gehören. Deren klares Bemühen um Neutralisierung der Ausdrucks- wie Eindruckskommunikation aus dem psychischen Leben leistet ja beste Umgangs-kompetenz bei Entlasten von dem Anspruch auf Verständigung. Die feinsten Umgangsformen wären Leerlauf der Kommunikation bei permanent redendem Umgang miteinander. Vielleicht werden sie just jetzt durch das Internet in globalen Ausmaßen realisiert, Vernetzungsfluchten in die Eigenschaftslosigkeit des Verkehrs von Menschen untereinander, ohne daß der gewinnträchtige Verkehr zum Erliegen kommt? Im Gegenteil angesagt seine Steigerung!

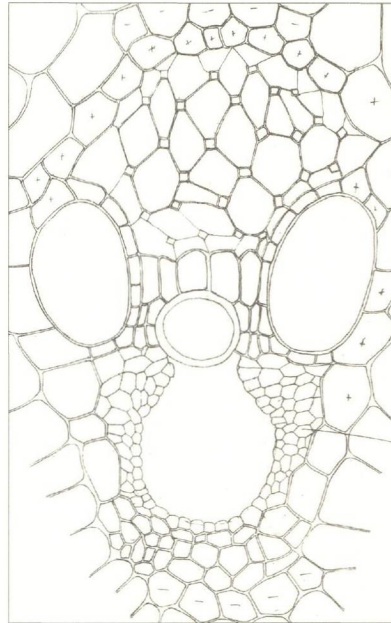
Freilich müssen wir das Gesagte immer nur in der Struktur des Durchgangsmoments auffassen, wenn wir vom Ornamentalen reden, oder wir müssten das verstehen als eine Sackgassenseite des Ornamentalen, in die es hineinzulaufen hat, um nicht mehr herauszukommen. Denn wir erfahren das Ornamentale doch bis heute als kräftige Kräftigung der Eigenschaftlichkeit. Allerdings muß dann das Ornamentale durch Ritualität stabilisiert sein, die Ritualität mag so säkular transformiert sein, wie sie will. Ihre Auflösung schickt das Ornamentale ins Haltlose der Rezitation von eigenschaftloser Eigenschaft, willkürlich an- wie ablegbar. Die Rollentheorie der Soziologie hat das systematisiert. Wir können auch an Beispiele aus der realen Religionsgeschichte denken.

Die Ketzerbewegungen haben sich besonders gerieben am professionellen Expertenpriestertum, weil es, in seiner eigenen Lebensführung hochsündig, sich nur in den Ornat zu werfen brauchte, um andere Sünder zu entsöhnen, ihnen Absolution zu erteilen. Die Ketzer haben eben nicht mehr das transsubstanziierende Ritual der Weihe anerkannt, sonst hätten sie sich nicht daran gerieben, daß starke Sünder Absolution vermitteln. Im ornamentalen Ritus wechselten eben die Priester ihre menschliche Eigenschaftlichkeit im Durchlauf durch das Durchgangsmoment der Eigenschaftslosigkeit. Verwandtes gilt für den Lutheraner-Hohn über die Katholiken, sie plapperten wie die Heiden. Auch darin wurde die rituelle Transsubstantiation der Wortkaskaden aus Redundanzen zur Präsentation des Heiligen im Sprachakt nicht mehr anerkannt. Solche Beispiele lehren aber nur, wie dann die Reformatoren Liturgie wiedereinführten und zuvor die Ketzer sich schließlich auch wieder an besonders Auserkorene hielten zur Vermittlung des Heiligen.

Man entgeht dem Ornamentalen nicht oder nur in den Durchgangsmomenten der Nullpunkte, und die gehören wieder zum Wesen des Ornamentalen, wenn man es von seiner Produktionsseite her auffaßt. Ebenso wenig entgeht man dem Eigenschaftlichen. Eigenschaftslosigkeit ist nicht lebbar, es setzen sich gleich andere Eigenschaften an. Das war ja wohl eben ein großer Irrtum von Marx, daß er meinte, er könne das Proletariat als Nullpunkt konstruieren, bar aller Eigenschaften, und solches für Realität ausgeben. Das ist nun alles andere als ein Votum für die Substantialität der Eigenschaftlichkeit und alles andere als die Ansicht vom Ornamentalen, es sei ein Stabilisator von Eigenschaften. Vielmehr Entwicklung des Ornaments, sein Veränderungsprozess setzt die vielen Nullpunkte der Eigenschaftslosigkeit als Durchgangsmomente voraus, so gilt das für die Eigen-

schaftsveränderung des Menschen überhaupt. Allerdings lagern sich riesige Ängste um diese strukturelle Eigenschaftslosigkeit, so sehr sie wiederum stets faszinierte. Man denke etwa ans Geld. In seiner rein logischen Struktur ist es die reine Allmöglichkeit des Menschen in reiner Eigenschaftslosigkeit. Das wurde hochgelobt im Lateiner-Spruch: Non olet (es riecht nicht). Und doch hat Geld so viel Haß gegen sich selber selbst bei den Geldleuten selber ausgelöst. Der Haß stammt nicht zuletzt aus der tiefen Angst des Menschen vor seiner reinen Möglichkeit als seiner reinen Eigenschaftslosigkeit. So wurde das Geld zum Ängste beschwichtigenden Tummelplatz des Ornamentalen von Anbeginn, um es vor Fälschung zu bewahren. Aber irgendwie hat das

doch zu tun mit einer zentralen Sehnsucht des Menschen, wie sie das Christentum aussprach im Jesus-Versprechen: Siehe, ich mache alles neu. Wie lehnt sich das Versprechen auf gegen den Umstand, daß wir von früh an festgeschrieben werden in unseren standesamtlichen Namen, in das Charakterbild von uns, in die Qualifikationszertifikate, die Biographien. Selbst das Geld hat etwas von dem Trotz des »Siehe, ich mache alles neu« an sich, dem Trotz des Verlangens danach, einmal wieder ein unbeschriebenes Blatt zu sein, und doch Überlebenschancen zu haben. Das berührt neuerlich unendliche Ängste des Schattenverlusts, obwohl es Sehnsucht bleibt. Darum wohl trug Jean Paul Sartre



stets viel Bargeld bei sich. Dem wäre noch der Verweis hinzufüßbar auf die reichste Ornamentausstattung des Himmlischen Jerusalem, wie es vom Himmel herabfährt, um eine ganz neue Erde zu stiften.

Komplex läßt sich also aus der mediterran-europäischen Geistesgeschichte das Kreisen des Ornamentalen um die Eigenschaftslosigkeit herum und durch sie hindurch belegen. Dieses Kreisen bewährt sich in der An- und Ablegbarkeit variabler Außenseite oder variabler Oberfläche unverwachsen. Mit den unhöflichen, aber auch so zweifelhaften Tiefen darunter, die allerdings roh ein anderes wären als sie selber. Denn sie hätten wieder abgespalten unverwachsene Oberfläche, unter der die Tiefe verschwunden wäre, was ja auch ihren Sinn und ihre Bestimmung ausmacht. Ornamenthaß speiste sich wohl immer aus den Ängsten vor dem Spiel mit der Eigenschaftslosigkeit als einem Spiel mit dem Feuer. Die, die sich von solchen Ängsten frei hielten, hatten in ihrem Jubel über die Perspektive der Eigenschaftslosigkeit die Wahl zwischen zwei Wegen für ihre Triumphzüge. Beide Wege haben sich wunderbar klar in der Literatur unseres Jahrhunderts niedergeschla-

gen. Robert Musil nimmt die Möglichkeit der Perspektive auf Eigenschaftslosigkeit für Voraussetzung zum Wechsel im Lebensentwurf, bis gerade gar nicht einmal mehr entworfen wird. Ihm zuvor hatte der Däne Henrik Pontoppidan in seinem Roman »Hans im Glück«, orientiert vom Märchen, das Abtun der Eigenschaftsverflochtenheiten für Voraussetzung erklärt zu Kontemplation des stoisch-schopenhauerischen Sinns, der erwirkt: das große, unberührbar sich gemacht habende Weltauwe in der Zurückgezogenheit auf das Schauen als Trost. Wir haben also die konstruktivistische oder auch dekonstruktivistische und andererseits die resignative Lösung. Im Übertrag der Erfahrung: Das Ornamentale ist geradezu das Gemengefeld aus Konstruktionslust und Resignationslust, Konstruktion und Resignation im Handgemenge, beide brauchen aber den Faktor der Eigenschaftslosigkeit in sich, wohigemerkt als Faktor, als Bewirkensfunktion.

## **5 STATIONÄR UND AMBULANT. ORNAMENTIK GEGEN DAS ELEND DER FINALISIERUNG**

Im Ornamentalen wohnen verschiedene tendenzielle Ambivalenzen, von denen etwa die eine die zwischen Vereinfachung und Komplizierung ist. Vielleicht ist diese die die anderen umgreifende. Aber wenigstens läßt sich an ihr schon klarmachen, daß es bei tendenziellen Ambivalenzen nicht um einfaches Auseinanderdriften von Bedeutsamkeiten geht oder um deren einfache Polarisierung, sondern um ein Ineinander gegenläufiger Quasivektoren. Für genannte Ambivalenz könnte man sagen: Das Ornamentale bestand immer im äußersten Vereinfachen des Komplexen durch höchstes Komplizieren des Einfachen, darin dem Philosophieren verwandt, ja ihm entsprechend.

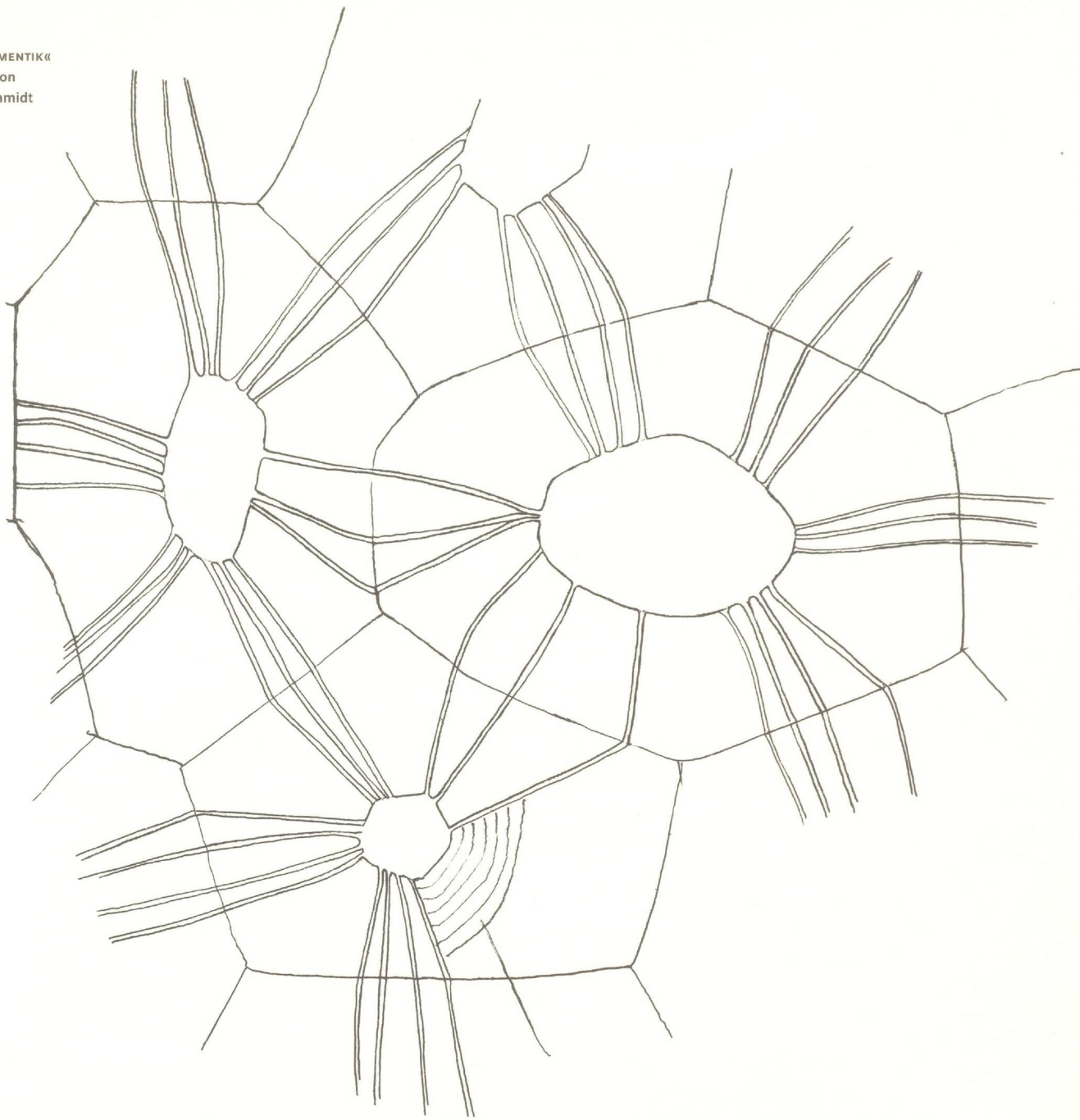
Diese Art Ambivalenz-Dialektik gilt auch für die andere wichtigste Ambivalenz des Ornamentalen, die zwischen Abschluß und Öffnen. Selbst wo das Ornament so überwiegend eingesetzt wurde, um zu rahmen, also in seinem gewissermaßen zeilenden Fortlauf sich um anderes herum in sich zusammenzuschließen, sorgt das »Prinzip Reihung« für eine Tendenz zum unendlichen Fortlauf auf einer Linie, unabschließbar. Jeder Rahmen provoziert, ihn aufzuklinken, und dann setzt er sich abschlußlos fort, die hochornamentale Gotik in ihrer Additivität wußte davon.

Und doch: Das Prinzip Reihung, ein Kriterium alles Ornamentalen, sorgt in der unabschließbaren Linie für kürzer oder länger gespannte Redundanz, sonst könnte man von keiner Reihung sprechen. Und so schlägt der unabschließbare Fortlauf ins Auf-der-Stelle-Treten um: Das Stationäre, das sich allein erhält durchs Ambulante, sonst müßte es als Wahrzeichen das Ornamentale preisgeben und in ein Symbol sich bannen. Das Ornamentale arbeitet aber ständig gegen dieses Finum, gegen die Finalisierung, obwohl es ständig Finalisierungen dient. Das Ornamentale ist die Ruhelosigkeit im Schein des Angekommenseins, das es nicht bei sich aushält.

Daher kann der Mensch von ihm so wenig lassen wie von dem Roman der Liebe. Dieses gilt es konkret beispielträchtig auszuarbeiten in Hinblick auf den dadurch beleuchtbaren Umstand, warum in einer weiteren Ambivalenz des Ineinanderwirkens das Ornamentale Vergesellschaftungsidentitäten signalisiert und anschaulich unterstützt durch und inmitten seiner hohen Übertragbarkeit wie Migrativität, welche eine Vergesellschaftungsidentität beweglich halten.

**(Anlaß gaben zu den Texten Vorträge an der Universität Klagenfurt im Rahmen der französisch-österreichisch-deutschen Forschungsgruppe »Ornamentkritik« der Maison des sciences de l'homme Paris im Zusammenhang mit der Forschungsarbeit an unserer Hochschule zu diesem Thema.)**

»NATURORNAMENTIK«  
gezeichnet von  
Burghart Schmidt



# REORNAMENTIERUNG ■ ■ ANZEICHEN DER ZWEITEN MODERNE ODER NACH-MODERNE

Das lange Pendel von der Figürlichkeit zur Abstraktion hat seinen Wendepunkt überschritten. Die Amplitude, die von der Einführung abstrakter Buchstaben bis zur abstrakten Kunst reicht, fand im schwarzen Quadrat Malewitschs, genauso wie im gestalterischen Ideal des grauen Würfels, ihre jeweils extremste Position. Danach war Neues nur noch als Wende vorstellbar. Abgesehen von der Konzept Art und einem Designbegriff, der sich in Planung auflöst, definiert sich Avantgarde seitdem mehr oder weniger »retrospektiv«<sup>1</sup> – in der Kunst, wie im Design. Umstritten ist jedoch, wie schnell und wie weit das Pendel zurückschlägt, wieviel von der Moderne und ihrer Abstraktionskultur darin aufgehoben bleibt und wie diese Trendwende zu bewerten ist.

Je nachdem wird unsere Stilperspektive dann als Zweite Moderne oder Nachmoderne bezeichnet.

## ANZEICHEN DER REORNAMENTIERUNG

Wer den Stilwandel betrachtet, oder auch nur die Trends, darf sich kaum irritieren lassen, wenn die Entwicklung nach dem Muster der Echternacher Springprozeion verläuft: zwei Schritte vor, einer zurück. Das ist der übliche Prozeß. Tatsächlich war auch die Reornamentierung in einigen Bereichen schon weiter. Pop Art wiederholte, wie in Warhols Monroe-Serie, nicht nur den Rhythmus der Ornamentik, sondern erlaubte damit auch wieder Figürlichkeit in der Malerei. Ende der 80er Jahre ging es demgegenüber einen Schritt zurück, zur »Neuen Abstraktion«, d.h. nicht ganz zurück bis zur alten, der viel radikaleren Abstraktion von Malewitsch und Bill. Heinrich Klotz kennzeichnet diese Neue Abstraktion durch ihren »individuellen Duktus« und Markus Brüderlin interpretiert sie als »Reornamentalisierung der Moderne«<sup>2</sup>. Beides – individuelle Eigenart und ornamentale Absicht – bedeutet eine definitive Abkehr von den Grundsätzen der klassischen Moderne. Ornamentale und individuell eingefärbte Abstraktion (Abb. 1 und 2) verlangten daher einen neuen Stilbegriff, wie z.B. die »Zweite Moderne«. Dieser Begriff leugnet gar nicht, daß der Höhepunkt der Abstraktion überschritten ist. Solange sich die Individualisierung und Reornamentierung aber nur auf abstrakte Muster

beschränkt, erscheint sie nicht gerade als revolutionär, eher schon als revisionär, als »Revision der Moderne«. Zu bedenken ist jedoch, daß sich auch die Position eines Pendels kurz vor und kurz nach seiner Wende nur tendenziell unterscheidet.

Im Design verläuft die Reornamentierung noch zögerlicher. Zwar experimentierte auch die Memphis Gruppe – die sich ausdrücklich auf Pop Art bezog – mit einer Wiederaufgabe von Dekor, aber an die Figürlichkeit Warhols reichte sie nie heran. Seitdem – und das ist die heutige »Avantgardeposition« – tarnt sich die Reornamentierung als »uneigentliches Ornament« bzw. als »funktionales Ornament«. Zwar verkörpert sich auch darin der prinzipielle Bruch mit den Dogmen der klassischen Moderne, aber der ist keinesfalls radikal und für das Publikum nicht einmal offensichtlich. So werden z.B. Noppen dazu verwendet, um den Eindruck eines Perlenbesatzes hervorzurufen (Abb. 3), oder Lochraster, um offensichtlich dekorative Reize zu erzeugen. Indem sich die ornamentale Wirkung aber nur auf Funktionselemente (wie Noppen, Lochreihen, Nieten usw.) stützt, erscheint die Produktsprache auf den ersten Blick immer noch dem Gebrauch verpflichtet, gewissermaßen als erweiterter Funktionalismus, eine Parallele zur Zweiten Moderne im Design. Nur die zugrundeliegende Gestaltauffassung mißachtet den Geist des Bauhauses schon in einer Weise, die eher nachfunktionalistisch zu nennen wäre.

Das »uneigentliche« oder »funktionale Ornament« war im übrigen auch schon kennzeichnend für die Anfangsphase des Funktionalismus. Adolf Loos verwandte beispielsweise einen aufwendigen Gläserchliff, der Op-Art-ähnliche Muster hervorruft, und Otto Wagner verzierte die Fassade des Wiener Hauptpostamts mit Schmucknägeln, obwohl die Fassadenplatten in Wirklichkeit angeklebt waren. Aufgrund seiner inneren Ambivalenz eignete sich dieser uneigentlich ornamentale Funktionalismus aber nur für die Übergangsphase zur Guten Form. Und aus dem gleichen Grund dürfte sich auch das »funktionale Ornament« heute

1. Markus Brüderlin, »Ornamentalisierung der Moderne«, in Kunstforum International Band 123, 1993  
2. Heinrich Klotz, »Kunst im 20. Jahrhundert«, München 1994

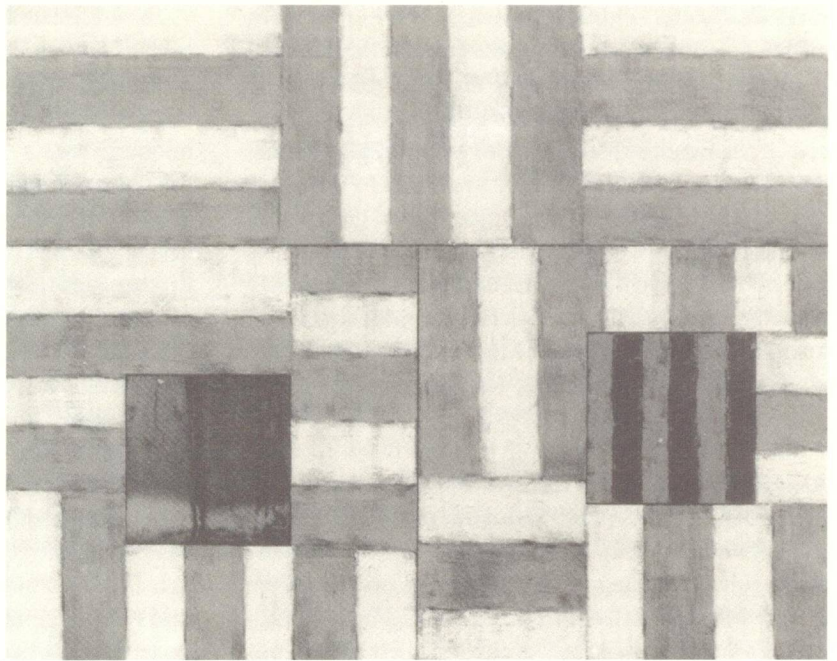


Abb.1  
 Sean Scully,  
 »OHNE TITEL«,  
 1987,  
 Öl auf Leinwand

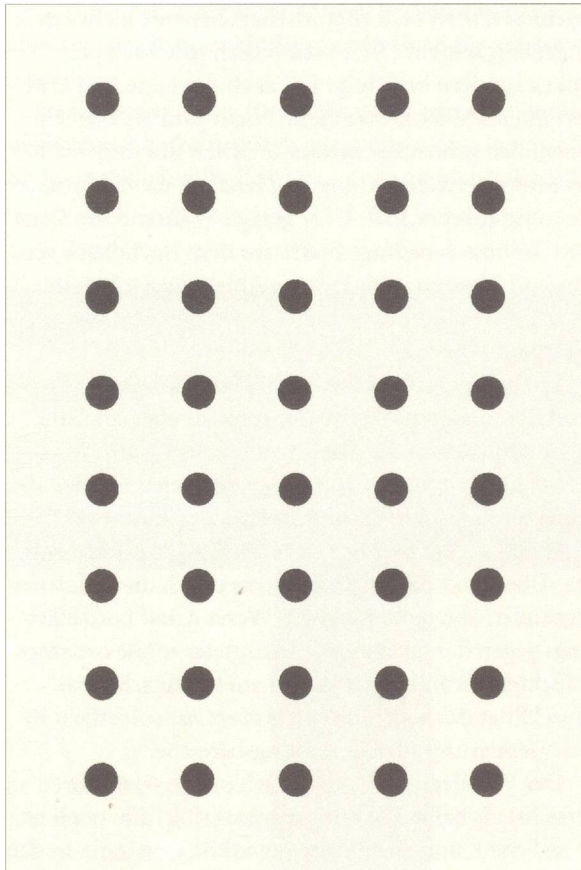


Abb.2  
 John Armleder,  
 »OHNE TITEL«,  
 1984,  
 Lack auf Leinwand,  
 300 x 200 cm

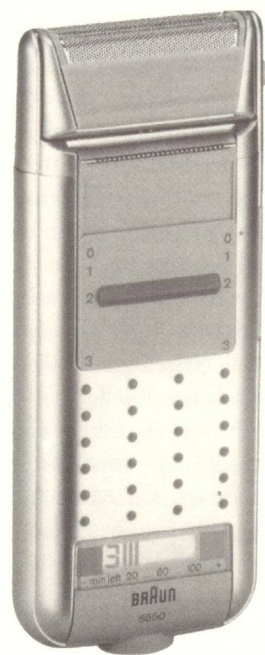


Abb.3  
 »BRAUN RASIERER«,  
 Kunststoffnoppen auf  
 Aluminiumimitat

nicht als stabiles Leitbild erweisen. Immerhin bringt es zur Zeit wohl noch am besten die tatsächliche Ambivalenz einer erneuten Übergangsphase zum Ausdruck. In der Logik der Reornamentierung liegt jedoch im weiteren ein fließender Übergang vom uneigentlichen zum eigentlichen Ornament, vom Ausreizen der Funktionselemente zum offensichtlichen Bezeichnen der Produktoberfläche (Abb. 4). In diesem Ausblick auf ein »neues Ornament« erreicht aber auch die Funktionalismuskritik ihren verspäteten Gipfel, denn eine radikalere Abkehr von der gestalterischen Moderne ist kaum denkbar, als die offene Rehabilitierung des Ornaments.

### BEWEGGRÜNDE

Rein formal betrachtet, läßt sich der Stilwandel kaum beurteilen. Vorhersehbar, wenn überhaupt, ist jedoch die Entwicklung seiner technologischen und sozialen Bedingungen. Anders gesagt: Die Frage, ob wir auf eine Zweite Moderne oder Nachmoderne zugehen, ist nicht bloß kunst- oder designtheoretisch zu betrachten, sondern vor allem im Hinblick auf die entsprechenden Veränderungen unseres Produktions- und Lebensstils. Diese Einsicht vom Bauhaus zu tradieren, wäre im übrigen heute viel hilfreicher, als der formale Kult um die modernen Klassiker. Jedenfalls ist die (gestalterische) Moderne ohne den Begriff der modernen Technologie genausowenig zu begreifen, wie das Bauhaus ohne die industrielle Revolution. Im Begriff des Industriedesign wurde die moderne Gestaltungsauffassung sogar namentlich mit der entsprechenden Technologie verschweißt. Weil man sich damals aber noch nicht vorstellen konnte, daß auch die moderne Technologie von der Mikroelektronik bzw. der Neuen Technologie überholt werden könnte, hielt man auch ihre Logik, den Taylorismus, für zeitlos.

Mehr noch als die Utopie der Zeitlosigkeit kennzeichnet das Ornamentverbot den Stil der Guten Form. Das aber wurde am Bauhaus nur radikalisiert und generalisiert. Technologisch bedingt läßt sich die Verdrängung des Ornaments schon ab 1450 nachweisen. Denn in der Tat gilt der Buchdruck nicht nur als Prototyp und Wegbereiter der modernen Massenproduktion. Zu dieser industriellen Textverarbeitung gehörte einerseits auch die Alphabetisierung einer bis dahin eher aufs Ornament verwiesenen Bevölkerung und andererseits verursachte sie schon nach wenigen Jahrzehnten eine ziemlich moderne Typografie: verzierte Initialien, zeilenübergreifende Schnörkel, eingefügte Illustrationen, all das, was in handgeschriebenen Büchern noch selbstverständlich war, verschwand als direkte Folge des Bleisatzes aus der Buchproduktion – rund 500 Jahre vor Adolf Loos. Zwar wurden am Anfang noch handgeschnittene Verzierungen zwischen die Zeilen geklemmt, aber die wirkten zunehmend als technische oder ästhetische Fremdkörper und nach der ökonomischen Logik der Massenproduktion als überflüssig.

Bleibt festzuhalten: Die industrielle Textverarbeitung war der allgemeinen Industrialisierung nicht nur produktionstechnisch um Jahrhunderte voraus, sie verdrängte das typografische Ornament auch schon zu einer Zeit aus dem Buchdruck, als anderswo noch barocke Kirchen gebaut wurden.

Der theoretische Streit um das Ornament setzte dann erst im 18. Jahrhundert ein. Er beginnt als Kampf gegen den »Ornatus«. So nannte man damals aber auch die ausgeschmückte Rede, den bildhaften Vergleich, die sprachliche Metapher. Das erste wissenschaftlich begründete Ornamentverbot wandte sich also noch nicht gegen die ornamentale Architektur und Produktgestaltung, sondern gegen die rhetorische Rede, die im wesentlichen auf der Verwendung von Sprachbildern beruht. Alexander Gottlieb Baumgarten, der um 1750 die Ästhetik als wissenschaftliche Disziplin begründet, wirft dem rhetorischen Ornatus nicht nur Ungenauigkeit vor (weil bekanntlich jede Metapher hinkt), sondern bezichtigt ihn auch der Lüge und kritisiert ihn als Machtinstrument. Nicht ganz zu Unrecht. Schließlich gehört zur metaphorischen Rhetorik auch das Motiv der Überredung und letztlich die Suche nach Meinungsführerschaft. Kurz gesagt: Während das Ornament technisch bedingt zuerst aus dem Buchdruck verschwand, beginnt seine geistige Ablehnung mit dem Kampf der modernen Ästhetik gegen den Ornatus der Sprache.

Viel später erst, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, führt der moderne Abstraktionsprozeß über die ästhetische Abstraktion des Sprachgebrauchs hinaus. Abstrakte Kunst entstand zumindest zeitgleich mit der allgemeinen Industrialisierung, und das gestalterische Ornamentverbot wurde bekanntlich sogar explizit mit der »Überwindung des Handwerks durch die Industrie« begründet, also technologisch. Wenn Adolf Loos allerdings gegen das Ornament behauptete, »ohne ornament bräuchten wir nur vier stunden am tag zu arbeiten«<sup>4</sup>, dann klingt das heute eher als Anreiz zur sofortigen Reornamentierung aller Gestaltungsbereiche.

Der Wendepunkt kündigt sich in den 60er Jahren an: zunächst als halbe Funktionalismuskritik, d.h. noch ohne jegliche Kritik am Ornamentverbot, und dann in den 70ern als vorzeitige Proklamation einer Postmoderne, die das Ornament zwar erlaubt, aber noch nicht über die Technologie verfügt, es in Einzelfall zu realisieren.

Diese »Semantische Wende«<sup>5</sup> bildet aber erst heute, zusammen mit der technologischen Wende ein brisantes Gemisch. Der »Überwindung des Handwerks« durch die Industrie folgt nun die »Überwindung der Industrie« durch die nachindustrielle oder virtuell genannten

3. Markus Brüderlin, s.o.
4. Adolf Loos, »Sämtliche Schriften«, S. 282 München 1994
5. Reinhardt Butter, Krippendorf »Semantische Wende«, angekündigt im form-Verlag
6. William H. Davidow / Michael S. Malone, »Das Virtuelle Unternehmen: Der Kunde als Co-Produzent«, Frankfurt 1993
7. Bernhard E. Bürdek, »Losgröße eins und virtuelle Produkte – Computertechnik und neue Fertigungsweisen verändern Anforderungen und Möglichkeiten des Designs«, FAZ 1. 8. 1995

Produktion. Zwar gibt es auch hier die Rede von einer Zweiten Industrialisierung, aber fast alle Fachpublikationen<sup>6</sup> erkennen in der neuen Produktionstechnologie eine tatsächlich revolutionäre Logik und beschreiben sie daher als definitiv nachindustriell. Wie anders könnte man auch einen Produktionsstil nennen, dessen Perspektive genau entgegengesetzt zur Massenproduktionskultur verläuft, d.h. erneut eine vor Ort maßgeschneiderte Einzelstückfertigung, die sog. »Losgröße 1«<sup>7</sup> begünstigt?

Und wiederum spielt die Textverarbeitung eine technologische und ästhetische Vorreiterrolle. Wie der Buchdruck damals, gehört auch die elektronische Textverarbeitung heute nicht nur zur Vorhut einer neuen Technologie, sondern auch zur Avantgarde des ästhetischen Stilwandels. Genau da, wo der Verdrängungsprozeß des Ornaments vor 500 Jahren einsetzte, ist auch die Reornamentierung inzwischen schon so weit vorgekommen, daß sie sich zwar noch als modisch, aber nun wirklich nicht mehr als modern bezeichnen läßt, stellt sie doch nahezu alle Grundsätze der klassischen Moderne dekonstruktivistisch und ornamental auf den Kopf. Da müßte man schon Orwell heißen, um diese neue Typografie noch als Zweite Moderne zu verharmlosen.

Bedeutender ist die Rückkehr des »Ornatus«. Politiker werden vor allem zitiert, wenn ihnen eine anschauliche Metapher einfällt, Konzerne organisieren sich nach

den Bildern indianischer Stammeskulturen, und selbst das Erfolgsrezept von Greenpeace besteht eigentlich nur darin, Metaphern in Szene zu setzen. Nirgends aber sind anschauliche Begriffe heute so wertvoll, wie auf der Computeroberfläche. Allein der Prozeß um die Urheberchaft der simplen Schreibtischmetapher erreichte einen Streitwert in Multimillionenhöhe. Dabei werden die alten Argumente der modernen Ästhetik gar nicht ausdrücklich widerlegt, sie laufen im digitalen Kontext einfach ins Leere: Ungenauigkeit, Überredung, Lüge? Natürlich vermittelt die Schreibtischmetapher auf dem Bildschirm keine präzise Erklärung der zugrundeliegenden Sachverhalte, natürlich belügt uns z.B. die Papierkorbmetapher schamlos darüber, wie das Betriebssystem in Wirklichkeit eine Datei löscht. Aber wer will das schon wissen? Interface-Design ist keine ästhetische, sondern eine durch und durch rhetorische Aufgabe.

Genaugenommen gehen die neuen Piktogramme und Icons aber auch schon über den Horizont der grafischen Reornamentierung und Renaissance des Metaphorischen hinaus. Nicht nur der Übergang zur Figürlichkeit wirkt hier längst selbstverständlich, zudem bildet der neue Ornatus auf der Bildschirmoberfläche auch schon eine partielle Alternative zum Alphabet.

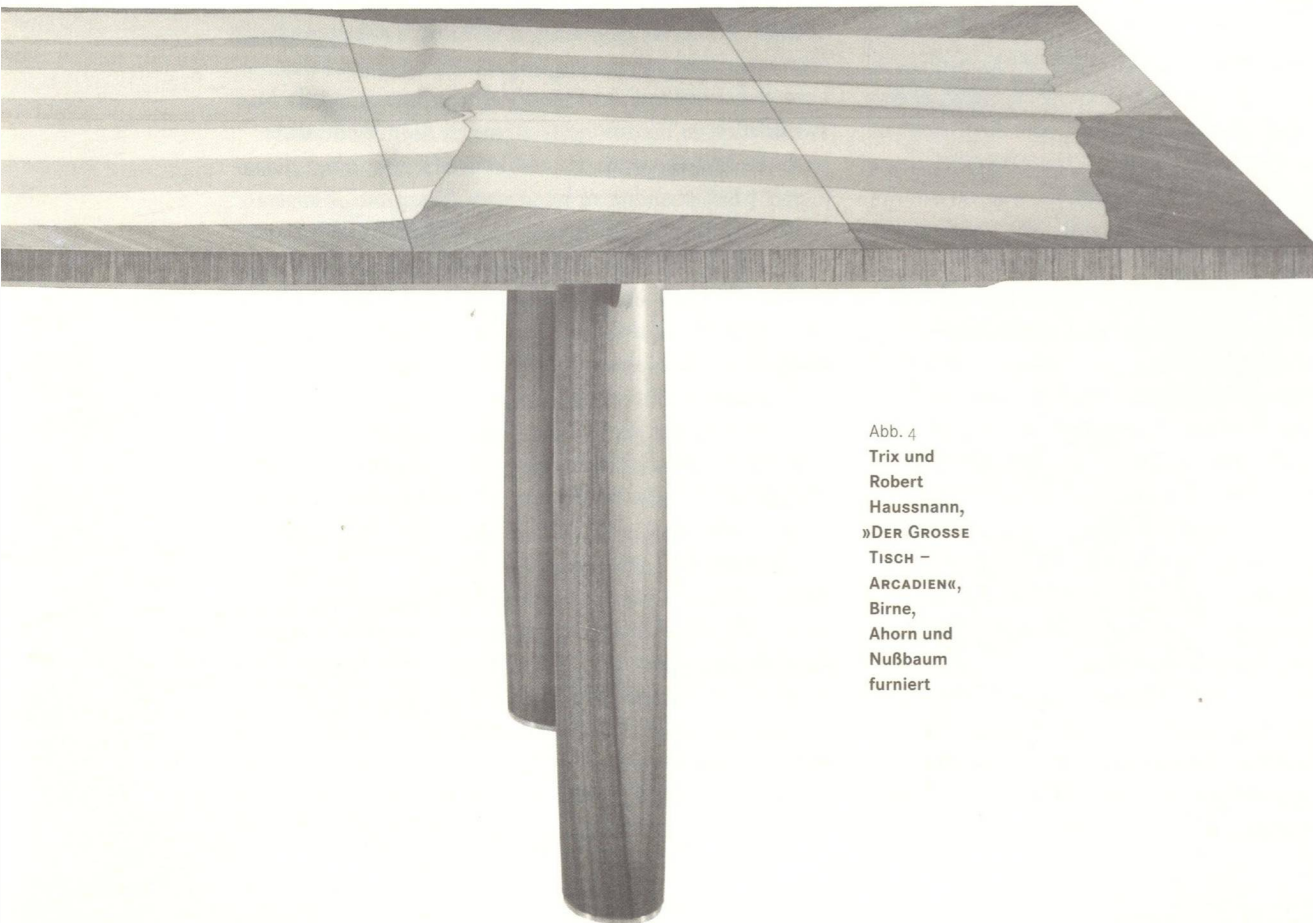
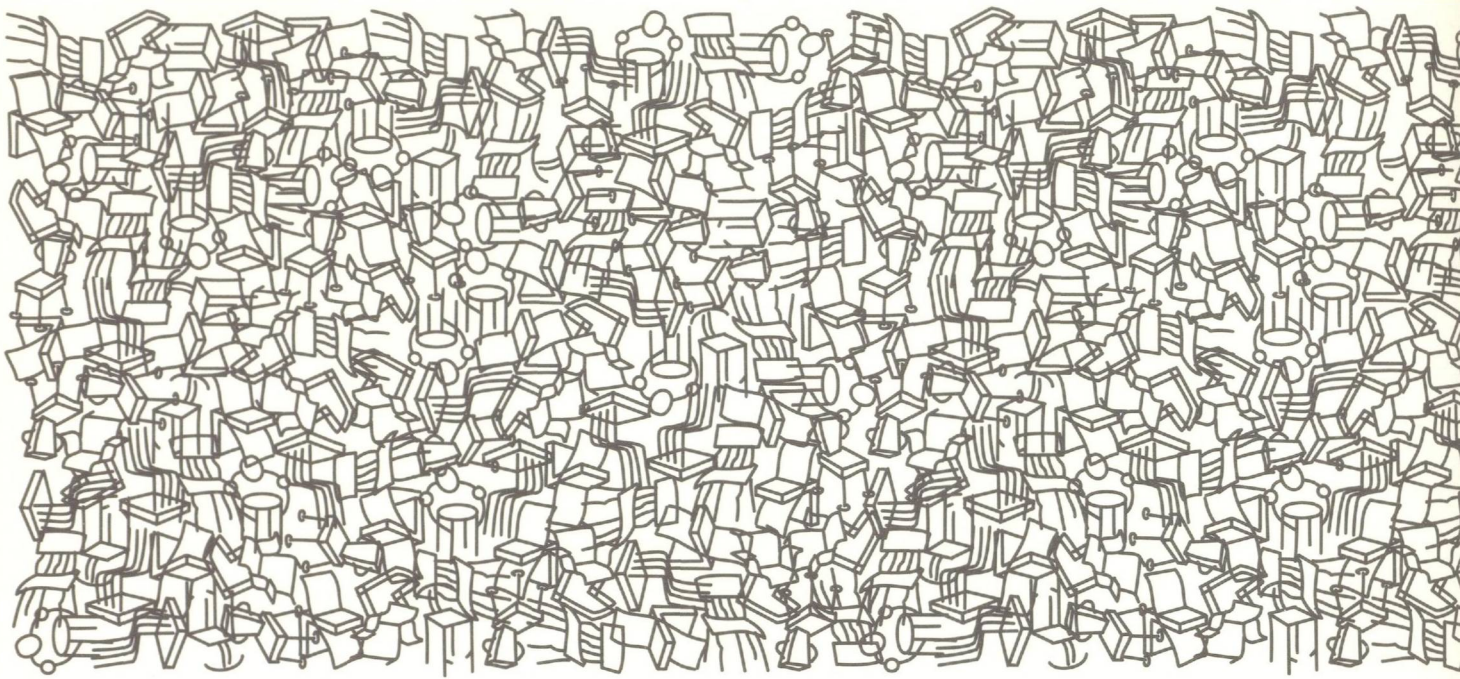


Abb. 4  
Trix und  
Robert  
Haussmann,  
»DER GROSSE  
TISCH -  
ARCADIEN«,  
Birne,  
Ahorn und  
Nußbaum  
furniert





### REORNAMENTIERUNG BIS ZUR FIGÜRLICHKEIT?

Bleibt die Frage einer technologisch begründeten Reornamentierung von Architektur und Produktgestaltung – bis hin zur Figürlichkeit.

Der Stand unserer Technik erlaubt es heute, Computergrafik mit CNC-gesteuerten Maschinen direkt in die Produktoberfläche zu übertragen. Dem entspricht aber noch lange nicht der Stand unserer Ästhetik. Dafür gibt es mehrere Ursachen in Wechselwirkung. Zunächst fehlen Produkte bzw. Produktentwürfe, die sich mit CNC-Technik herstellen lassen und deren Ästhetik damit im Einklang steht. Für ihre Entwicklung bestehen aber kaum Anreize, solange noch keine Infrastruktur der neuen Produktionsweise existiert: dezentrale Fertigungsbetriebe, die wir »Technofaktor« nennen, weil sie mit der neuesten Technologie ausgerüstet sind, aber nach dem Muster einer Manufaktur arbeiten; »Produktverlage«, die im globalen Netz mit digitalen Entwürfen und Herstellungsprogrammen handeln, d.h. »virtuelle Produkte« herausgeben; »Produktgalerien«, die weniger einem Laden als einer Vermittlungsagentur gleichen u.ä.m.. Gar nicht zu reden von Designschulen, die im nachindustriellen Zeitalter nicht mehr Industrie-Design, sondern »Technofaktor-Design« lehren.

Nur in Bereichen, in denen die neue Produktionsform ohne neue Produktformen auskommt, zeichnet sich der nachindustrielle Strukturwandel bereits ab: Lewis produziert in den USA maßgeschneiderte Jeans – an 50 dezentralen Herstellungsorten –, die elektronisch individualisierte Hemdenfertigung ist auch in Deutschland gerade angelaufen, und demnächst kommt der mit CNC-Technik maßgeschneiderte Schuh auf den Markt.

Dagegen erfordert der neue Produktionsstil z.B. im Möbelbereich erst grundlegend neue Entwürfe. Aber da-

zu gibt es vorerst nur Grundlagenstudien, Experimente und Pilotprojekte, an denen sich allerdings auch das C..Labor der HfG-O beteiligt<sup>8</sup>. In diesem Zusammenhang interessiert jedoch nur die Frage, ob das neue Produktionsmodell bzw. ein vor Ort maßgeschneiderter Möbelbau auch die Entwicklung von Ornamenten begünstigt, oder nicht. Nachdem das Ornamentverbot zu Recht davon ausging, daß die industriell geklonten Schmuckelemente ihre ästhetische und semantische Qualität verlieren, liegt nun, im Ausblick auf die elektronische Einzelstückfertigung, zunächst einmal der Umkehrschluß auf der Hand – zumindest theoretisch. Tatsächlich ist bereits vielfach von der »Individualisierung der Massenproduktion« die Rede, aber ohne deren logische Konsequenz zu benennen. Denn nur in erster Näherung mag es ausreichen, hierbei nur an das ergonomisch maßgeschneiderte Produkt zu denken. Danach aber kommt mit Sicherheit auch das ästhetisch maßgeschneiderte Produkt. Und das wiederum läßt sich durch nichts so einfach und wirkungsvoll individualisieren, wie durch Ornament und Dekor.

Nachdem erst einmal die technische Möglichkeit besteht, vom Bildschirm aus Gravuren, Intarsien, Reliefs usw. direkt auf das Produkt zu übertragen, wer sollte da dem Kunden diese Dienstleistung verbieten, wenn er im Einzelfall danach verlangt. Sicher gibt es hierbei ästhetische Qualitätsprobleme. Aber die lösen wir nicht durch Verbote, sondern nur durch Design: Ornament-Design. Was wäre also, wenn wir das Konzept der »Produktsprache« künftig um das Thema Ornament erweitern

8. Weitere Informationen zu den Aktivitäten des C..Labors der HfG-O: Friedrich Sulzer, »Aufbruch in ein neues Zeitalter – Design und C-Technik im Wechselspiel«, BM Bau und Möbelschreiner, 12/1996; Jochen Gros, »Der neue Produktionsstil – und Stil?«, in Bauwelt, 45/1997; Jochen Gros, »Postindustrielles Design« in »Domus«, 12/1997



Abb. 5  
Jochen Gros,  
»VERMEMPFT  
STÜHLE«,  
1995

würden? Immerhin ist das Design nirgends so frei wie im Ornament.

Für die Einführung eines »neuen Ornaments« ist etwa folgendes Szenario vorstellbar: Zunächst werden die »Produktverlage« ihr Sortiment ergänzen, indem sie nicht nur digitale Konstruktionen und Herstellungsprogramme, sondern auch virtuelle Ornamente vertreiben – wie Clip Art. Das macht insbesondere Sinn, wenn sich die digitalen Vorlagen kostengünstig, im gleichen Arbeitsgang mit der computergesteuerten Herstellung eines Produkts in seine Oberfläche eingravieren, einlasern oder einstanzen lassen. Weil es nun aber noch keine, oder fast keine zeitgemäße Ornamentik gibt, wird die elektronische Wiederkehr des Ornaments zuerst mit historischen Vorbildern und vorgefundenen Scheußlichkeiten gepflastert. Das ist gar nicht zu vermeiden. Daraufhin können wir uns entweder mit Grausen von der ästhetischen Individualisierung des maßgeschneiderten Einzelstücks abwenden, oder das Problem als eine der zur Zeit wohl größten Herausforderungen im Design begreifen. Eine Herausforderung, auf die wir freilich denkbar schlecht vorbereitet sind, denn nachdem keiner von uns mehr einen Akanthus schnitzen kann und die Ornamentik nicht einmal mehr in unserer Designgeschichte vorkommt, wird sich ornamentale Qualität auch an den Hochschulen erst wieder langsam herausbilden müssen. Verbieten lassen sich Ornamente nun einmal einfacher, als gestalten.

Gleichwohl soll zumindest ein kleines Beispiel dieses neue Experimentierfeld einer »virtuellen Ornamentik« illustrieren. Angefangen mit der Frage nach den Inhalten, die irgendwem noch mehr bedeuten, als die Beliebbarkeit abstrakter Reizmuster? Darauf läßt sich im Prinzip nur mit Zeichen antworten, die bereits eine Geschichte haben, einen Kontext, auf den sie verweisen. Die einfachste Lösung besteht daher im Historismus althergebrachter Ornamentkulturen. Will man diesen Historismus jedoch vermeiden, dann gibt es eigentlich nur noch zwei Möglichkeiten: Entweder wir zitieren, wie die Postmoderne, die historischen Ornamente, d.h. wir binden sie – offensichtlich – in neue Kontexte ein oder wir verwenden die Zeichen unserer jüngeren Designgeschichte, die bislang noch überhaupt nicht ornamental verwendet wurden. Dabei wäre z.B. von der modernen Piktografie auszugehen, von den pixeligen Icons der Computeroberfläche, oder, wie in Abb. 5, von den Ikonen des Neuen Designs der 80er Jahre. Hier sind die Piktogramme bedeutender Stühle aus dieser Zeit jedoch zunächst einmal so angeordnet, daß sie sich auch als abstraktes Muster betrachten lassen, wie die

Laminati von Memphis. Erst wenn wir das Dekor vergrößern, werden langsam einzelne Stuhlfiguren identifizierbar, und wenn man will, lassen sie sich jetzt auch auseinanderziehen, vereinzeln, oder zu Bordüren aufreihen (Abb. 6).

Im Modell der virtuellen Produktion werden die Anordnungen einer Ornamentvorlage aber nicht mehr allein vom Designer bestimmt, sondern in Absprache mit dem jeweiligen Kunden neu arrangiert.

Fazit: Was sich hier wie eine Prognose liest, ist tatsächlich eher als Begründung experimenteller Designprojekte gemeint. Plausibel sollte vor allem dieser Fragenkomplex werden: Was geschieht, wenn maßgeschneiderte Einzelstücke unsere industrielle Massenkultur auch nur zum Teil ablösen? Wie verändern sich unsere Designprozesse und Leitbilder, wenn wir nicht mehr Fließbandware gestalten, sondern Produktkonzepte, die als Einzelstücke mit CNC-Technik realisiert und ästhetisch individualisiert werden? Und welche Rolle schließlich könnte hierbei eine Reornamentierung spielen, die über das »uneigentliche Ornament« und die Verwendung abstrakter Muster hinaus am Ende auch noch eine erneute Figürlichkeit zu kultivieren beginnt?

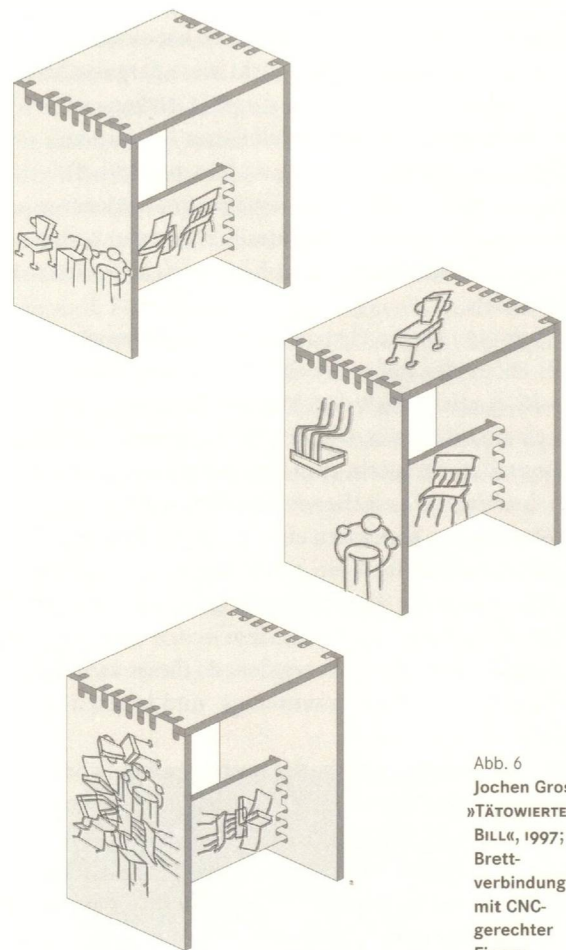


Abb. 6  
Jochen Gros,  
»TÄTOWIERTER  
BILL«, 1997;  
Brett-  
verbindung  
mit CNC-  
gerechter  
Finger-  
spitzenver-  
zinkung

W I E K O M M T E I N  
 » F U N K T I O N A L I S T I S C H E R  
 D E S I G N E R « Z U M T H E M A  
 O R N A M E N T ?

Mein Studium in Ulm und meine mehrjährige Designausübung bei der Firma Braun haben meine Designauffassung von Anfang an in besonderer Weise geprägt. Man könnte schon sagen, daß in diesen Instituten zu meiner Zeit eine eher funktionalistische, rationalistische und daher eine antiornamentale Designideologie vorherrschte.

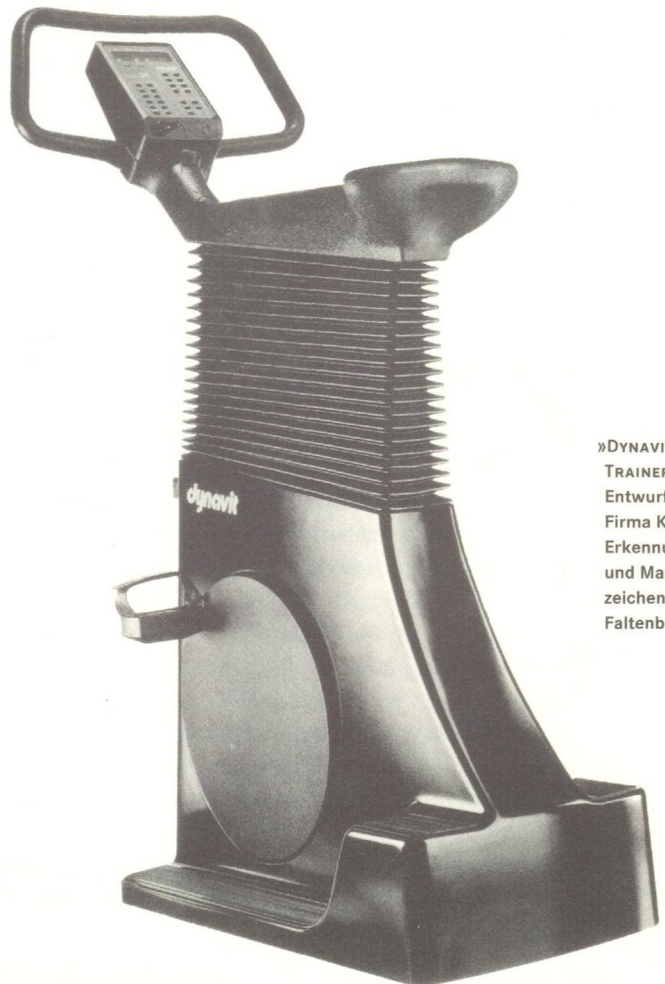
Während meiner nun über 40-jährigen Beschäftigung mit Produktgestaltung erschienen mir von den Produkten, die ich gestaltet habe, diejenigen besonders gelungen, bei denen die Funktionalität zeichenhaft-glaubwürdig ausformuliert und dadurch eine nachvollziehbare Reizvielfalt entstanden war. Es hat einige Zeit gedauert, bis ich erkannte, daß nicht diese dargestellte Funktionalität es allein war, die dieses »Gefallen« ausgelöst hat, sondern die Reizvielfalt dieser Anzeichen, die über die Funktionalität hinaus als »schmuckhaft« empfunden wurde. D.h., daß zeichenhaftes Realisieren von praktischen Funktionen, gutes Erfüllen von Anzeichenfunktion allein nicht ausreichen, etwas als »schön« zu empfinden.

Als ich 1974 für die Firma Keiper den »Dynavit«-Trainer entworfen habe, der eine höhenverstellbare Sitzposition zeichenhaft durch einen Faltenbalg visualisierte, glaubte ich noch, daß der Entwurf wegen der Funktionalität, die hierin zum Ausdruck kam, und wegen der hiervon ausgehenden symbolischen Gestik: »ich gehe auf den Menschen ein«, so guten Anklang fand. Als für diese Firma ein Nachfolgemodell entwickelt wurde, sollte dieser Faltenbalg, obwohl er sehr teuer in der Herstellung war, in dem neuen Entwurf unbedingt wieder eingesetzt werden, da dieser zwischenzeitlich zu einem echten Erkennungs- und Markenzeichen geworden war.

Erst hier wurde deutlich, daß nicht das Anzeichen der Höhenverstellbarkeit allein gemeint sein konnte, sondern der in der Faltenstruktur vorhandene »ornamentale Reiz«. Auch bei vielen anderen meiner Designentwürfe, z.B. unterschiedlichen Bürsten, Ferngläsern, Schreibgeräten, habe ich eine sehr deutliche »Greifstruktur« als willkommene Reizerhöhung eingesetzt, wohl ahnend, daß auch hier eine ornamentale oder wie ich

später herausgefunden habe, funktionsornamentale Wirkung zu erzielen war.

Auch in der späteren Ära des High-Tech-Stils, die ja von einer sehr hohen Reizvielfalt geprägt war, konnte man den Verdacht nicht loswerden, daß nicht das plötzliche allgemeine Interesse am Technischen ausgebrochen war, sondern daß die Zeichen des Technischen, neben dem Wunsch nach mehr Zuverlässigkeit, Dauerhaftigkeit, Leistungsfähigkeit, Reparierbarkeit, eben auch geeignet waren, das Schmuckhafte zu verwirklichen. So wurden Lüftungsschlitze, Verschraubungen, Bedienknöpfe nicht nach ihrer Sinnfälligkeit, sondern nach ihrer dekorativen ornamentalen Wirkung regelrecht inszeniert. Bei Designobjekten, z.B. den billigen



»DYNAVIT«-TRAINER, Entwurf für die Firma Kyper, Erkennungs- und Markenzeichen: Faltenbalg

Radios aus Fernost wurde in dieser Zeit teilweise regelrecht mit diesen Zeichen gelogen, in dem sie Funktionen vortäuschten, die gar nicht vorhanden waren, um diesen Effekt zu erzielen. Aber auch ernst zu nehmende Projekte der High-Tech-Ära, z.B. das Centre Pompidou, üben noch heute ihre Faszination durch ihre »Funktionsornamentik« aus, wie ich dieses Phänomen schon seit langem genannt habe. Uta Brandlhuber nennt dies in ihrer Dissertation »Industriedesign und Ornament« »uneigentliches Ornament«.

Daß hier Reizvielfalt als psychische Notwendigkeit, nach einer langen Periode der »Verdammung« sozusagen durch die Hintertür, wie selbstverständlich, wieder in die Gestaltung Einzug gehalten hat, hat sicher viele Ursachen. Die banalste Erklärung ist, wie immer, daß man einfach nach langer Reizabstinenz in der Zeit der »Guten Form«-Ideologie, in der nur das Einfache, Schlichte als »schön« gelten durfte, dieser einseitigen Gestaltungsauffassung überdrüssig geworden war. Ich denke, daß dies zu kurz zielen würde, denn auch heute gibt es noch genügend Produkte, deren zurückhaltendes Auftreten als sogenannte »Stumme Diener« durchaus sinnvoll ist; aber diese Gestaltauffassung kann nicht auf alles und auf jede Situation bezogen werden. Die Doktrin bzw. Ausschließlichkeit dieser extremen Gestaltungsauffassung der Reizlosigkeit hatte dennoch auch verheerende Auswirkungen, wie man heute weiß. Durch die daraus entstandene Ausdrucks-, Orientierungs- und

Lieblosigkeit ist sie mitverantwortlich für soziale Verelendung, besonders deutlich sichtbar in den anonymen Trabantenstädten und Plattenbausiedlungen. Dies färbt meiner Ansicht nach auch auf den Umgang der Menschen untereinander ab.

Es fällt schon auf, daß dem Thema »Liebe« oder »dem Liebevollen im Design« und in der Architektur in den letzten Jahrzehnten keinerlei Bedeutung zugemessen wurde und somit auch eine zeichenhafte Artikulation in diesen Bereichen nicht zu erkennen war. Das heißt keineswegs, daß nun mit Gewalt und unreflektiert alles schrill und schräg und somit in einem sämtliche Ordnungsgesetze sprengenden, formalen Chaos gestaltet werden soll. Denn auch Reizvielfalt ohne wirkliche inhaltliche Aussage schafft nur Verunsicherung, wirkt erdrückend und wäre somit keine befriedigende Lösung.

So kann offensichtlich in der heutigen Zeit gerade diese oben beschriebene Funktionsornamentik durch ihre Reizvielfalt sehr wichtige Funktionen übernehmen und dies auf zwei wichtigen Ebenen der Gestaltung, nämlich des Darstellens der praktischen Funktionen auf der rationalen Ebene und des Ornamentalen, Schmuckhaften auf der emotionalen Ebene. Letztere kam in der »Guten Form«-Ära wirklich viel zu kurz und muß nun in der Gestaltungsarbeit wieder viel wichtiger genommen werden! Die Funktionsornamentik schafft also eine Verbindung zwischen Ratio und Emotion und erleichtert damit zugleich die bisherige, vorwiegend rationale Gestaltungsauffassung als Basis zu akzeptieren, um die emotionale Qualität »des Liebevollen, des auf den Menschen Zugehenden« zu erweitern. Man kann hier natürlich die Frage stellen, ob es sich bei dem Funktionsornament wirklich um ein eigentliches Ornament handelt und ob hierfür die formalen Voraussetzungen gegeben sind. Das wäre sicher ganz sinnvoll. Doch die Frage der Bedeutung des Ornaments ist für mich im Moment viel interessanter und somit vorrangiger.

Betrachtet man nämlich die Wirkung dieser Funktionsornamentik in einem mittelalterlichen Fachwerkstädtchen, so wird schon deutlich, daß hier die Frage

Fernglas,  
Schreibstift  
und Bürste  
mit Greif-  
strukturen



nach dem formalen Aufbau nicht die wichtigste ist, sondern daß die Faszination und zugleich Glaubwürdigkeit von der Symbolik des Ornamentalen, des Schmuckhaften und der ihr zugrundeliegenden statischen Konstruktion ausgeht.

Zum Thema Funktion des Ornaments steht bei Christopher Alexanders »Eine Mustersprache« unter dem Kapitel »Ornament«, ganz lapidar: »Alle Menschen neigen von Natur aus dazu, ihre Umgebung auszuschnücken«. Könnte dies »von Natur aus« bedeuten, daß auch der Mensch, wie dies in der Tier- und Pflanzenwelt ebenso zu beobachten ist, für eine qualitative und erfolgreiche Nachkommenssicherung diese Schmuckfunktion als eine »Art Werbestrategie« einsetzen muß?

Der Pfau zeigt durch das Radschlagen, durch die volle ornamentale Pracht, wie gesund, wie potent er ist, und versucht sich dadurch attraktiv für das Weibchen darzustellen. In der Pflanzenwelt werden durch Blütenpracht die Insekten angelockt, um eine Bestäubung zu gewährleisten. Bei uns Menschen ist dies alles nicht mehr so direkt nachzuweisen, uns fehlen weitgehendst die unmittelbaren körperlichen Gegebenheiten.

In seiner Kleidung, in seinem sorgfältig nach außen inszenierten Lebensstil hat er jedoch sehr viel umfangreichere Möglichkeiten, seine erfolgreiche Lebensbewältigung darzustellen, um sich damit als Lebens- und Sexualpartner zu profilieren.

Vielleicht neige ich deshalb dazu, den Hauptsinn des Ornaments darin zu sehen, daß der Mensch als gesellschaftliches Wesen diese Zeichen nutzt, seine sozialen Kontakte aufzubauen und zu entwickeln. Daß er also die Zeichen des Aufeinanderzugehens, des Liebevollen benötigt, um auf Dauer seine Rolle gegenüber dem anderen Geschlecht wie in der Gesellschaft positiv und fruchtbar zu gestalten.

Bei Mode und Schmuck ist wohl eindeutig, daß ihre Funktion hauptsächlich darin besteht, sich attraktiv darzustellen. Liebevoll ausgewählte Bekleidung, dazu passender Schmuck und daraus entstehende Attraktivität sind solche Zeichen.

Ebenso sagt doch eine mit einem Ornament umrahmte Eingangstür seit je her: »Herzlich Willkommen«, oder eine ornamental gedeckte Festtafel verweist auf die Wertschätzung der geladenen Gäste. All dies stellt den Versuch dar, auf andere eine positive Wirkung auszuüben, also über Dinge sich dem anderen auf liebevolle Weise zu nähern. Gelingt dies, so erfährt auch der Schmückende eine tiefe Befriedigung.

Bei all diesen schwerwiegenden Bedeutungen, die das Ornament offensichtlich schon immer hatte, ist es kein Wunder, daß sich dessen Verlust in der gestalterischen Moderne allmählich schmerzlich bewußt macht.

Die Architekten waren wohl die ersten, die in der »Postmoderne« den Versuch wagten, die alles beherrschende Sprache der »Nützlichkeit«, des »Rationalis-

mus«, des »Funktionalismus« durch ironisches Zitieren historischer Stilmerkmale zu überwinden.

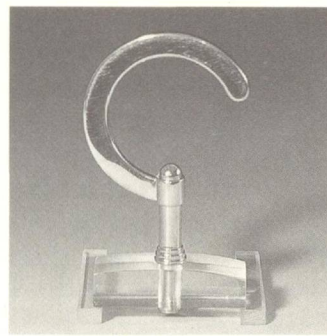
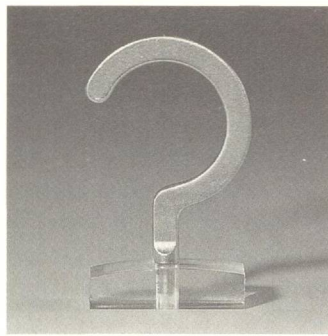
Es fällt jedoch in der postmodernen Architektur auf, daß das Ornament nicht dominant vertreten ist, obwohl man es gerade hier erwarten würde.

Offensichtlich eignet sich Ornament als Zeichen des Liebevollen, des Aufeinanderzugehens nicht zur spektakulären Selbstdarstellung, die in allen Avantgardebewegungen festzustellen ist. Letzteres ist sicherlich einer der Gründe, warum man sich heute mit dem Ornament trotz seiner wiederentdeckten Wichtigkeit so schwer tut. Es eignet sich vor allem, wenn es sinnvoll angewendet wird, nicht um der übertriebenen Innovationsucht, die heute in allen Gestaltungsbereichen anzutreffen ist, gerecht zu werden. Das Ornament ist von Natur aus nicht autark, sondern dem Ganzen »dienend«. Gestaltpsychologisch gesehen übernimmt es z.B. bei additiv konzipierten Gestaltungsaufgaben, die einzelnen Teile zu definieren und gleichzeitig die Grenzen zu überbrücken, um somit zu einer »Ganzheit«, sprich Gestaltseinheit, zu gelangen. Diese raffinierte Leistung kommt insbesondere bei Objekten zum Tragen, die aus Einzelteilen bestehen, deren einzelne Bedeutung erhaltenswert ist und deren Fügungsgrenzen auch technisch und gestalterisch problematisch ist. Das Ornament schafft es durch seine Bedeutung der Schmuckhaftigkeit, die nicht zu vermeidenden Unzulänglichkeiten des Produzierens zu überspielen, ja mehr noch, sozusagen aus der Not eine Tugend zu machen!

Additives Gestalten wiederum, als eine Möglichkeit, Reizvielfalt und damit Schmuckhaftes zu schaffen, war im Design bis in die jüngere Vergangenheit die Ausnahme. Hierfür gab es viele Gründe. Viele Produkte werden heute in Kunststoff hergestellt und diese Kunststofftechnologie begünstigt eher eine integrative, integrale Gestaltungsauffassung. Diese Gestaltungsauffassung des »Aus einem Guß« war nun jahrelang für die gesamte Designpraxis bestimmend. Im Automobilbau stand sie für »Aerodynamik«, im Küchen- und Badebereich hauptsächlich für »Hygiene« und in der Herstellungstechnik für »höchstes rationelles Produzieren«.

Sie stand schlechthin für Fortschrittlichkeit, für Modernität. Es entstand eine unreflektierte, alle Reize eliminierende Formensprache. Der Höhepunkt dieser Gestaltungsauffassung war wohl in der japanischen Kameragestaltung in den letzten Jahren erreicht worden. Diesen Produkten konnte man kaum noch ansehen, zu welchem Zweck sie da waren, und vor allem, »wie« sie diesen Zweck erfüllen sollten. Eine Kamera, die vollelektronisiert ist, ist dennoch in erster Linie ein optomechanisches System. Dies zu zeigen schafft einfach mehr Vertrauen beim Fotografieren, als die »abgelutschten Seifenstücke«, die bis vor kurzem und auch heute noch vereinzelt als Kameras verkauft wurden und werden.

In dieser Kunststofftechnologie machte die Verwendung von Ornament in der Tat kaum Sinn. Vielleicht



ein weiterer Grund dafür, daß das Ornament an Bedeutung verloren hatte, war doch das Argument der »Herstellungs- und Materialgerechtigkeit« eines der Dogmen der Moderne. Wer jedoch in der Designpraxis wirklich tätig ist und mit diesen Begriffen täglich zu tun hat, der muß feststellen, daß gerade in dieser Technologie die integrative Gestaltungsauffassung nicht so leicht zu verwirklichen ist. Denn auch hier gibt es Grenzen und Nähte, die z.B. im Spritzguß nach wie vor große Probleme darstellen; machen doch gerade diese Bereiche die oft mangelhafte Qualitätsanmutung bei Kunststoffprodukten aus. Und dies, obwohl hierfür mit der CNC-Technologie, Funkenerosionstechnik etc. ungeheuer genaue und extrem teuer hergestellte Spritzgußwerkzeuge eingesetzt werden. Diese mangelhafte Qualität, die auch zeichenhaft zum Ausdruck kommt, hat neben der Öko-Diskussion dafür gesorgt, daß Kunststoffprodukte und mit ihnen die integrative Gestaltungsauffassung allmählich ihre Vormachtstellung verloren haben. Darüberhinaus ist der damit verbundene Verlust an sinnvollen Anzeichen des Funktionierens und der Handhabung dieser Funktionen psychisch unbefriedigend gewesen.

Glücklicherweise kann festgestellt werden, daß sich in letzter Zeit eine Trendwende vollzogen hat. So setzt z.B. die Kameraindustrie nun wieder, schon fast nostalgisch, auf die sichtbare Funktionalität und erkennt die befriedigende Wirkung, die die damit einhergehende Reizvielfalt in ihrer Symbolik auf den Menschen ausübt.

Die neue Pentax MZ-5 wird im Prospekt mit folgendem Text angepriesen: »Wissen Sie noch, damals, als Kameras noch Kameras und keine computergesteuerten Fotomaschinen waren? Alleine schon der Look – eine einzige Augenweide. Das beruhigende Gefühl, mit mechanischen Rädern und Schaltern das kreative Spiel mit Licht vorzubereiten, dann erst das Feeling, die silbern glänzende Schönheit auf das Motiv zu richten... Bevor Sie jetzt, nostalgisch entrückt, die gute alte Zeit herbeisehnen, lassen Sie sich lieber von der Pentax MZ-5 zurück zur Zukunft entführen.«

Auch wenn dieser Text nur indirekt mit Ornament zu tun hat, allenfalls noch mit Funktionsornamentik, so kommt doch die Sehnsucht nach Reizvielfalt zum Ausdruck.

Daß in einer additiven Gestaltungsauffassung die Chance besteht, sinnvolle Reizvielfalt zu verwirklichen,

in der die schmuckhafte Wirkung im Vordergrund steht, war für mich in meiner Designpraxis ein Schlüssel-erlebnis.

Eine scheinbar ganz kleine, unwichtige Aufgabenstellung, nämlich die Gestaltung eines Hakens für einen Plexiglas-Garderobenkleiderbügel führte zu dieser Erkenntnis. Mein erster Gestaltungsversuch im »klassischen Designstil«, also durch formale Anschnitte eines Rundstabhakens, war für mich durchaus überzeugend. Der Auftraggeber wünschte sich jedoch etwas Repräsentativeres für ein so teures Objekt, wie es der Plexiglasbügel darstellte. Da wir uns als »moderne Designer« ja bekanntlich sehr schwer tun mit dieser Symbolik des Repräsentativen, versuchte ich nun ganz bewußt, durch übertriebenen additiven Gestaltaufbau, sozusagen durch deutliche Betonung des funktionalen Aufbaus des Hakens eine hohe Reizvielfalt und somit eine Schmuckfunktion zu verwirklichen.

Es ist mir damit gelungen, statt dieser etwas einfältigen Repräsentationsausrichtung die für mich viel wichtigere, wie am Anfang erwähnt, Symbolik des Schmuckhaften, des Liebevollen, des Offenen zu verwirklichen.

Abschließend möchte ich feststellen, daß das Schmückende wieder seinen Platz in der Gestaltung sehr zaghaft gefunden hat, und daß dies heute vorwiegend über Funktionsornamentik und über additive Gestaltung geschieht. Sind diese gestalterischen Maßnahmen es doch, die in ihrer Nähe zur heutigen Gestaltungsauffassung am wenigsten Probleme bereiten.

Man darf gespannt sein, wann sich Gestalter zu einer wirklichen Ornamentensprache durchringen, und wie sie diese einsetzen werden. Daß sie kommen wird, steht für mich, da sie, wie aus meinen vorangegangenen Ausführungen hervorgeht, in unserer heutigen Zeit eine so wichtige symbolische Funktion zu erfüllen hat, außer Frage.

**KLEIDERBÜGEL-  
HAKEN**  
links: **Erster  
Gestaltungs-  
versuch**  
rechts: **Zweiter  
Entwurf mit  
additivem  
Gestaltaufbau**

» I  
C  
H G L A U B ' ,  
I C H  
S P R A C H E H A L S  
B I N P I C T O G R A M M  
I  
M K I N O ! «

Wer regelmäßig die Programme der inzwischen mehr als zwei Dutzend Spielfilme ausstrahlenden Sender verfolgt, kommt um die Werbeblöcke bis in den späten Abend hinein nicht herum. Heute, nach Ende der 90er Jahre vorigen Jahrhunderts, unterliegen im Gegensatz zu den 70er Jahren die Werbung, das Marketing, Corporate Identity- und Corporate Culture-Strategien nicht mehr a priori dem Verdacht ubiquitärer Systemverschleierung und Überhöhung bloß kapitalistischer Interessen. Ein ideologisch eher unbelastetes Verhältnis, oft in der Wahrnehmung auch ironisch gebrochen, kennzeichnet die Stellung dieser Gattungen und ihre Akzeptanz. Denn die »geheimen Verführer« (Mashall McLuhan) haben längst den Gout perfider Kapital-Knechte verloren; hat sich doch die Einsicht durchgesetzt, daß, zumindest in einer avancierten Warengesellschaft mit jeweils konkurrierenden Produkten für gleiche Funktionen und Bedürfnisse, Marktauftritt, Markenpräsenz und Kaufentscheidungen von vermittelten »Mehrwerten« abhängen. »Wieviel Dinge braucht der Mensch?« wurde vor kurzem in einer Ausstellung ebenso berechtigt wie teilweise irreführend bilanziert. Denn die Frage lautet nicht mehr so sehr: »Was können wir noch Neues entwerfen und produzieren?«, sondern vielleicht eher: »Was sollen wir noch wollen?«.

Eher unbeleckt, vielleicht auch unbedeckt von solch systemphilosophischen Bedenken (das unversehens dann doch wieder auf die diskurssüchtigen 70er Jahre verweist) wird die Werbesprache heute »nicht immer, aber immer öfter« (Clausthaler) dazu eingesetzt, den Markennamen jeweils spezielle »Unterzeilen« beizugeben, die als Logo-Ersatz oder- Ergänzung fungieren und die einprägsame Prägnanz vom visuellen wieder mehr zum verbalen »Icon« verschieben. Die Clausthaler-Sentenz ist inzwischen so populär, dass sie sich auch im allgemeinen Sprachgebrauch wiederfindet. Dabei fällt seit ein paar Jahren auf, dass die Satzbildungsregeln der klassischen Rhetorik wie Anthithese und Parenthese, Parallelismus, Synonyme und Homonyme, Litotes und Ellipse, syntaktische und grammatische Regelverletzungen häufig angewendet werden. Zunächst garantieren solche Regelverletzungen erhöhte Aufmerksamkeit, ste-

hen darüber hinaus aber auch für die Freude und Faszination an der Konstruktion von Sprache selbst, deren Doppel- und Hintersinn sich in solchen Sprachbildern metaphorisch verdichtet. Es ist hier nicht der Ort, über die Einzelheiten und Verästelungen antiker Rhetorik zu berichten. Für den hier in Rede stehenden Zusammenhang einer rhetorischen Grammatik, in der sich Konstruktionsprinzipien von Bild und Text durchdringen, ergänzen und gegenseitig befruchten, sind die Untersuchungen von Leo Spitzer, Gui Bonsiepe, Roland Barthes, Umberto Eco, H.K. Ehmer, Wolfgang Fritz Haug und vor allem von Josef Kopperschmidt, einem Schüler von Walter Jens, wegweisend gewesen.<sup>1</sup>

Wenn der Kosmetik-Konzern »Ellen Betrix« sich in der Unterzeile als »The Care Company« definiert und dies just zu jenem Zeitpunkt in den USA etablierte, als Ronald Reagan die Sozialprogramme rigide zusammenstrich, dann wird damit eine lebensbegleitende Sozialkompetenz reklamiert, die dem Unternehmen Stellvertreter-Funktion für das Arbeitsamt und die Sozialhilfe zuschreibt. Solche politische Inanspruchnahme erinnern wir in Deutschland eher mit der »roten Socken«-Kampagne oder jenem CDU-Slogan der beginnenden 80er Jahre, der mit ungewohnt rhetorischer Präzision formulierte: »Alles muss irgendwie ganz anders werden.« Dieser luziden Präzision steht heute Opel kaum nach, wenn es heißt: »Wir haben verstanden.« Setzen Sätzen wie »Das Spitzenpilsener von Welt« (Becks), »Der längste Geschmack« (Orbit-Kaugummi) oder »Die meiste Kreditkarte« (Visa) auf einfache grammatische Fehler, so ist die rhetorische Sekundärgrammatik vieler Autohersteller schon etwas subtiler. Peugeot behauptet doppeldeutig »Mit Sicherheit ein Vergnügen«, Citroën in ähnlicher Weise »nichts bewegt sie wie Citroën«, Daihatsu attestiert sich »Alles. Außer gewöhnlich«, für Fiat ist »Leidenschaft... unser Antrieb« und ein VW bedeutet »Leben in Fahrt«. Für Shell heißt es: »Ihre Wünsche sind unser Antrieb« und für Veltins-Bier: »Wir führen Gutes im Schilde«. Der Schädlingsbekämpfer Nexalotte statuiert »Gegen Ungeziefer haben wir etwas« und die Schnelle-Hilfe-Box von Hansaplast ergänzt: »Da können Sie sicher sein«. Lebenshilfe der

» W I R

allgemeineren Art haben sich neuerdings die TV-Sender auf die Fahnen geschrieben. Ob Sat 1 («Ich drück' Dich!«), RTL («Wir zeigen's Ihnen!«) oder Pro 7 («Ich glaub', ich bin im Kino!«), immer wird auf das Medium und seine Funktion in vermittelter Weise Bezug genommen. Solch' eingängige Umschreibungen des Sender-Empfänger-Theorems hätten sich Charles Peirce oder William Morris, die grundlegenden Semiotiker der Jahrhundertwende, kaum träumen lassen. Aber auch kommunale Organisationen nutzen diese Ebene der bewussten sprachlichen Doppeldeutigkeit. An deutschen Autobahnen plakatiert die Polizei: »Sie fahren mit Abstand am besten«, die Abonnement-Werbung für die Frankfurter Theater zierte innerstädtische Litfaßsäulen mit der Aufforderung »Stellen Sie sich nicht an« und der Verkehrsverbund Rhein-Main verspricht, ebenso öffentlich plaziert, »Wir holen Sie von der Straße«. Städte- und Institutionen-Marketing lernt von den Produkt-Kampagnen; eine Verschleifung, die Religionsgemeinschaften, politische Parteien, Bundesländer und Kommunen in ihrer Überzeugungskraft dann oft nur noch mit der Elle der Corporate-Identity-Strategien mißt.

Aber auch durchaus noch kompliziertere Sprachkonstruktionen reüssieren. Mit phonetischer Synonymität kommt uns die RTL-Programmorschau: »Bei Risiken und Nebenwirkungen zerreißen Sie Ihre Programmzeitschrift und sagen Sie Ihrem Schatz, es wird später!« Geradezu eine philosophische Weltsicht vermittelt uns die Werbung für den Renault Megane: »Leben ist Bewegung. Bewegung heißt Veränderung. Nur wer bereit ist, sich zu ändern, kann auch was bewegen«. These, Antithese, Synthese – jenen Hegelschen Kosmos der Weltklärung, den Karl Marx noch auf die Füße stellen wollte, hat der französische Autohersteller nun offenbar auf die Räder gebracht.

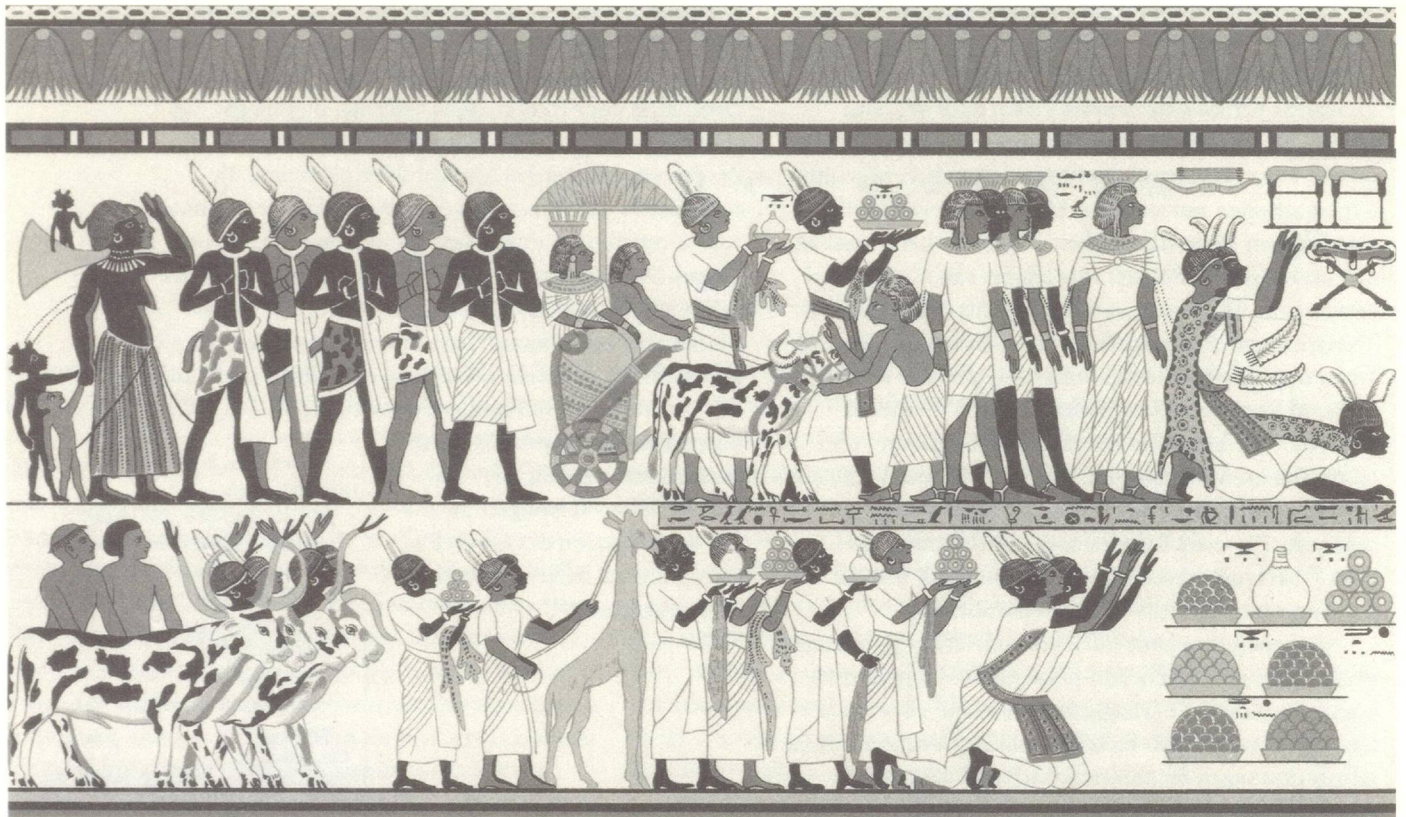
Diese wenigen Beispiele können belegen, daß die »Sprache im technischen Zeitalter« – so ein Titel einer linguistischen Fachzeitschrift – jedenfalls im Bereich der gegenwärtigen Produktwerbung längst die Stufe der »Warenlyrik« (Wolfgang Fritz Haug, 1971) hinter sich gelassen hat. Nicht mehr die stofflichen, funktionalen Qualitäten der Produkte selbst werden hymnisch-poetisch besungen, sondern mit einer Art ironischer Programmatik werden Sprachbilder gefunden, die zunächst in sich selbst funktionieren und ihre persuasiven Kompetenzen durch verbale »Spielstrukturen« erlangen. Solche Konstruktionen partizipieren zwar sicherlich noch an Strukturen der »konkreten Lyrik«, verweisen aber auch darauf, dass offenbar entgegen der oft konstatierten visuellen Dominanz der »Sprache der Bilder« ein verbales Raffinement zunimmt, daß sich einerseits dieser Visualdominanz verweigert, andererseits aber die Regeln dieser Verweigerung aus der Konstruktion des Optischen metaphorisch bezieht: Sprache als Pictogramm!

#### 1. Weiterführende Literatur:

- Roland Barthes:  
Rhetorik des Bildes, in: G. Schiwy:  
»Der französische Strukturalismus«,  
Reinbek 1969, S. 258 ff.
- Roland Barthes:  
*Mythen des Alltags*,  
Frankfurt 1970
- Gui Bonsiepe:  
Visuell/verbale Rhetorik, in: Ulm 14-16,  
1965, S. 23 ff.
- Gui Bonsiepe:  
Visuell/verbale Rhetorik-Analyse einiger  
Techniken der persuasiven Kommunikation,  
in: Format 17, 1968, S. 11 ff.
- Umberto Eco:  
*Einführung in die Semiotik*, München 1972
- Hermann K. Ehmer (Hrsg.):  
*Visuelle Kommunikation. Beiträge zur  
Kritik der Bewusstseinsindustrie*, Köln 1971
- Wolfgang Fritz Haug:  
*Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt 1971
- Walter Jens:  
*Von deutscher Rede*, München 1969
- Josef Kopperschmidt:  
*Allgemeine Rhetorik. Einführung in die  
Theorie der persuasiven Kommunikation*,  
Stuttgart 1973
- Josef Kopperschmidt:  
*Ein Bilderbuch.*  
*Studie zur visuellen Antithese*, Ulm 1972

Z  
E  
I  
G  
E N  
,  
S  
I  
H  
N E N ! «





S P R E C H E N D E S O R N A M E N T -  
 A L L E R D I N G S A L T Ä G Y P T I S C H .  
 W A S I S T D A V O N G E B L I E B E N ?  
 N I C H T N U R , A B E R N I C H T  
 Z U L E T Z T D I E F R A G E :  
 D E S I G N O R N A M E N T  
 V E R S P R E C H E N O D E R  
 V E R S P R E C H E R ?  
 U N F R I S I E R T E E I N W Ü R F E Z U  
 S E I N E R G E B R Ä U C H L I C H K E I T .

### I.

Wenn Design sich erneut etwas vom Ornament verspricht, muß es sich darüber verständigen, was es nach allem immernoch oder schon wieder dazu treibt. Zu klären ist auch, was Design sich überhaupt – noch – vom Ornament versprechen kann, ohne dabei sich selbst zu versprechen.

Das wäre der Fall, wenn es lediglich Reflex – und nicht Reflexion – seiner sich wandelnden Disposition wäre und Reflex – und nicht Reflexion – einer ins Ornamentale kippenden Kultur. Derart beendete es sich womöglich in dem, was ohnehin in ihm und seinem Kontext Trend ist.

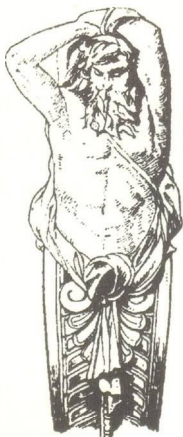
Man hätte es immer schon gesehen. Der möglicherweise erhoffte Königsweg führte direkt in die Sackgasse.

### II.

Die neuerliche Affinität von Design und Ornament müßte erhellt werden als die beiden gemeinsame zur »Oberfläche«. An ihr kommt Design als Folge seines kommunikations-technologisch noch einmal verschärften Paradigmenwechsels, seines Wechsels in die »Materialität der Kommunikation« und damit in die Oberflächenbezeichnung immer mehr an.

Es kommt, so will es jedenfalls scheinen, dort an, wo das Ornament immer schon ist und seine Spezialität liegt. Doch die alten Selbstverständlichkeiten und Versprechungen werden nicht nur beim Design sondern auch beim Ornament inzwischen zu leeren Hülsen. Denn weder ist ja im Zeichen der Kommunikative die Oberfläche die ihm von früher bekannte noch ist es selbst in der alten Verfassung. Es steht zu vermuten, daß

das Ornament im Verfahren kultureller Praxis zum eher obskuren Objekt der Designbegierde wird, die, weil selbst ornamental disponiert, im Ornament ihren ständigen Kurzschluß fände.



### III.

Die Betrachtung der Wandlung des Ornaments, unverzichtbare Voraussetzung, um seine zugestandenermaßen verführerische Brauchbarkeit fürs Design einzuschätzen, soll hier wie folgt exponiert werden:

Adolf Loos konnte sich noch auf das Ornament verlassen, als er es schlichtweg zum Verbrechen und dessen Entfernung aus den Gebrauchsgegenständen zur Forderung der Evolution erklärte, weil es durch die »kunstfremde Verkunstung der praktischen Dinge« (Adorno) diese und ihre Benutzer um ihren Geist brächte (siehe Abschnitt IV.). Hier allerdings soll nur soviel festgehalten werden: Loos' im übrigen durchaus lustvolle Kritik am Ornament – die kritischen Kritiker dieser Kritik reklamieren die Lust ja gern für sich – traf noch auf ein fest umrissenes.

Siegfried Kracauers einschlägiger Essay, der gerade für den hier in Rede stehenden Zusammenhang noch einmal zu lesen wäre, markiert dann schon in den zwanziger Jahren eine neue Entwicklung. An den Produkten der amerikanischen »Zerstreuungsfabriken«, etwa den Revuen in Tanzpalästen und auf Leinwänden, der Körperkultur in Stadien und illustrierten Zeitungen, beobachtet er eine Zerstreuung des Ornaments und seiner typischen Figuren im Massenornament und Ornament der Masse: in Mustern ihrer seriellen Inszenierung. Damit gibt Kracauer einen wichtigen Schritt in der Wandlungsgeschichte des Ornaments zu bedenken: Seine Entgrenzung und mithin Entspezifizierung im bis dahin gegebenen Sinn zu einer massenkulturellen Erscheinung, zu einer Organisationsform kultureller Reproduktion.

Am Zug des Ornaments ins Ornamentale, wie ihn Kracauer im Szenario der sich durchsetzenden Industriegesellschaft als kulturelle Parallelaktion ihrer – Fords Fließbänder im Sinn – taylorisierten Arbeitsabläufe beschreibt, läßt sich noch seine engere ästhetische Verfahrensweise wiedererkennen: seine Linienführung etwa mit ihren Kreisen, Wellen, Spiralen, Geraden, die den Massenkörper noch in seinen kleinsten Teilchen ausrichtet.

In den postindustriellen, kommunikationstechnologisch ausgelegten Gesellschaften wird das unscharf. Ent-

grenzung und Entspezifizierung erhalten einen neuen Schub.

Das Ornament verfließt zum Habitus der Oberflächenausstattung der gleichsam explodierenden diversen Medienwirklichkeiten. Es löst sich zur vignettenhaften »Erzähl-« Struktur der Bilderteppiche à la MTV und Focus oder höherfliegend: all der Carsons und »tomatoes«. Da sind dann Oberfläche und Vordergrund ineinsgefallen – auf dem Teppich. Derart parliert das Ornament – oder plappert einfach- im Jargon seiner Eigentlichkeit. Es verdünnt sich und sein Kommunikationsangebot in seinem Charakter, ganz eigentlich Selbstzweck und Schmuck zu sein, und erschöpft gerade darin seine Botschaft.

Aufgegangen in seiner Struktur und Funktion, inflationiert in der kleinen Münze der Schnörkelei, verliert es frei nach dem Motto »Ich-bin-ich-und-Spiel-ist-Spiel« nur folgerichtig seine Bezeichnungsfähigkeit. Weil es ja auf sich zurückweist, kann es nicht über sich hinausweisen und also keine Unterscheidungen markieren. »Das«, so Kracauer, »gegen Gestaltungsunterschiede indifferente System führt von sich aus zur Verwischung der ...Eigenart...«. In jedem Sinn des Wortes also (»Auf-«)Setzung, könnte es, wozu es doch immer auch da sein will, Individualisierung und Gruppenbildung: Zugehörigkeiten wohl nur »vordergründig«, nämlich simulativ erzeugen.

Mehr oder weniger unterhaltsam, in jedem Fall aber anschaulich, ist es dergestalt gleichsam Restbestand der ihm von Loos attestierten kriminellen Energie: Augenkitzel und Blickverstellung – ein Versiegelungsverfahren.

#### IV.

Angesichts einer derart skizzierten Entwicklung des Ornaments zum reinen ist schwer vorstellbar, wie es als »uneigentliches«, also im Sinne einer Funktion zu reformulieren ist. Kracauers Hinweis auf ein dem Massenornament vorhergehendes, »organisches« Ornament, verstehbar als eines, das zwischen Leben und Form hin- und herpulsiert: aus »Leben«, also werdend und vergehend – lebendig sich formte, kann wohl kein Rettungsanker sein. Denn er ist zuerst ein Hinweis auf dessen gesellschaftliche und kulturelle Überlebtheit und Unwiederbringlichkeit und daher auch auf die seiner heute eher zweifelhaften ästhetischen Glaubwürdigkeit; zumal im Kontext inzwischen postindustrieller Gesellschaften.

Selbst wenn aber der in der Perspektive dieser Exposition doch auszuschließende oder nur als salto mortale denkbare Reanimationsversuch jenes Ornaments gelän-

ge, seine ohne Reagenzglas nicht abgehende Züchtung verleihe ihm doch immer eine gewisse Künstlichkeit. Und so ginge es vermutlich mangels erkennbarer ästhetischer Alternative doch in den Spektakeln des allgemeinen Bilderteppichs unter. Es müßte schon »Fremdsprache« sein. Vielleicht eine der Kunst. Da aber wäre es nicht mehr bei sich selbst.

#### V.

Nach allem: Die Frage, ob und was Design im Prozeß seines Wandels im Zeichen der Kommunikative sich vom Ornament versprechen kann, müßte, so hier der Vorschlag, auf jenes selbst hin, nämlich auf seine Tendenz, zu einem ornamentalisierenden Verfahren zu werden, umgewendet werden. Sie müßte als Selbstbefragung entworfen werden; und zwar als eine nach seinem Verständnis von Kommunikation: wozu, wem und also wie gestaltet kann sie dienen.

Es ist ein Kreuzweg anzunehmen, an dem zu klären wäre, welche Richtung es als Gestaltung von Oberfläche einschlagen will oder sollte. Die zur Oberfläche als Vordergrund, auf der man gleichsam zirkelschlüssig sieht, was man sieht, und die den Designer als Visagisten mit ausgeprägten Kenntnissen in Sachen Ornament denn auch gut brauchen kann, oder die zur Oberfläche als Membran: als Trennung markierendes Verbindungs- »organ«, in der der Designer zum »Syntaktiker« von Kommunikation wird.

In dieser Richtung wäre die gestalterische Reflexion eines Verständnisses von Kommunikation zu finden, das sie als komplexe Einheit von wechselwirkend Differentem auf allen ihren Ebenen faßt, einer Einheit, in der es nicht verschwindet, sondern gerade als solches in der Modalität seiner Verbindung Eigenart bildet. Dem wäre das Ornament mit seiner hier skizzierten Selbstbezüglichkeit und als Versiegelungsverfahren eher im Wege.



Das Ornament, schön, wie

**SEAT**  
Volkswagen Gruppe

es mag, verspricht sich als

**COLAGE**

Wenn das Ornament in Gestalt des Ornamentalen sich allgemein macht und derart ebenso schön gleichgültig wie gleichgültig schön wird, dann könnte es immerhin sein, daß das, was es an Bedeutung verliert oder verdrängt, als kleine Rache an ihm wiederkehrt. Es überlebt – sich – ständig, indem es collagiert, kollabiert und immer wieder neu tut.

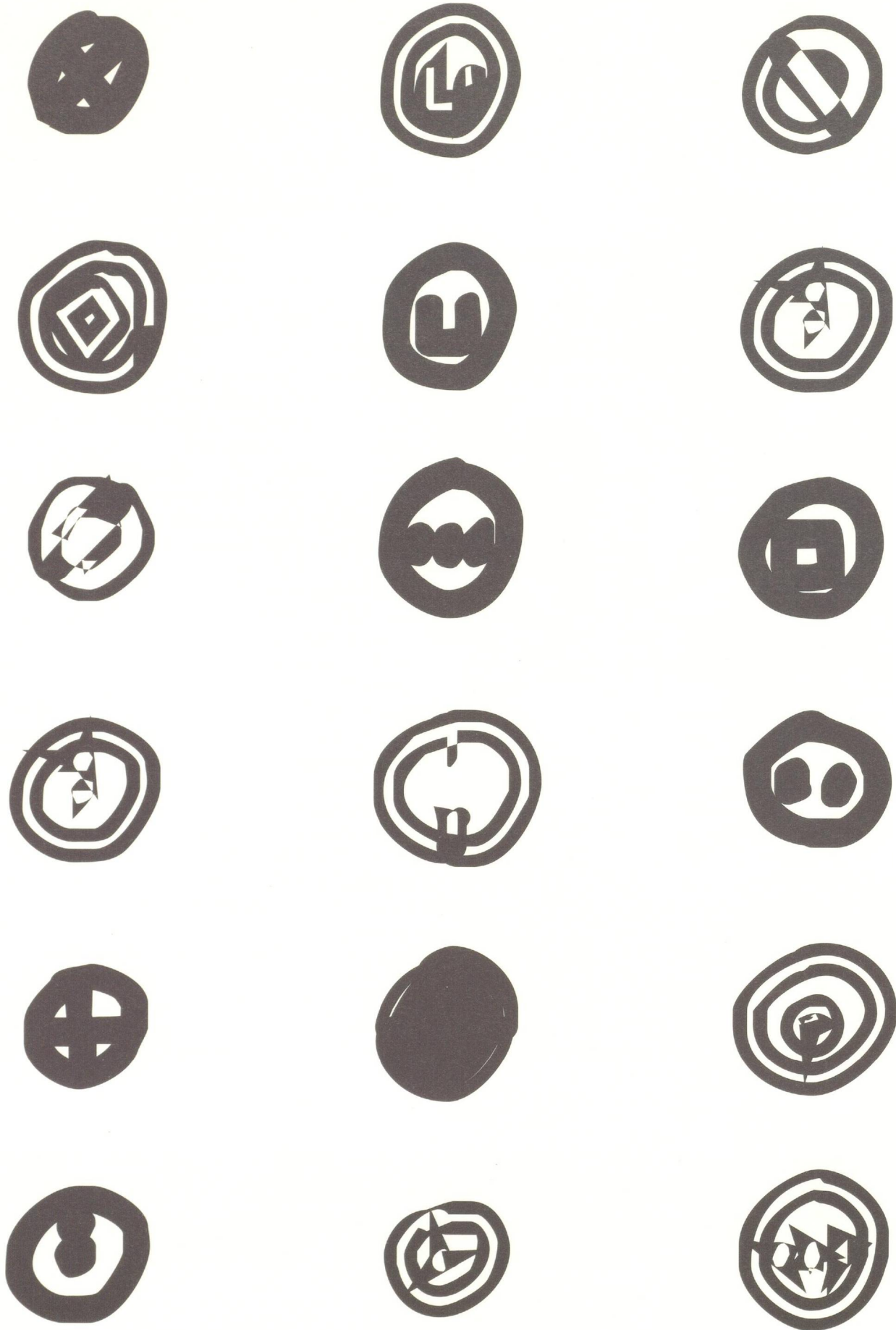
Das kann so gehen, weil es einen mächtigen Garanten hat. Der stützt es. Er nimmt augenzwinkernd hin, daß sein Gespieler weiter nichts beansprucht, als gut auszusehen. Denn jener Garant, die ökonomische Rationalität der inzwischen postindustriell gewordenen Produktion, will schließlich auch nichts anderes: er mag keine Bedeutung jenseits seiner selbst - und kann sich, ebenfalls ums Aussehen bemüht, am Ornament sogar noch gut bedienen.

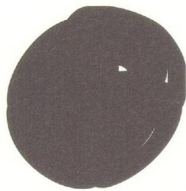
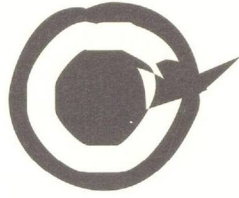
Mit ihm läßt sich die Großserie hübsch als kleine, gar individuelle arrangieren: als gewissermaßen dezentraler Schein. Mag der auch dezentriert sein, gerade mal noch mittelschön, so ist das kein Nachteil, vielmehr gut inkauf zu nehmen.

Man kann sich also brauchen, findet und kauft sich, indem man sich ausblendet und gerade so zum beiderseitig befriedigenden Ausdruck kommt: ganz authentisch nicht-authentisch.

Noch einmal also: »Ornamental« wie schon die Struktur der postindustriellen Produktion so deren Kultur; und ornamental – halb zieht es sich, halb sinkt es hin – dann schließlich auch das Ornament als beider Symptom. Das mag ärmlich aussehen, verspricht aber hohe Umsatzraten.







»Die Situationen des Alltags, wo auch immer sie stattfinden mögen, in der Mensa, auf Baustellen, in Bäckerläden oder Bahnhöfen, sind meine Tempel.«  
rosalie

Ende der 60er und in den 70er Jahren schickte das Theater sich an, seinen ästhetischen Beitrag zur Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse zu leisten. Dieser aufklärerische Optimismus hat das Theater überfordert und ist heute einer Situation gewichen, in der es seinen Ort und seine Funktion neu zu bestimmen sucht. Ferment dieser Neuorientierung ist die Auseinandersetzung mit den elektronischen Medien, deren rasante Entwicklung in den letzten Jahren von Augen und Ohren zunehmend Besitz ergriffen hat. Im Kräftespiel der alten, an den Werken der Literatur und Bildenden Kunst orientierten, und den neuen Rezeptionserfahrungen, die den elektronischen Medien geschuldet sind, verändern sich die Vorstellungen der Gestaltung des Bühnenraums, die Bewertung seiner Funktion und dadurch auch der Begriff des Bühnenbildes.

Zur Veränderung dieser Vorstellungen trägt auch der Wandel der literarischen Texte bei, die bislang noch die Grundlage jeder Theaterarbeit bilden. Das neue Drama überschreitet die Grenzen seiner Gattung und macht Anleihen bei Lyrik und Epik. Mit herkömmlichen Begriffen wie Figur, Situation und Dramaturgie lassen sich viele zeitgenössische Texte nicht mehr fassen. Wenn auch die gängigen Beurteilungskriterien nicht gänzlich ihre Geltung verlieren, so sind sie doch einem Erosionsprozeß ausgesetzt. Das zieht eine Veränderung des Textbegriffes nach sich, die nicht nur für die Werke des Sprech-, sondern auch für die des Musiktheaters gilt. Konnte sich die 68er-Generation noch auf einen fest umrissenen Textbegriff als Ziel der intendierten Demonstage berufen und den Begriff nach – wiederum fest umrissenen – Regeln der Ideologiekritik auseinandernehmen, so scheint heute die Abwesenheit von Spielregeln die Regel zu sein, und es herrscht ein fröhlich-anarchisches Anything-Goes, das den Kategorisierungen und Begriffsbildungen Paroli bietet. Wollte man die Gründe für diese Entwicklung beschreiben, begäbe man sich auf schwer überschaubares Terrain. Nur soviel:

Der Widerstand gegen alles Feste und Gefügte ist so alt wie die Kunst selbst. Neu hingegen ist, daß zur Überwindung einer festen Form, eines erstarrten Begriffs immer weniger ein aggressiver Akt der Künstlerpersönlich-

keit vonnöten ist, vielmehr zersetzen sich Formen und Begriffe wie von selbst im rasenden Tempo ihrer Rezeption. Sie verschwinden beiläufig im Prozeß eines mehr oder minder kreativen Zappings. Die Wahrnehmung hat einen schnellen Puls, und es liegt nahe, daß die Beschleunigung und Atomisierung der Rezeption mit dem aufgedrehten Dauerbombardement durch Bild- und Tonhäppchen zusammenhängt, dem jeder ausgeliefert ist, der Augen zu sehen und Ohren zu hören hat: der Künstler zumal.

Es wäre anachronistisch, widerhistorisch und daher absurd, sich dieser Entwicklung mit der falschen heroischen Pose dessen, der sich auf die Tugenden einer ordentlichen Vergangenheit berufen kann, entgegenzustellen. Genauso absurd wäre es allerdings, wenn der Künstler sich zur bloßen Funktion einer Fernbedienungsästhetik degradieren ließe. Das Theater und die Theaterschaffenden sind nur dann auf der Höhe der Zeit und eines Reflexionsniveaus, das über Jahrtausende gewachsen und daher nicht zu unterschreiten ist, wenn sie das Anything-Goes beständig auf seine Gangbarkeiten hin befragen. Das ist die Mindestanforderung, der die Ausbildung junger Bühnenbildner Rechnung tragen muß.

Der Studiengang Bühnenbild der Offenbacher Hochschule für Gestaltung, der unter der Leitung von Frau Professor rosalia neue Konturen gewonnen hat, bietet für eine solche Ausbildung denkbar gute Voraussetzungen.

Es ist rosalias Credo, daß sich der Studiengang in einer permanenten Neuorientierung befinden müsse, nicht nur, um angemessen auf den aktuellen Wandel reagieren zu können, sondern auch, um diesen mit zu beeinflussen. Für rosalia ist das Experiment der Ausgangspunkt des Arbeitsprozesses; es bildet somit auch die Keimzelle ihrer Ästhetik. Es ist der experimentelle Vorgang, in dem theatrale Bild- und Raumkonzeptionen erarbeitet werden, der die radikale Gegenwartigkeit des Theaters

»Es geht darum, Texte zu lesen, zu erfassen, durch mich hindurchzuleiten, Texte im ursprünglichen Wortsinn als Gewebe und Gewirke. Auf diesem Weg gibt es keine verbürgten Erkenntnisse, nur Entdeckungen, Irrtümer, Unfälle.«

rosalie

garantiert. Der Begriff der Gegenwärtigkeit hat allerdings für die Bühne keinen Selbstzweck, er muß vielmehr ästhetisch gefüllt und bestätigt werden. Für rosalia sind es die Bildzeichen des Hier und Heute, die die Gegenwart ausmachen und ihren Begriff prägen, die sich konturieren vor den Zeichen vergangener Zeiten und aus der Reibung mit ihnen ständig neue Bedeutungstableaus generieren. Es ist diese Differenz, die Sinn macht und auf der rosalias Ästhetik fußt.

Ausbildung ist immer auch Labor und Expedition: Zu erforschen gilt es den Raum selbst, nicht nur die etablierten Spielstätten. Daß dies kein Lippenbekenntnis ist, demonstrierte der internationale Workshop für Bühnenbildner BILD-BAU-STELLE,

der unter der künstlerischen Leitung von rosalia 1996 in Dresden im Rahmen des Festivals »Theater der Welt« stattfand. Durch die Unterstützung des Internationalen Theaterinstituts (ITI) konnten Studenten und Theaterleute aus aller Welt geladen werden. Das sparten-

übergreifende Projekt rekurrierte auf die barocke Tradition Dresdens und wurde in mehreren Arbeitsabschnitten an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach und an historischen Stätten der sächsischen Metropole entwickelt. In der Nacht vom 15. auf den 16. Juni 1996 stellten die Teilnehmer die Ergebnisse ihrer Arbeit im Dresdner Schloß einem großen Publikum vor, welches zum ersten Mal seit Beginn der Rekonstruktion und Renovierung Zugang zu den im Zweiten Weltkrieg zerstörten Räumlichkeiten fand. Die Dresdner Nacht wurde durch begehbare Rauminstallationen, Performances, Aktionen, Lesungen, Musik- und Tanzdarbietungen, Videobeiträge nicht nur zu einem spannenden Ereignis für die Zuschauer, sondern machte augenfällig, welche noch lange nicht ausgeschöpften Möglichkeiten die Kunst theatraler Darstellung bietet, vor allem aber, wie Bühnenbildner mit ihrer spezifischen Arbeit diese Möglichkeiten entdecken und den Kanon gängiger Zeichen verunsichern und weiterentwickeln können. Dies geschah nicht zuletzt durch die Reibungen, die das Aufeinandertreffen der unterschiedlichsten kulturellen Identitäten hervorbrachte.

Im Dresdner Projekt fand der Geist, der den Studiengang beseelt, seine theatrale Materialisierung. Getragen vom Experiment wurde in ständigen Grenzüberschreitungen die Lehrmethode sinnfällig:

Eröffnung des »Zugangs zum Sehen, zum Verstehen und zum Interpretieren des gesamten möglichen Kunstprozesses als work in progress« (rosalie).

»Ich will nicht den Kanon des tradierten Bühnenmaterials übernehmen, sondern die Materialien unserer Umgebung überprüfen und mit ihnen denken. Aus dieser Reibung beziehe ich meine Impulse. Wie es ausgeht, kann ich nicht vorhersagen.«

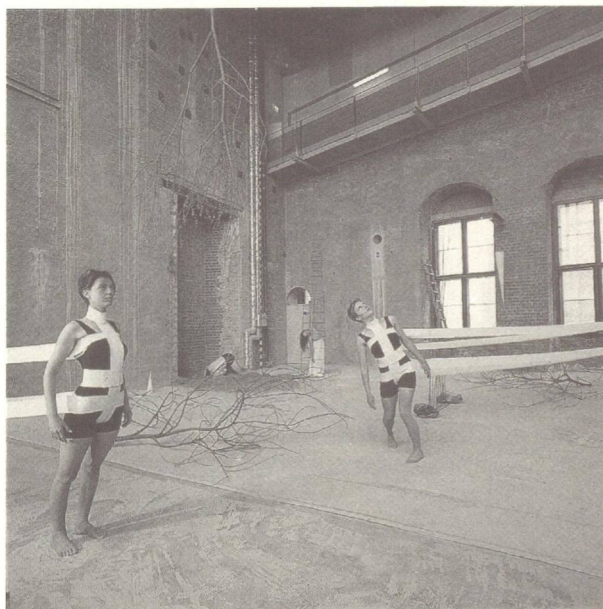
rosalie

»Was für mich heute gilt, stürze ich morgen um, ersetze ich durch eine neue Idee. Mein Stil ist die Neugier. Mir geht es nicht um die vordergründige Erscheinungsebene im Raum, sondern um die Ablagerungen darunter, darüber und daneben. Und um die riesenhaften Horizonte der Lust, der Angst und der unstillbaren Sehnsucht.«

rosalie

oben: Marion Leyh  
Ahmed Mansur  
Chisato Yoshimi  
»ZEITUNGLABYRINTH«

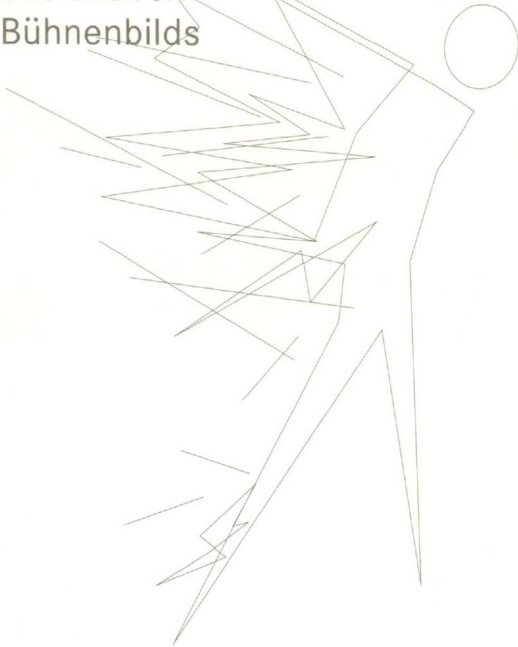
unten: Susanne Kuehnhold  
Caroline of Cabal  
»IMAGE IN THE LAST ROOM«  
Choreografierter Raum,  
Installation für drei Tänzer



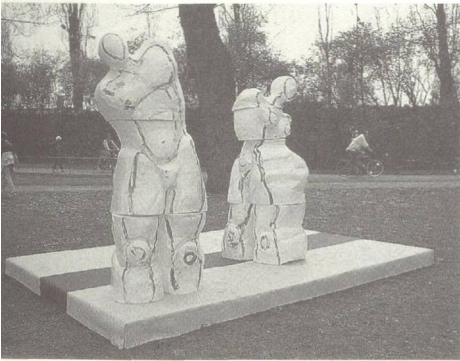


## Osterspaziergang zu Frankfurts Goethe-Gedenken 1999.

Oder  
Rosalias Konzept  
des aktiven  
Bühnenbilds



Vorangegangener Beitrag beschäftigt sich mit Rosalies Lehrmethode als einer, die für die Bühnenbildner\*innen hinausgehen möchte über den Erfahrungsbereich etablierter Spielstätten des Theaters und ihrer Geschichte, hinein in die Situationen der gegenwärtigen Lebenskultur und ihrer Reibungen an den Zeichenwelten der Vergangenheit in ihnen. Das Projekt der von Rosalie geleiteten Gruppe aus der HfG Offenbach zum Frankfurter Goethe-Gedenken 1999 unter dem Titel »Osterspaziergang. Auf eigene Faust« entlang einer Uferpromenade des Mains brachte eine weitere Realisation dessen schon vom Projektgrund her. Es stellte sich ja das Thema der vergangenen Bild-, Text- und Zeichenwelten Goethes, solches zu präsentieren innerhalb des gegenwärtigen Frankfurts.



Schon das Gedenken selber liefert eine dem verwandte Paradoxalität der Gegenwart. Das Gedenken leitet heute die Kulturarbeit wie in keiner Zeit zuvor trotz Henrik Ibsens Spruch, Dichten sei Gerichtstag halten über das eigene Ich. Und doch will dieses Gedenken, das Vergangenes heraufzuholen sich bestimmt zeigt (ein Goethesches Faustmotiv), die Transplantation des Vergangenen ins Jetzt, so dass kein Immunsystem der Gegenwart gegen das Fremde rebelliere und Schmerzen wie Störung verursache. Das Vergangene soll Gegenwartsorgan werden in einem Narkoseprozess, der nichts spüren lässt. Und darum ist dann das Vergangene gar kein Vergangenes mehr, so wünscht man sich in der heutigen Erlebniskultur: Mit der Vergangenheit auf Du und Du zu stehen.

Dem suchte die von Rosalie geleitete Gruppe entgegenzuarbeiten, um auf Reibungen hinzuführen, in denen sich spüren ließe, man spräche von Vergangenen, man begegnete ihm als dem Fremden. Die neuen Zeichen des Heute sollten in Zusammenstoß geraten mit der Zeichenwelt Goethes, um erst so zu zeigen, dass die Zeichenwelt Goethes nicht weggestorben verschwunden ist, sondern sich nur bis zur Unkenntlich-

keit verändert hat. Wer nimmt den exakten Schrebergartenhütten im vergrößerten Modellformat ab, dass in ihnen die Landgaststätten sonntäglicher Lustbarkeiten fürs ausfliegende, Ausflug machende Pfahlbürgertum oder für eine Studentenbohème sich widerspiegelt, wie sie zu Fausts »Osterspaziergang« eine betrachterisch-besprochene Rolle spielen?

Und doch schon der Osterspaziergang in Goethes Faust I allein an sich selbst führt uns in die Vergnügungskultur der damaligen Zeit, es beherrscht seine Szenen Jahrmarktsatmosphäre in Flitter und Glanz mit den Komponenten der Opposition aus Festzelt und Ruhebänknischen, aus paradehaftem Ausmarsch und promenierendem Flanieren, aus Sichzeigenwollen eines wohlhabenden Exhibitionismus, der auch gesehen



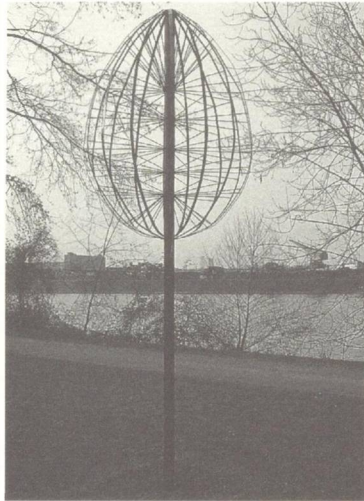
werden will, und einem Sichverbergen in der Menge, damit man beobachten könne, aus aufreißerischem Aktivismus und dem Darstellen unansprechbarer Keuschheit, aus die sehnsüchtigen Begierden überspielendem Hohn und der in sich sich zurückziehenden Gekränktheit der Zukurzgekommenen. Und mitten darin die sich einmal in die Menge begebenden Gelehrten, die allein dafür schon bestaunt werden, dass sie ihren Elfenbeinturm, den unmittelbaren, verlassen haben. Während sie dadurch nur direkten Anlass gewinnen, ihn mittelbar wieder aufzubauen.

Der eine, Faust, indem er im regen Vergnügungsbetrieb des Sonntagnachmittags überall Allegorien des ewig Menschlichen fasst, der andere aber, Wagner, indem er nur neuerlich Stoff gewinnt für jene Verachtung, in der er das wirkliche Leben der Vielen verliess

zur Stillewelt der Wissenschaft hin. Nur einmal unterbricht er, Wagner, dieses Bestätigen seiner Verachtung für das laute Leben, als er zu spüren bekommt, welche Autorität denn doch Faust darstellt, selbst in diesem lauten Leben, weil er hin und wieder einmal aus seiner Forschungswelt in die Praxis dieses lauten Lebens eingetreten war. Für solche Autorität beneidet ihn Wagner, nicht für die Teilhabe am lauten Leben.

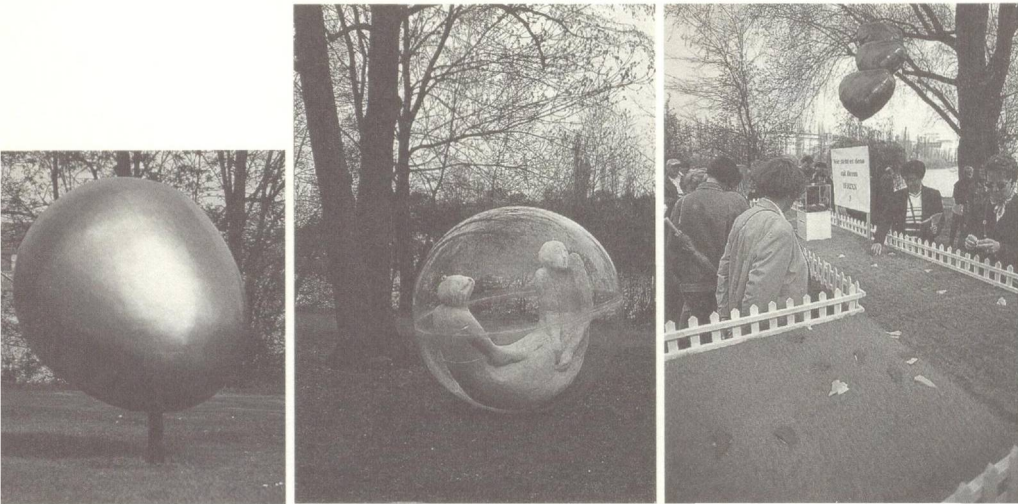
Während aber Faust sich bei allem allegorisierenden Auffassen des Treibens oder gerade darum aus ihm heraus für das Sichanmelden der Zeichen eines dreimal in sich gekehrten »Heimwehs« nach diesem lauten Leben aus Produktion von Heimlichkeiten und Intimitäten zugänglich zeigt. In Anspielungen scheint die Gretchen-tragödie vor, Tragödie dann, weil es sich eben um ein in sich verkehrtes Heimweh handelt, das zu nagen anfängt, obwohl es kein Zurück gibt, man muss auf und in den Socken bleiben, bis sie abgelaufen sind.

Diese Motive alle haben die Projektteilnehmer erfaßt und in den Zeichen des heutigen Lebens nachgesucht von den Schrebergartenhütten, die nach dem gesellig



machenden Griller schreien, über provokante Karikaturen der Schaufensterpuppen, leitende Apparaturen der Aussichten und Ausblicke, gärtnerisch optimierte Blumenwiesen zu kurzem Sinnenanreiz, der diese für anderen Drang als Begleitmusik wünscht, von hier zu Anlehnungen an wülig schwelende Niki de Saint-Phalle-Bodies eines surrealisierenden Neo-neo-Barock, diesmal aber stapelbar und umstapelbar, wie das Faust und Wagner mit ihren Ausblicken tun, als hätten sie einen Container für die heimfahrende Einfahrt parat, Vorrat für ein ganzes Jahr. Dazwischen mit den Ei-Figurationen in variatione Allegorien holistischer Wissenschaftsgesinnung, auf den homunculus von Faust II vorverweisend samt der durch kränklich erscheinende

Fötalleiber gefüllt einsehbarer Kugel einer Gebär-Retorte. Zudem die Sehnsüchte des Faust nach dem grossen kosmischen Ausfliegen im Motiv der Weltkugel, die als eine Interaktionsinstallation von aussen spontan umgestaltet wird. So wie auch andere Installationen zu Interaktionen provozieren wollen, die bunt phantastische Sitzkissengruppe etwa um einen Heizradiator herum im Freien, mit dem Interaktionsmotiv des Sichsetzens. Schließlich ist es ja frühestes Frühjahr zu Ostern. Und dann jene graue Fetzen-Mondlandschaft mit fadendünen Himmelsleitern, viel zarter als Wanten von leichten schnellen Segelschiffen, entführerisch sich andeutend mit ihrer kosmischen Anspielung, doch sicher auch Verweis auf jene Textpassage eines der Menschensphäre sich vermittelnden Naturästhetischen: »Ergraut ist nun die Welt, / Die Luft gekühlt, der Nebel fällt!« Was wiederum hochmittelbar zurückspielt auf die Installation der bunten Sitzkissengruppe mit ihrem Ersatzstück fürs englische Um-den-Kamin-Wesen als Heizradiator auf Tigerfell: »Am Abend schätzt man erst das Haus.«



Das alles ist durch seine völlige Verschiedenheit in einem aufgeregten Nebeneinander, Nacheinander der Promenade angelegt, die Aufgeregtheit steigernd durch Ineinanderschübe. Sie, die Aufgeregtheit, entspricht ganz der sprunghaft nach allen Seiten ihre Aufmerksamkeiten werfenden, ständig zu Eingriff provozierten, ständig passiv betroffenen bleibenden Aufgeregtheit der beiden Hauptfiguren des Goetheschen Osterspaziergangs im Faust, die trotzdem nur Gäste dieses Osterspaziergangs auf Absprung bleiben, eine hochaktuelle Existenzstruktur, auf die die Promenadengestaltung der Offenbacher Gruppe im Frankfurt von 1999 aufmerksam macht.

Doppelt dem Gegenwärtigen aus Vergangenheit eingedrehte Zeichenwelt der Simulationstechniken aus heutiger Bühnenbildnerei herrscht darin in Richtung auf rosaliaes Tendenz zu aktivem Bühnenbild, das selber schon episch-dramatisch zu handeln beginnt mitten zwischen Expressiva des Lyrischen. Erzeugt wird, so jedem Teilnehmer sich aufdrängend, durch die vielen verschiedenen Motive jener verschiedenen Charaktere des Epischen, Dramatischen und Lyrischen im Durch-

einander ein stark dekonstruktiver Effekt, der sich schon in den Goethe-Szenen des Faust-Texts selber gemeldet hatte. In deren unerzwungener Folge zerlegt sich alles. Goethe himself sprach von einer völlig barbarischen Konstruktion seines Faust.

Vielleicht wird in Hinsicht auf diesen dekonstruktiven Gesichtspunkt jener Baum mit dem Behang aus lauter vielen verschiedenfarbigen Socken mit dem Goethe-Kopf-Motiv auf ihnen zum zentrierenden Sinnbild der gesamten Promenade-Inszenierung: »Das Frühjahr kommt! Steh' auf, Du Christ! Der Schnee schmilzt weg. Die Toten ruhn. Und was noch nicht gestorben ist, das macht sich auf die Socken nun.« (Bertolt Brecht) Auch ein Osterspaziergang, aus der »Mutter Courage« diesesfalls. Oder: »The socks are made for walking. And that's what they will do. – Ready, socks? Start walking!«



## Littératures en Dialogue : Dialog der Literaturen

oder:

Wie kommt  
das Buch zum Kind?

Wo kommen Menschen zu einem Gedankenaustausch zusammen? – Wie nehmen sie untereinander Kontakt auf? – Welche Örtlichkeiten fördern den Dialog? – Welche Formen haben Menschen bisher dafür entwickelt? – Welches Symbol eignet sich, einfach und aussagekräftig, aber auch vielfältig verwandelbar, um in einer Buchausstellung den Dialog zwischen jungen Leserinnen und Lesern, zwischen ihnen und den Literaturgattungen, zwischen französischer und deutscher Kultur in Gang zu setzen und in einem prägnanten Bild zu fassen?

»Sich gemeinsam an einen Tisch setzen«, diese Redewendung schien den fünf Studierenden der HfG, die das Konzept für das Ausstellungsdesign einer französisch-deutschen Kinder- und Jugendbuchausstellung entwickelten, dafür am besten geeignet. Und so entwarfen sie einen Tisch in zeitloser Form, gut proportioniert, stabil und Beständigkeit ausstrahlend, der gerade wegen seiner Einfachheit geeignet war, durch Veränderung seiner Maßverhältnisse, seiner Materialität, seines Umfeldes elf unterschiedliche literarische Themenbereiche zu symbolisieren und ihnen jeweils ein charakteristisches Gepräge zu geben.

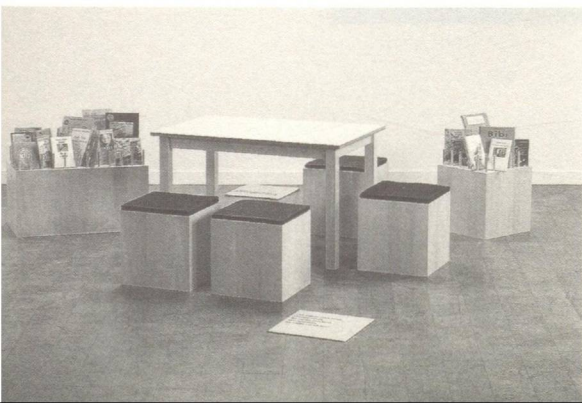
Denn das war die Vorgabe der Auftraggeber gewesen, eine Ausstellungsform zu entwerfen, die den Dialog zwischen Literatur und jungen Lesern fördert und die ausgestellten Bücher nicht herkömmlich aufgereiht in nüchternen Regalen präsentiert, sondern ihnen – wie im Märchen – den Aufforderungscharakter von »Nimm mich!«, »Lies mich!«, »Vergleich mich!« zu verleihen.

Die Auftraggeber für dieses Drittmittelprojekt an der Hochschule für Gestaltung sind das Bureau du Livre de Jeunesse vom Institut français in Frankfurt am Main

und das Goethe Institut in Nancy mit ihren Leitern Bernard Friot in Frankfurt und Dieter Kirsch in Nancy. Zusammen entwickelten sie das Konzept dieser zweisprachigen Kinder- und Jugendbuchausstellung, mit der sie neue Wege des sprachlichen und kulturellen Dialogs zwischen zwei Nationen einschlagen wollten. »Littératures en Dialogue : Dialog der Literaturen« wurde von ihnen in der Absicht konzipiert, Kindern und Jugendlichen am Beispiel französischer und deutscher Literatur spielerisch die Vielfalt Europas und die Sprach- und Bilderkultur des Nachbarn nahezubringen, im Sinne einer »europäischen Erziehung«.

Die Ausstellung zeigt auf über 120 qm Fläche 100 französische und 100 deutsche Bücher, die alle Bereiche der Kinder- und Jugendliteratur abdecken: Bilderbücher, Erzählungen, Sachbücher, Romane für verschiedene Altersgruppen, Comics und Gedichtsammlungen. In elf Themenbereiche wurde die Fülle der Bücher gegliedert, in elf kleine »Lesewelten«, die in sich geschlossen sind, aber auch Neugier auf den literarischen Nachbarplaneten wecken. So entstand ein Lektüre-Parcours, der die Kinder – aber auch viele Erwachsene – verleitet, sich zwischen den Themen »Alte und neue Märchen«, »Andere Kulturen«, »Familie«, »Gedichte und Abzählreime«, »Gesellschaft«, »Gestern, heute, morgen«, »Hobbys«, »Krimi, Spannung«, »Kunst«, »Liebe, Freundschaft« und »Sich finden« forschend, staunend und lustvoll hin und her zu bewegen.

Das Erforschen und Entdecken der jeweils anderen Kultur wird durch umfangreiches Begleitmaterial angeregt und gefördert. Selber aktiv werden, Hemmungen vor der anderen Sprache spielerisch abbauen, mit den Büchern arbeiten und sie nicht nur schnell durchblättern, sind erklärte Ziele der Ausstellung. Deshalb wurden vom Bureau du Livre de Jeunesse und dem Centre régional de Documentation pédagogique d'Alsace in Straßburg Entdeckungsspiele, Quizfragen, ein Bücherdomino, eine literarische Schatzsuche und anderes mehr erarbeitet, um die verschiedenen Altersgruppen von den ganz Kleinen bis zu den Erwachsenen einzubeziehen.



»FAMILIE«, ein normaler Küchentisch. Jedes Familienmitglied hat daran seinen festen Platz: père, Mama, Bruder, sœur und chien ist vor jedem auf die Tischplatte gedruckt.



Um ein großes Publikum zu erreichen, wird die Ausstellung in zwei identischen Ausführungen gleichzeitig in Frankreich und Deutschland gezeigt. Nach ihrem Start in Straßburg im Oktober 1999 und in Bremen im November 1999 wandert sie über Frankfurt am Main, Luxemburg, Saarbrücken, Mainz bzw. Lyon, Nancy, Bordeaux, um nur einige Stationen zu nennen, und wird für zwei Jahre unterwegs sein.

### DAS AUSSTELLUNGSDESIGN

Ein Tisch, dazu mit dunkelblauem Jeansstoff überzogene Schaumstoffwürfel zum bequemen Sitzen und Holzwürfel – unterschiedlich kombinierbar – zum Präsentieren der Bücher, sind die Grundausstattung für jede Themeninsel. Das helle Ahornholz bildet einen neutralen Hintergrund für die farbigen Bücher, der dunkle Jeansstoff setzt einen starken Kontrast, ist robust und lädt zum Benutzen ein.

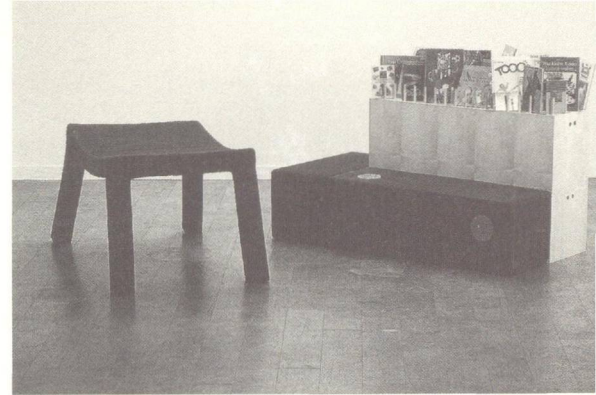
Soll ein Thema besonders veranschaulicht werden, verändern sich die Tischproportionen: Sie werden in die

Die  
Projektgruppe  
von links:  
Marietta Ludwig,  
Jens Pohlmann,  
Anja Wenz,  
René Müller,  
Rosa Schmiege

Projektleiter:  
Prof.  
Dieter Lincke



Länge gezogen zur Tafel für das Thema »Gesellschaft«, in die Höhe gestreckt zum Riesen-Tisch oder geschrumpft in drei Zwergen-Tische für »Alte und neue Märchen«. Der runde Tisch mit Drehplatte symbolisiert die Zeituhr, passend zum Thema »Gestern, heute, morgen«. Bei »Hobby« wird der weiche Schaumstofftisch zum Spielobjekt; eine schräg über den Tisch geworfene und seitlich herabhängende Decke verwandelt beim Thema »Liebe, Freundschaft« den Tisch in eine heimelige Lesehöhle. Bei »Krimi, Spannung« künden nur vier Beinabdrücke in dem schwarzen Podest von seinem rätselhaften Verschwinden.



Die Holzkuben, mit Rundstäben gespickt, sind eine andere, lebendige Form von Bücherregal. Beim Thema »Kunst« können sie aber auch Farbstifte und einen eingebauten Spitzer aufnehmen oder beim Thema »Gedichte, Abzählreime« eine Sprachkassette enthalten, die leise Gedichte vorträgt.

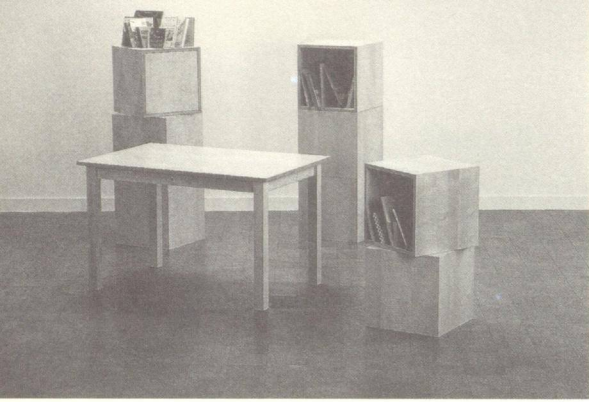
Französische und deutsche Zitate von Schriftstellern sind spielerische Motti und gedankliche Erweiterungen für die einzelnen Themen. Sie werden unterschiedlich in die Ausstellung integriert: auf Filzplatten zu den Objekten gelegt, auf Kissen gestickt, auf die Unterseite des Riesen-Tisches gedruckt oder in Spiegelschrift auf handgroßen Holzscheiben verrätself, die erst über der verspiegelten Tischplatte zu lesen ist.

Ein weiteres Charakteristikum der Ausstellung sind Buttons mit den Symbolen für die einzelnen Themenbereiche. Sie sind auch durchgängiges Motiv für Plakat und Katalog und werden zum Anstecken verkauft. Im zweisprachigen Katalog werden die eigenen Bücher, dem Dialog entsprechend, in der Sprache des Partnerlandes beschrieben. Aufbauanleitungen zum problemlosen Zerlegen der Objekte und zu ihrem Aufbau an unterschiedlichen Orten ergänzen das Ausstellungskonzept.

Das Projekt wurde von Studierenden der Fachbereiche Visuelle Kommunikation und Produktgestaltung gemeinsam bearbeitet. Jeder konnte seine spezifischen Fähigkeiten einbringen – an der HfG bisher noch keine Selbstverständlichkeit. Das Ergebnis aber zeigt, wie fruchtbar die Zusammenarbeit sein kann und welches Potential für künftige Aufgaben hier verborgen ist.

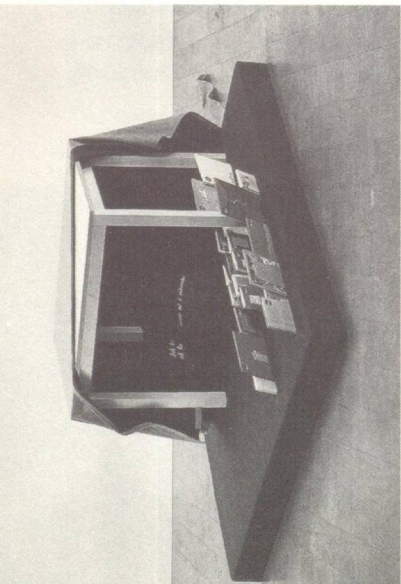




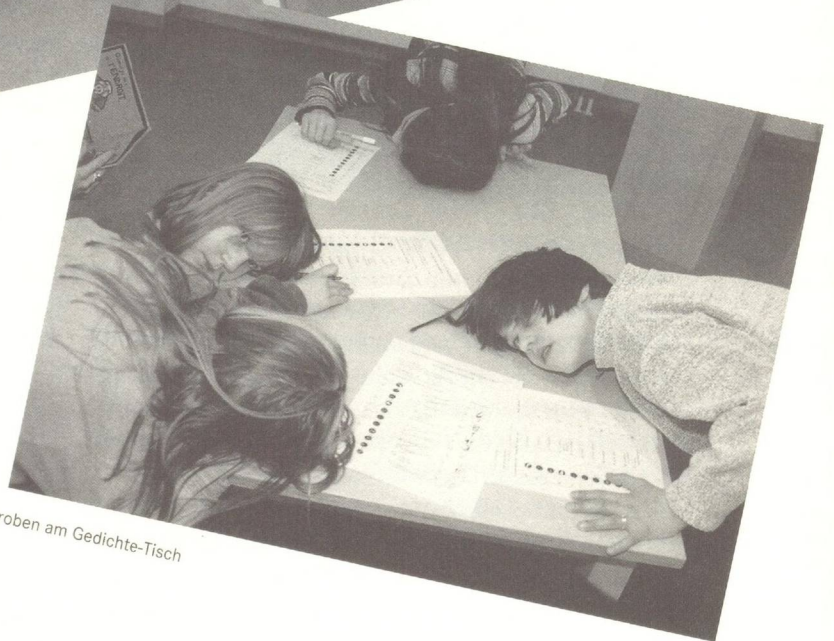


»GEDICHTE, ABZÄHLREIME«, unter der Tischplatte und in einem Holzwürfel sind kleine Lautsprecher angebracht. Hält man sein Ohr ganz nahe daran, hört man Gedichte.

»LIEBE, FREUNDSCHAFT«, auf einem Schaumstoffpodest steht der mit einer Decke halb verhängte Tisch. Kissen mit aufgestickten Zitaten locken zum Lesen unter der Decke.

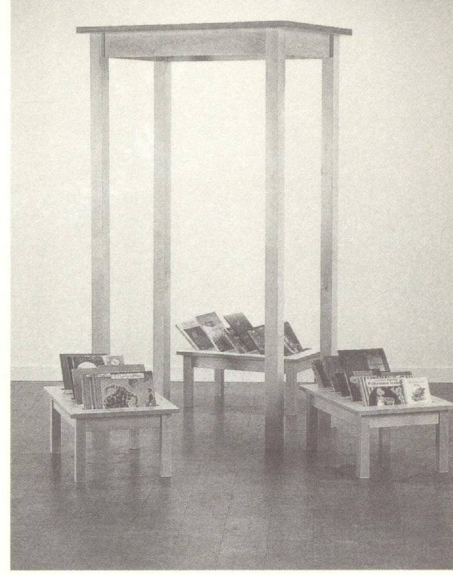
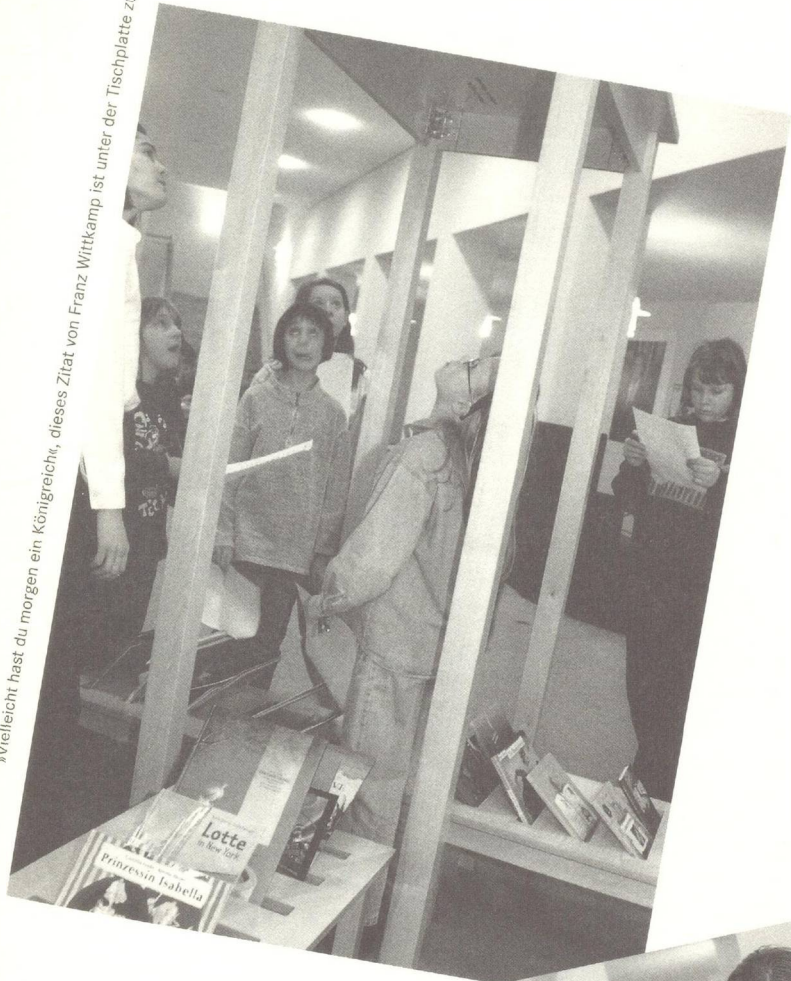


Blick in die Ausstellung im Hessischen Rundfunk in Frankfurt am Main, Januar 2000.



Hörproben am Gedichte-Tisch

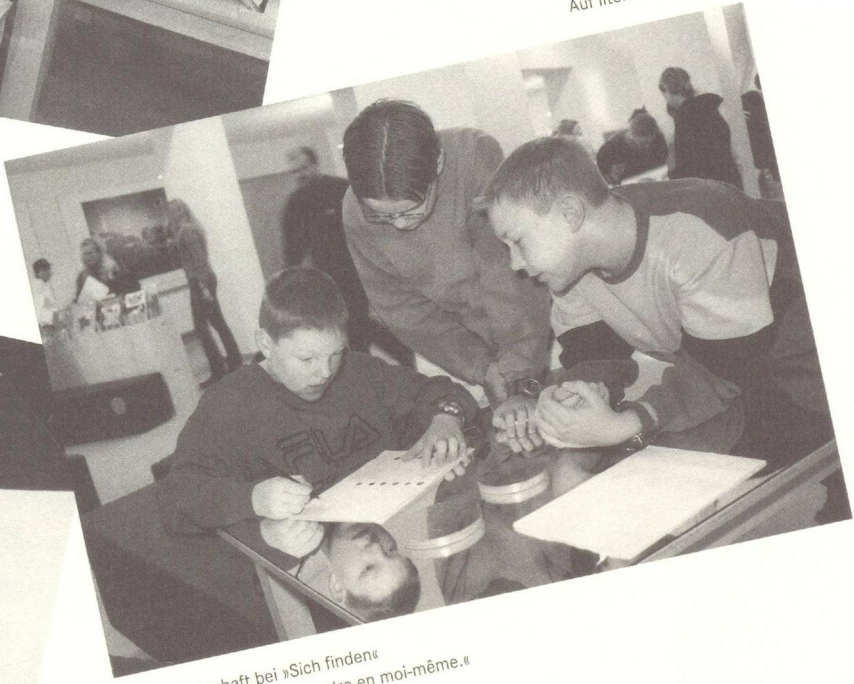
»Vielleicht hast du morgen ein Königreich«, dieses Zitat von Franz Wittkamp ist unter der Tischplatte zu lesen.



ROI

»ALTE UND NEUE MÄRCHEN«, der Riesen-Tisch, ein herausragender Punkt in der Ausstellung, und drei Zwergen-Tische für die Bücher.

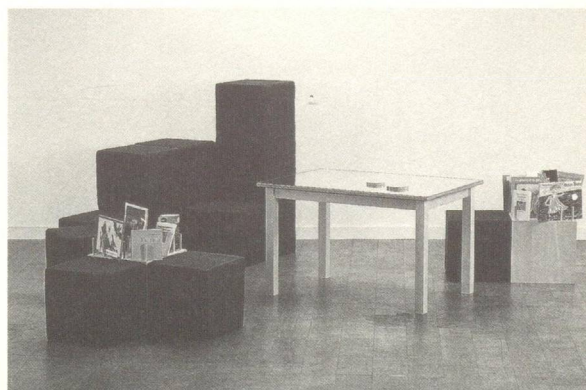
Auf literarischer Schatzsuche



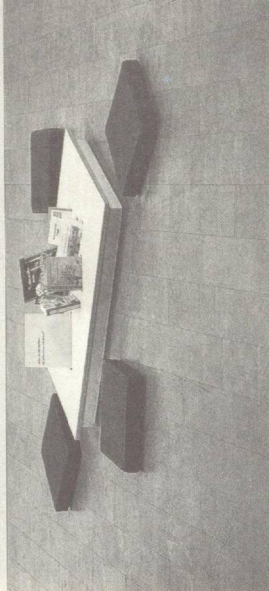
Die verspiegelte Botschaft bei »Sich finden« heißt »J'ai réussi à mettre un peu d'ordre en moi-même.« Ein Zitat von Guillevic.



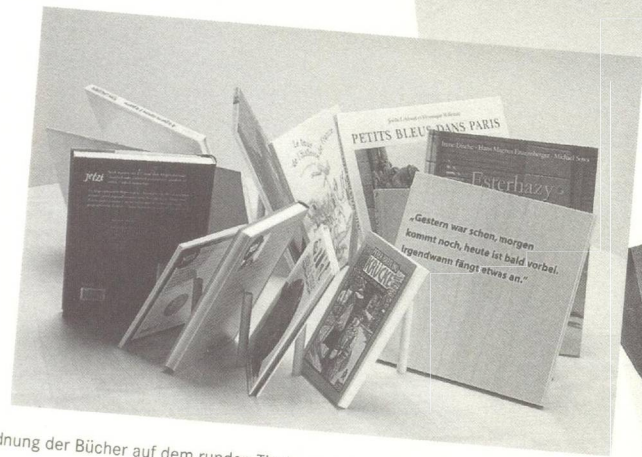
»SICH FINDEN«, eine verspiegelte Tischplatte und zwei kleine Holzscheiben, auf die seitenverkehrt die Zitate gedruckt sind. Eine Wand aus Jeanswürfeln schirmt den Tisch ab.



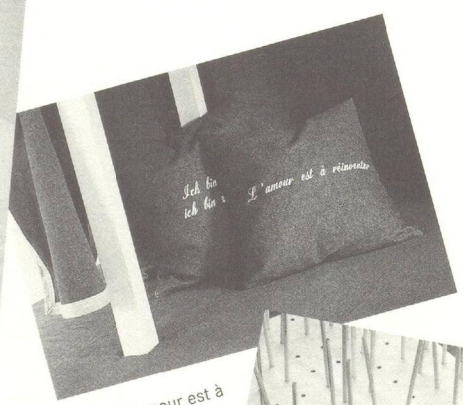
Lagern am Tisch von »Andere Kulturen«.



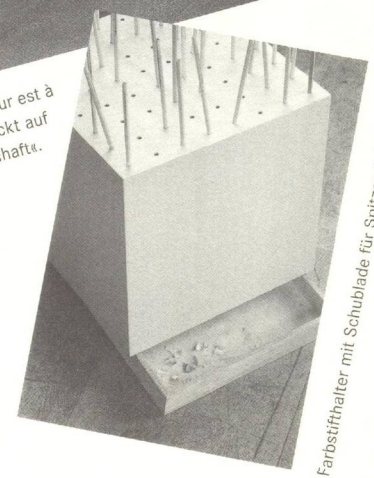
»ANDERE KULTUREN«, die Tischplatte und vier Sitzkissen liegen wie in einem Nomadenzelt direkt auf dem Boden.



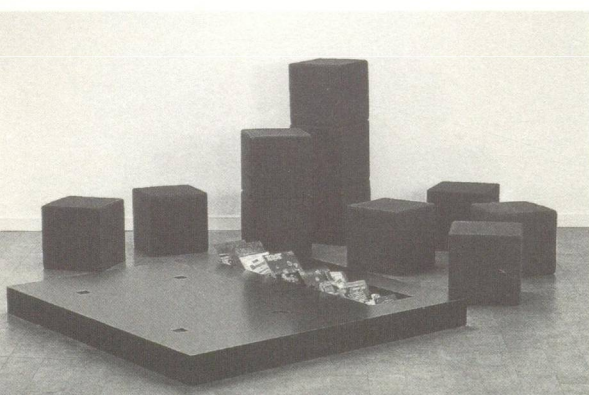
Anordnung der Bücher auf dem runden Tisch von »Gestern, heute, morgen«.



»Ich bin allein, ich bin zu zweit« und »L' amour est à réinventer«, Zitate von Muschg und Rimbaud, gestickt auf Kissen für »Liebe, Freundschaft«.

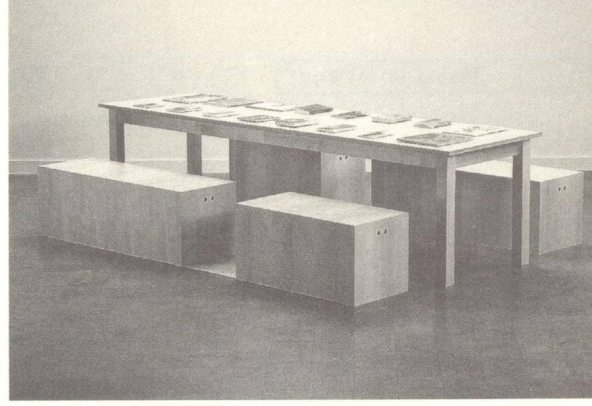


Farbstifthalter mit Schublade für Spitzerabfälle beim Kunst-Tisch.



»KRIMI, SPANNUNG«, auf dem schwarzen Podest erinnern nur vier rechteckige Abdrücke an den verschwundenen Tisch.

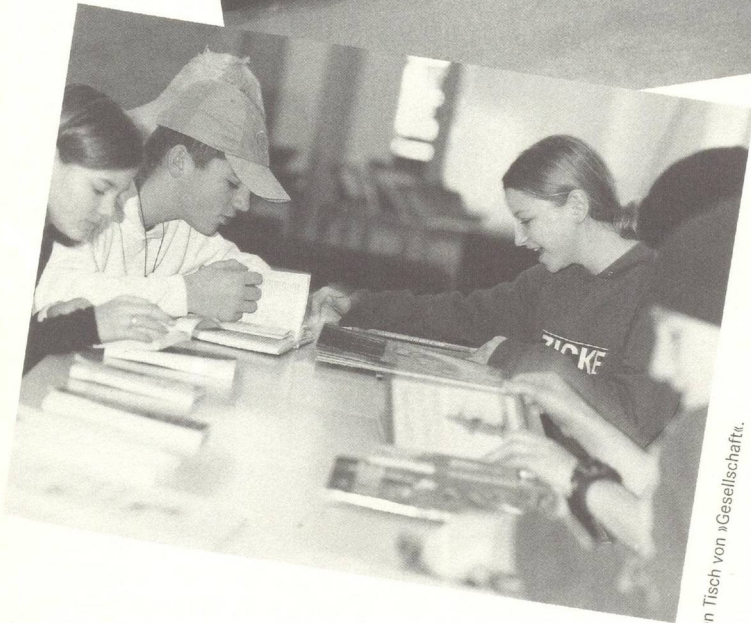
»GESELLSCHAFT«, ein langer Tisch mit harter Sitzgelegenheit. Die Bücher sind mit Klettspunkten auf der Tischplatte befestigt, der Leser rückt auf den Sitzkuben von Buch zu Buch.



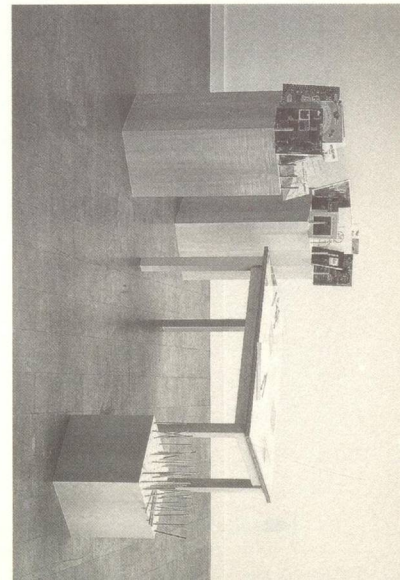
Leselust in der Ausstellung.



»KUNST«, auf dem Tisch können unter einer Plexiglasscheibe die hier entstandenen Zeichnungen der Kinder ausgestellt werden. Im Holzwürfel stecken Farbstifte, ein Spitzer ist ebenfalls integriert.



Am langen Tisch von »Gesellschaft«.



Die neuen technischen Möglichkeiten der sich in rapider Beschleunigung ausbreitenden digitalen Bildermaschinen

definierte technische Abläufe auf ihre künstlerische Aussagekraft hin abgefragt wurden (Film als Film). Der Funke der ästhetischen Innovation wurde aus dem Widerstand des Materials und des technischen Prozesses geschlagen.

auf die Leinwand projiziert wird, kann das (Glücks-) Gefühl entstehen, daß sich die Dinge von selbst zusammensetzen, ein Gefühl, daß sich bei den meisten per

## »Wir sind uns einig, daß der Film die dieses Jahrhunderts ist. Seine Wirkung

Der Maler, Video-Clip-Künstler und Avantgardefilmer John Maybury

haben für das Erzeugen und Bearbeiten von bewegten Bildern ein neues Denken hervorgebracht. Vor allem die Avantgardefilmer sind vom Verlust des Materialbezugs in einem trägerlosen Simulationsuniversum betroffen.

Der künstlerische Prozeß der klassischen Moderne ist materialbezogen. Die handwerkliche Auseinandersetzung mit dem Material schafft das Kunst-Produkt. Immer wieder neu muß der Widerstand des Trägermaterials niedrigerungen werden. Die Spuren, die diese Prozesse z.B. in den Holztafeln expressionistischer Holzschnitte, auf den Leinwänden Jackson Pollocks oder auf den 16mm-Filmen von Stan Brakhage hinterließen, gehören untrennbar zu deren künstlerischer Botschaft.

Diese in der modernen Kunstgeschichtsschreibung thematisierte Auseinandersetzung mit dem Material, der prima materia, wurde auch vom Experimentalfilm der siebziger und achtziger Jahre beansprucht, der den filmischen Prozeß als eine Versuchsanordnung begriff, in der u.a. genau

Die digitalen Maschinen haben nicht nur die Auseinandersetzung mit dem Trägermaterial sondern auch den für die klassische Versuchsanordnung »Experimentalfilm« so wichtigen Faktor Zeit eliminiert. Das Ergebnis der sorgfältig geplanten oder auch improvisierten Versuchsanordnung wird beim Film ja erst nach dessen Entwicklung und Kopierung im Augenblick der ersten Projektion sichtbar. Für die Durchführung der Experimentalfilmarbeit ohne Echtzeitkontrolle war systematisches Fantasieren, waren theoretische Arbeitsprothesen gefordert. Dies synthetische Denken führte zu ausgearbeiteten Filmtheorien, zu moralischen und fast religiösen Grundüberzeugungen, zur Inszenierung des Künstlers im Angesicht des von ihm zu bewältigenden künstlerischen Prozesses, zu einer persönlichen Haltung.

Der Experimentalfilmer, der mit einer Bolexkamera und einer 30m-Rolle 16mm-Filmmaterial ausgerüstet die Straßen Frankfurts durchstreift und improvisierend, mit vielen Aus- und Einblenden, schnell entschlossen und mit großer technischer und gefühlsmäßiger Präzision die für ihn bestimmten Motive auffindet und in mehreren Schichten übereinander aufnimmt, benötigt eine fast schlafwandlerische Sicherheit im Umgang mit seinem Handwerkszeug, die sich nur im Laufe mehrerer Jahre antrainieren läßt. Wenn das Ergebnis dieser Arbeit zum ersten Mal

Mausklick in Echtzeit auf dem Monitor kontrollierten Bildkombinationen fast nie einstellt. Der Zufall scheint nur dann mitzuarbeiten, wenn er ein Angebot in einer interessanten Versuchsanordnung bekommt.

Synthetische Filmarbeit mit der klassischen analogen Filmtechnik verführt zu systematischem Arbeiten, zur experimentellen Filmarbeit in Versuchsanordnungen und zu Filmtheorien, aber auch zu wilder Herausforderung des Zufalls, zum Spiel mit hohem Einsatz. Die Maschinenstunde einer 16mm-Bolexkamera ist extrem billig.

Empirische Filmarbeit geschieht meist per Tastendruck oder Mausclick in Echtzeit. Da alle Prozesse von der Aufnahme bis zur Endfertigung in Echtzeit kontrolliert und gesteuert werden, benötigt man keine besonderen künstlerischen Erfahrungen, keine Versuchsanordnungen, keine Theorien oder Haltungen, und nur für die vom Operator geforderte Schnelligkeit eine schlafwandlerische Sicherheit im Umgang mit der Technik; denn es reicht aus, wenn man sehr schnell – und an den Erfordernissen der Industrie orientiert – Geschmacksentscheidungen zu treffen in der Lage ist. Eine Hochschulausbildung für die in den neuen digitalen Firmen

angestellten Computer-Kids wird dort (im Gegensatz zu den USA) bisweilen noch als eher hinderlich empfunden. Digitale Maschinenstunden sind extrem teuer. Groteskerweise führt der neue Reichtum der digitalen Techniken wegen der sehr

tes Produkt künstlerisch zur Zeit sehr interessant, während der klassische Experimentalfilm an Auszehrung leidet.

Rhein/Main gerecht (wird) werden und von daher gesehen ihr Geld leicht wieder (einspielt) einspielen.

Dabei könnte die Hochschule für Gestaltung in Offenbach als wichtiges Argu-

## größte und beängstigendste Kunst ist unermeßlich, fast unüberschaubar.«

in einem Interview mit Carola Gramann in Sound & Vision; Deutsches Filmmuseum 1993; S. 34.

hohen Gerätekosten bei der unterkapitalisierten europäischen Filmproduktion zu künstlerischer Verarmung und primitiven Klischees. Während der teuren Mietstunden am Avid, im Tonstudio oder bei der digitalen Bildbearbeitung hat kaum jemand Zeit, über das nachzudenken, was er gerade macht. Diese Zeit hätte man aber an den Hochschulen, wenn ihnen in bescheidenem Rahmen der Zugang zur digitalen Bildbearbeitung offen gehalten würde. Von hier wären neue Impulse und vor allem künstlerische Lösungen zu erwarten.

Zugegeben, meine thesenhaften Zusparungen von synthetischer und empirischer Filmarbeit soll ein aktuelles Problem deutlich machen, den Unterschied zwischen synthetisch und empirisch orientierten Produktionsweisen. In Wirklichkeit gibt es viele Mischformen mit fließenden Übergängen, große ausfransende Zwischenbereiche, in denen synthetische und empirische Filmarbeit Hand in Hand gehen. Der Spielfilmbereich ist solch ein Zwischenbereich und als hybrides, zusammengesetz-

Es ist sicher richtig, wenn vor allem Wirtschaftspolitiker darauf hinweisen, daß auch deutsche hochgerüstete Studios mit digitaler Bildbearbeitung enorme Umsätze machen. Bisher fehlt es hier vollkommen an künstlerisch überzeugenden Arbeiten, während z.B. die nur höchst unvollkommen mit alter analoger Technik ausgerüstete Trickfilmklasse der GhK Kassel bereits zwei Oscars für ihre Trickfilme errang, die HfG Offenbach im letzten Jahr für einen Trickfilm das Filmband in Gold. Wie wunderbarherrlich könnte sich die hessische Medienlandschaft verändern, würde man beide Potentiale zusammenschließen.

Die Fachbereiche für »Visuelle Kommunikation« in Kassel und in Offenbach, in denen die Filmbildung angesiedelt ist, sind ohnehin auf dem Wege zu Medienhochschulen. Auch wenn die hier Verantwortlichen dies noch nicht erkannt haben sollten, dieser Prozeß ist irreversibel. Visuelle Kommunikation findet eben heute vor allem mit der Hilfe des Computers bzw. in computergestützten Prozessen und Netzen und zunehmend mit der Hilfe des bewegten Bildes statt. Die Hochschulpolitik hat hier die Wahl zwischen kostengünstigen herkömmlichen Kunsthochschulen von mehr oder weniger regionaler Bedeutung und (einer) teuren Kunsthochschule(n) für Medien, die der überregionalen Bedeutung des Medienstandorts

ment für sich ins Feld führen, daß hier die klassischen Künste mit den Neuen Medien in einen vielversprechenden Dialog getreten sind, der sich bei den ganz auf die Neuen Medien fixierten Hochschul-Neugründungen so nicht findet. Der Filmbildung ist durch diese Entwicklung eine neue große Ausbildungsaufgabe zuge wachsen. Der Film tritt aus der Nische der Filmklassen in den breiten Ausbildungszusammenhang des »Bewegten Bildes« und zwar in einer zentralen Rolle. In dem Dialog zwischen klassischen und neuen Medien ist nicht nur eine neue Qualität der Ausbildung möglich, neue künstlerische und vielleicht auch wirtschaftlich erfolgreiche Konzepte liegen vor allem in dem Zwischenreich zwischen analoger und digitaler Bildverarbeitung verborgen. Computer zur Bildverarbeitung in den grafischen Künsten sind heute an den Hochschulen längst Standardausrüstung, für eine professionelle Film-Bild- und Film-Tonbearbeitung sind solche Systeme aber noch selten und sehr, sehr teuer. Wenn überhaupt in Hessen mit großer Verspätung jetzt noch etwas geschehen soll, wird man hier ansetzen müssen.

h i o t y u v w

z ABCD

p q r s t u v w x y z 0 1

1 0 P Q R S T U V

E F O I J K L M N O

Z 3 4 5 6 7 8 9



## Der Akt des Verwerfens

Gestaltung zwischen orientierender Erinnerungsleistung und der Fähigkeit des Vergessens.

Soweit es möglich ist, in die Kulturgeschichte zurückblicken zu können, fällt auf, daß sich der Mensch Projekte einfallen läßt, die den Kopf, die das Gedächtnis entlasten, und gleichzeitig seine Informations- und Wissensbestände sichern. Da die Menschen vergeßliche Wesen sind, diesem Syndrom aber meist entgegen zu wirken bemüht sind, werden von ihnen externe, prothesenhafte Gedächtniskonstrukte angelegt. Die Installation elektronischer Medien setzt in vielen Themenbereichen neue Marksteine. Man hört dies im Bereich der Arbeitsplatzveränderung, Arbeitsorganisation, Produktionsorganisation, Einkaufsverhalten, Spielverhalten u.s.w. Die Installation elektronischer Medien setzt – bezogen auf die Thematik der Erinnerung – neue Diskurse, hat also eine tief- (weit-) greifende Dimensionierung:

Der Computer speichert Worte, Bilder, Töne – man glaubte zunächst unbegrenzt und dauerhaft. »Vergessen« schien in Zukunft kein Thema mehr zu sein. In den kommenden Jahren, so hieß es dann, sollte das gesamte Wissen der Menschheit in elektronischen Netzen verfügbar sein. Man glaubte, zumindest kurz, daß hier nun endlich ein Speichermedium gefunden sei, das vor Untergang und Vergessen des Wissens retten könnte? Dabei geht es sowohl um kollektive Information wie kollektives Wissen, (was zu unterscheiden ist), so daß in der Netzvision der alte Menschheitstraum von der (womöglich göttlichen) Allwissenheit mitschwingt.

Letztendlich waren seit der Erfindung der Schrift eigentlich alle (Welt-)Kulturen darauf aus, in künftigen Archiven zu speichern. Unser selektives Geschichts- und Wahrheitsbild, das ist uns spätestens seit Le Goff klar, ist von dieser Archivauswahl strukturiert und geprägt. Nur, was archiviert ist, ist gewesen – oder von Gaston Bachelard etwa: »Nichts kommt von allein. Nichts ist gegeben. Alles ist konstruiert«, sind knappe Sätze dieser Debatte. Gäbe es die gestalteten Gedächtniskonstrukte übrigens nicht, so würde, wie ich es eingangs zunächst lapidar formuliert habe, ein Rückblick in die Kulturgeschichte gesichert anders verlaufen, wesentlich opaker womöglich und vielleicht nur auf mündliche Überlieferung basierend, doch das ist spekulativ. Die Fragen, die zu stellen sind, wären: »Wie instituiert sich

Gedächtnis außerhalb des Kopfes?« »Wie etabliert sich Gedächtnis im Alltäglichen?« »Wie stellt sich Gedächtnis im grundsätzlichen dar?« Es gibt viele kulturelle Speichersysteme für Gedächtnis, von denen ich nun diejenigen in den Blick nehmen möchte, die besonders interessant erscheinen, interessant vor allem aufgrund einer zu beobachtenden Veränderung durch die Etablierung elektronischer Medien im weitesten Sinne.

Hier sollten kurz noch einmal jene Gedächtnisarchive Revue passieren, die die Wissenschaft bereits diskursiv gestreift hat:

- Eines der weitverbreitetsten externen Gedächtnisse ist die Schrift. Ich möchte kurz in Anlehnung an Derrida, erklärt durch die Assmanns, erinnern: Schrift ist in ihrer Anlage bereits testamentarisch. Oder ein anderes Signet für ein externes Gedächtnis ist das Buch, in dem man etwas nachschlagen kann u.s.w.

- Erinnerungsobjekte, die hergestellt sind zur zugeordneten Erinnerungsfunktion, z.B. im Sinne eines Souvenirs. Dies macht einen ganzen Fabrikationsstrang aus, und Objekte, die durch einen persönlichen Erinnerungswert auf indirektem Wege zum Gedächtnisspeicher werden. Hierzu gehören auch Erbstücke, Familienalben u.s.w. Ein Zitat von Maurice Halbwachs, das übertragbar ist auf diese Designobjekte, weil »sie zu Mitteln werden, mit denen der Geist unsere Gegenwart der Vergangenheit in den Griff nimmt, von denen und ohne sie nur eine vage und undeutliche Vorstellung bliebe.« (Halbwachs, 1985)

- Designobjekte, die nach langem Funktionieren ihre Funktion verlieren und einen Platz als sogenannte Designikone im Regal einnehmen oder von Anfang an als solche behandelt werden oder etwa altern. Hier handelt es sich um einen Wandel von der Funktionalität zur Historizität. Diese Phänomene der Konstruktion und Sozialisation von Erinnerungsspeichern im alltagskulturellen Bereich habe ich z.B. unter dem Titel: »Das Gedächtnis der Dinge« beschrieben. (Meier, 1998)

- Die Fotografie. Herta Wolf hat mit ihrer Diskussion über das Verhältnis von Fotografie und Erinnerung einen neuen Blick auf die Fotografie selbst geworfen. Sie konnte in der wissenschaftlichen Diskussion einen

Perspektivenwechsel, bezogen auf die Fotografie, als Gedächtnisarchiv herbeiführen.

■ Traditionelle Erinnerungsspeicher: Sammlungen und Museen. Boris Groys hat den Schutzraum der Kontemplation für die Konstruktion von Museen und Sammlungen weitreichend in der Logik der Sammlung analysiert.

■ Wie die aktuelle Kunst selbst mit dem Thema »Erinnerung« umgeht, ist veröffentlicht unter dem Titel: »Kunst und Gedächtnis im Lichte digitaler Speicher.« (Meier, 2000)

Die Veränderung von Erinnerung und Vergessen vor dem Hintergrund der Jahrtausendschwelle und der Etablierung neuer technologischer Errungenschaften wurde bereits hinreichend analysiert: bei der Schrift, in der Alltagskultur hinsichtlich der Designobjekte, in der Fotografie, in der Rolle der Museen und Sammlungen und bezogen auf das aktuelle Kunstschaffen selbst.

Hier werden nun diejenigen Resultate in den Blick genommen, die interessant erscheinen. Das heißt zunächst, phänomenologisch vorzugehen. Interessant bezogen darauf, daß sie eine Verschiebung im Sinne von Veränderung anzukündigen vermögen. Dabei ist die Etablierung der elektronischen Medien auf einer darunterliegenden Themenfolie mit zu bedenken.

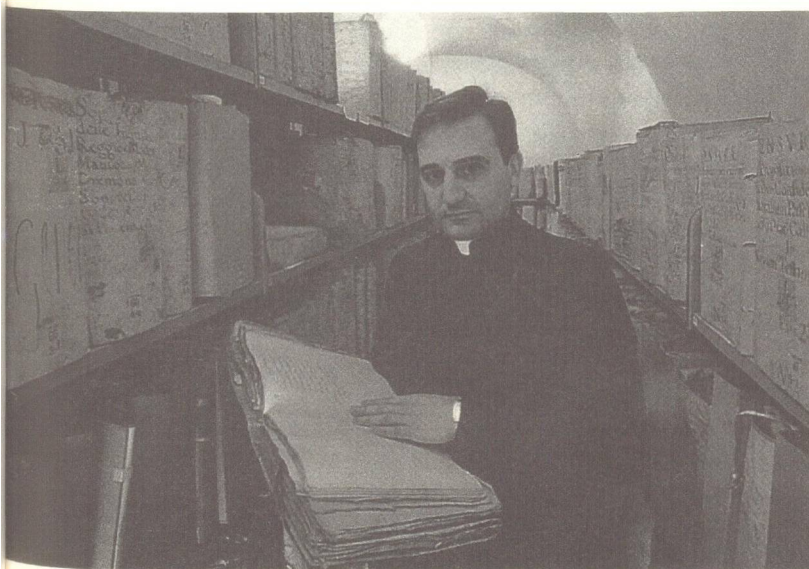
#### AKTUELLE ARCHIVE GERATEN IN BEWEGUNG

Im Januar des vergangenen Jahres öffnet auf Veranlassung des Papstes der Vatikan eines seiner geheimen und wohlbehüteten Archive in Rom. Es wurden 4500 Bände, die einen Zeitraum von 1548 bis 1903 darstellen,

zunächst 45 Historikern, zugänglich gemacht. Zu der Offenlegung gehören die sogenannten Briefe der Inquisitoren, 225 Dokumentenmappen mit Korrespondenz, die Akten des Inquisitionsgerichts, Materialien von Überlegungen im Umgang mit Juden, der Kampf der Kirche gegen viele Naturwissenschaftler, Aufstellungen von Bestechungsgeldern und Bücher über sogenannte Zauberei und Aberglauben. Vollständig erhalten sind die Akten der Indexkongregation. Denn seit der Erfindung des Buchdrucks wurde unter der Vision, den Glauben zu schützen, vieles zensiert, was heute Markstein einer Kulturgeschichte zu nennen ist. Durch die Archivöffnung liegt jetzt eine Geschichte der Verfolgung von sogenannten Ketzern, Hexen, Freisinnigen, Atheisten, Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen vor. »Mit großer Detailliebe«, so heißt es beim zugangsberechtigten Spiegel-Journalisten, »wurde über Folter und Menschenverbrennung Protokoll geführt. Es ist Beleg dafür, wie der kirchliche Repressionsapparat im Alltag funktioniert hat.« Die historische Relevanz der Dokumente läßt sich nicht länger verleugnen, der Papst öffnet seine Archive jetzt mit zunehmendem Druck von wissenschaftlicher Seite. Eine der offiziellen Begründungen für die Öffnung des Archivs lautet, so teilte die apostolische Nuntiatur Deutschlands mit, daß es als ein Akt der Selbstreinigung zu verstehen sei. Der eher als konservativ, nach hinten gewandt scheinende, derzeitige Papst stellt durch die Öffnung der eher bitterlichen Geschichtsseite der Kirche sich selbst ins Licht des Aufklärers, der der Forschung zugewandt und sich archivarisch sozusagen nicht länger verschlossen zeigt.

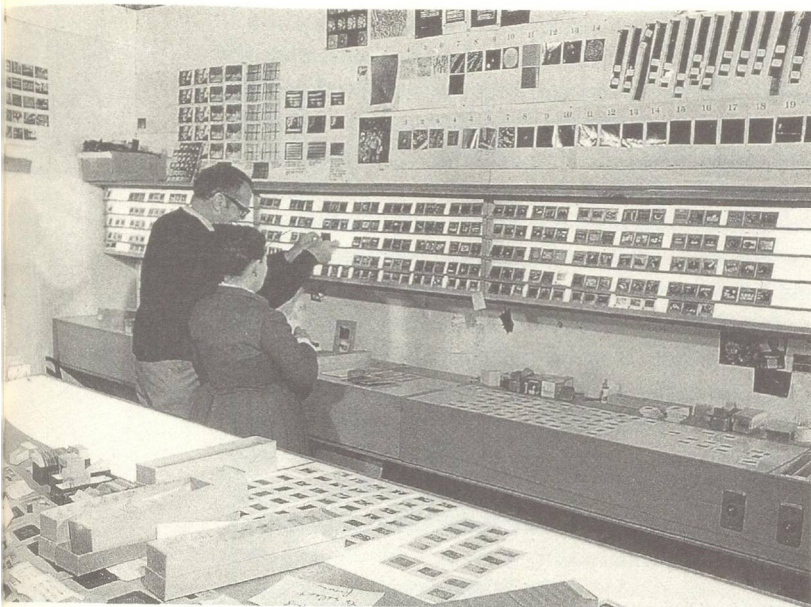
Nach bisheriger Sichtung war die Öffnung des Archivs nicht besonders spannungsvoll gewesen, zumal sich nur bestätigt vorfand, was eh' zu vermuten war. Daß die Brisanz in den Archiven des 20. Jahrhunderts liegt, und nicht in den Inquisitionsarchiven des 16. – 19. Jahrhunderts. Die Ausstattung des Archivs besteht aus einem Lesesaal mit 12 Plätzen, die Arbeitszeit ist pro Tag auf 4 Stunden beschränkt und im Gegensatz zur Benutzung des allgemeinen vatikanischen Archivs gibt es keine Erfrischungen oder Kaffee. Verhinderungsstrategien also, die »schlafenden Archive« doch nicht wecken zu wollen.

Archive, die Jahrhunderte verschlossen waren, weil das Wissen ein großes Machtpotential bedeutete, werden nun zum Ende dieses Jahrhunderts geöffnet, auch weil sie an Brisanz verloren haben. Die Unterlagen des seit 400 Jahren gehüteten Archivs lassen den Vergleich zu einer anderen modernen Inquisition zu: dem Ministerium für Staatssicherheit der ehemaligen DDR. Die in der Gauck-Behörde bewahrten Staatssicherheitsunterlagen enthalten Berichte von Denunziantentum, Verhörprotokollen, Gerichtsurteilen u.s.w. So läßt sich eine Traditionslinie, bezogen auf das Hüten von Archiven des Geheimarchivs in Rom über die Gestapo im Dritten Reich und KGB bis zum Staatssicherheitsdienst der DDR ziehen.



Öffnung des  
Archivs  
im Vatikan  
1997





Charles und  
Ray Eames  
in ihrem Büro,  
1968

Die 1997 initiierte Ausstellung zum Werk von Ray und Charles Eames zunächst in Washington, dann in Weil am Rhein und London gezeigt, stellt nicht – wie bisher in der Tendenz üblich – die entstandene Produktpalette der beiden Designer mit evtl. Entwurfszeichnungen, Modellen, Prototypen oder Lebensstationen und Einordnung in die jeweilige kulturelle und soziale Zeit dar. Diese Form der Ausstellung hat sich allgemein als Standard und Konvention für Gestaltungsobjekte oder Designerwerke und Lebenswerke etabliert, und wird – eigentlich gehört dies gar nicht in einen Nebensatz – als kulturelles Geschichtsgedächtnis inzwischen akzeptiert. In der vom Library of Congress initiierten Ausstellung wurden dagegen die Archive der Eames' dem Publikum dargeboten, also die privaten Eames Archive geöffnet. Schubladen und Regale, die die Sammlung der beiden zeigen, wurden ins Ausstellungskonzept wesentlich mit einbezogen und die Wichtigkeit der Sammlung für den Gestaltungsprozeß betont. Im Kommentar heißt es: »Es soll das Eamessche Schaffen vermittelt werden, nämlich wie sie die Welt sahen, die Verfahren, nach denen ihre Entwürfe entstanden, und die Werte, die sie schützten.«

Das Ausstellen von Überlegungs- und Entwurfsprozessen und Kontexten steht hier im Vordergrund, nicht die Frage nach dem Design-Ergebnis, also dem Objekt selbst, (also dem Stuhl, dem Haus u.s.w.). Die Frage nach dem Prozeß ist immer die Frage nach dem »Wie«, nach den Bedingungen, die für das Resultat bestimmend waren. Die Assmanns haben in diesen Tagen eine für sie neue Definition von Geschichte versucht: Es heißt: »Die Vergangenheit ist eine soziale Konstruktion, deren Beschaffenheit sich aus den Sinnbedürfnissen der jeweiligen Gegenwart ergibt«. Das heißt übertragen, daß die Ausstellungsmacher der Eames-Retrospektive einem scheinbar neueren Sinnbedürfnis der Wichtigkeit und Transparenz von Ideen, Überlegungsprozessen, Entwurfs- und Bewertungsprozessen nachgehen und dies betonen.



Charles und  
Ray Eames,  
Sammel-  
Schubladen,  
überwiegend  
Kerzen, Puppen  
und Uhren

**WISSENSCHAFT ÖFFNET IHRE ZETTELKÄSTEN –  
WISSENSCHAFTSALLTAG  
UND NEUE FORSCHUNGSKULTUR**

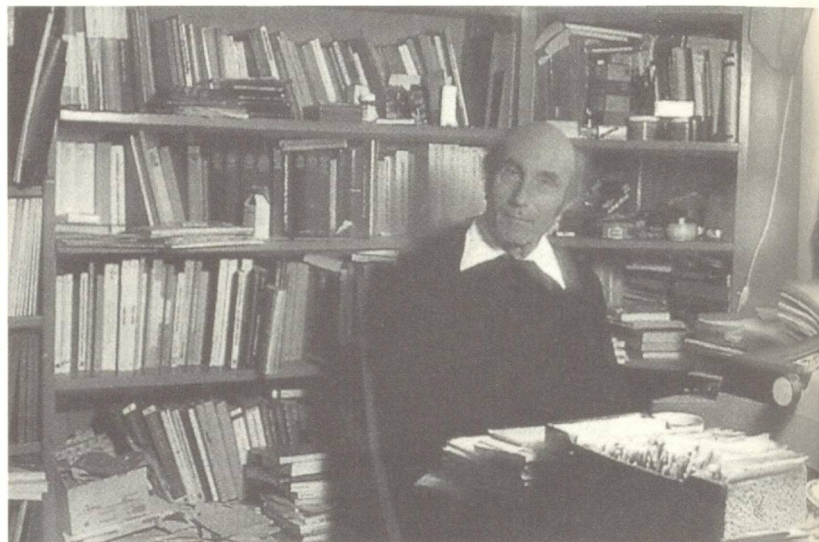
Niklas Luhmann erklärt 1987 in einem Interview (im Band »Archimedes und wir«): »Meine Produktivität ist im wesentlichen aus dem Zettelkasten-System zu erklären. Mit dem Zettelkasten habe ich bereits während des Studiums, Anfang der fünfziger Jahre, begonnen zu arbeiten. Wenn ich Ihnen das kurz erklären darf: Alle Zettel haben eine feste Nummer, es gibt keine systematische Gliederung. Hinter diesen einzelnen Nummern gibt es Unterabteilungen, zum Beispiel a, b, c, a1, a2, a3 usw., das geht manchmal bis zu 12 Stellen. Ich kann dann von jeder Nummer auf jede andere Stelle in dem Zettelkasten verweisen. Es gibt also keine Linearität, sondern ein spinnenförmiges System, das überall ansetzen kann. In der Entscheidung, was ich an welcher Stelle in den Zettelkasten hinein tue, kann damit viel Belieben herrschen, sofern ich nur die anderen Möglichkeiten durch Verweisung verknüpfe. Wenn man das immer macht, entsteht eine innere Struktur, die auf diese Weise nie hineingegeben worden ist, die man dann aber herausziehen kann. Der Zettelkasten kostet mich mehr Zeit als das Bücher schreiben. Auf den Zetteln stehen im wesentlichen meine Gedanken, manchmal Zitate, aber das geschieht selten. Es gibt zwar in dem Zettelkasten auch Literaturhinweise, aber für Literatur habe ich zwei getrennte Systeme, von denen aus wiederum auf den Zettelkasten verwiesen wird. Alles was durch den Kopf gegangen ist, geht sofort in den Zettelkasten. Beim Schreiben eines Aufsatzes hole ich dann aus dem Zettelkasten das heraus, was ich gebrauchen kann.« Die Frage stellt sich dabei, ob aus der geschlossenen inhaltlichen Grundlage etwas Neues entstehen kann? Luhmann antwortet eindeutig mit ja.

»Ich habe zum Beispiel eine große Menge von Zetteln zum Begriff funktionale Differenzierung und ich habe einen großen Komplex von Notizen über Binarität. Im Augenblick sitze ich an einem Vortrag über ökologische Probleme in modernen Gesellschaften, und meine Arbeit besteht darin, durch Zettel die begrifflichen Bereiche zu sichern und so zu kombinieren, daß ich etwas Substantielles zu diesem Thema sagen kann. Die neuen Ideen ergeben sich dann aus den verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten der Zettel zu den einzelnen Begriffen.«

Seine Kräfte zu zersplittern, denn die Zettel-Definition des 19. Jahrhunderts geht über den Begriff *Zersplittern*, ist nicht grundsätzlich angemessen und nicht gewogen. Ein Zettel repräsentiert zunächst eine kritische Notation, ist Behelf oder Zielinstrument. Zettel sind Fetzen, gelegentlich Fragmente oder Schnipsel.

Der Begriff »Zettelwirtschaft« z.B. verweist zunächst auf eine Verschnipselung im alltäglichen routinierten Verhalten. Der Zettelkasten hingegen insinuiert einen inneren Widerspruch. Der Kasten steht intuitiv nicht

mehr für zersplittern, sondern bringt die Verzettelung wieder in einen großen Zusammenhang. Der Kasten und der Zettel deuten unter einem irrwitzigen Semiotik-Zwang einer merkwürdigen Orientierungsobsession den Beginn von historischer Beschleunigung und Akzeleration gesellschaftlicher Arbeitsverhältnisse an. Kasten und Zettel deuten auch den Beginn der Visualisierung von Wissenschaft an. Wenn etwas in Bewegung gerät und zersplittert, will man es auch – nun doch wieder – zusammenhalten. Der ewige Glaube an Harmonisierung, Homogenisierung, Parallelisierung und vor allem Synchronisierung sind Anlässe, so glaube ich, für die Erfindung des Kastens. Man will wieder rund machen, was zunächst zerborsten war, ohne die Qualitäten der Zerborstenheit zu zerstören. Erinnern muß man an dieser Stelle an Peter Sloterdijks neuen Vorschlag, die Welt in »Blasen« zu erklären.



Die Kontradiktion des Zettelkastens beschreibt natürlich auch der Begriff *verzetteln*. Ein Beispiel: Man stelle sich ein kleines Kind vor, vielleicht ein Mädchen, das paßt besser ins Bild. Es wird mit einem Brief in den Händen von seinen Eltern losgeschickt, um ihn in den Postkasten einzuwerfen. Unterwegs trifft es auf jene häufig auf Gehwegen mit Kreide gemalten, systematisch mit Ziffern versehenen Quadrate, auf denen namentlich Mädchen einem Hüpfsystem unterliegen. Dabei verlieren sie sich. Die Angestrengtheit ihres Verhaltens, nämlich einen Brief in der Hand zu halten, um ihn korrekt in den Postkasten zu werfen, hindert sie nicht, sondern verleitet sie, sich im Spiel zu verlieren, zu verzetteln. Der Brief, der Auftrag ist sekundär. Zivilisatorisch-pädagogische Arrondierungsversuche sind bei der Erstellung und Hütung des Zettelkastens gegeben. Luhmann, wie beschrieben, hütet nicht nur seinen Zettelkasten, sondern öffnet sein System für seine Studentenschaft. Der Brief wurde von dem kleinen Mädchen eingeworfen, aber gleichzeitig für kurze Zeit *verworfen* durch die Einführung des Spiels.

Niklas  
Luhmann  
vor einem  
seiner  
Zettelkästen,  
1989

Zettelkästen sind ein Reservoir für Konzentration und Bündelung widerstrebender Interessen. Sie drücken die Dialektik zwischen Nähe und Reserviertheit aus. Das *Sich-Verlieren* hat dabei mit Vergeudung nichts zu tun.

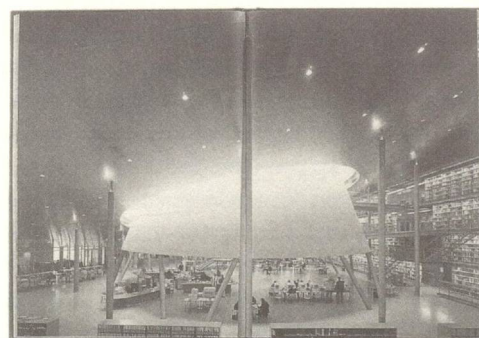
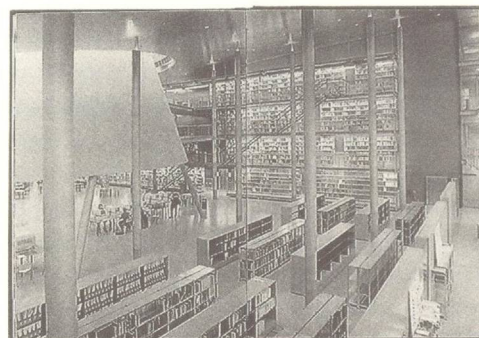
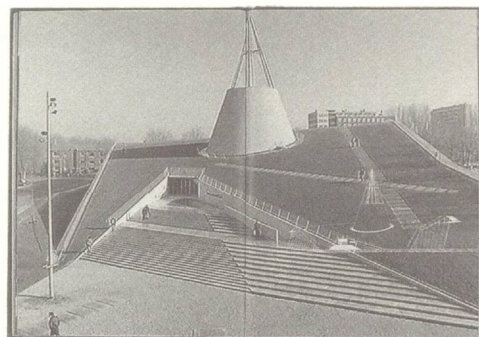
Ein kleine Vorwegnahme, jetzt einmal designtheoretisch formuliert: Gestaltung muß heute solche Vorgehensweisen vorsehen. Man kann nicht mehr in den Umstand geraten, Strategien für Gestaltung zu entwickeln, wie sie in den Logifizierungsbemühungen seit den 60er Jahren im designtheoretischen Diskurs bekannt sind. Max Benses und – mit Einschränkung – Horst Rittels Planungsmethoden und systemsichere Systemtheorien sind heute vor dem Hintergrund aktueller Selbststeuerungskonzepte obsolet.

### BIBLIOTHEKEN, ZWISCHEN PRÄSENZ UND ABSENZ

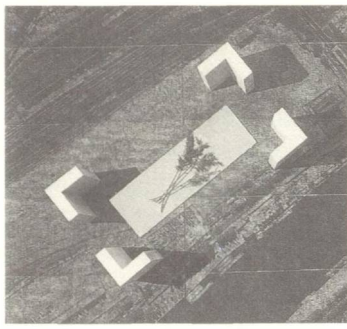
*Erstes Beispiel:* die von der Architektengruppe Mecanoo entworfene Universitätsbibliothek in Delft, fertig gestellt 1997. Das Gebäude besteht aus zwei unterschiedlichen Elementen: einem schräg ansteigenden Grasdach und einem 40 Meter aufragenden Kegel. Der Entwurf vergräbt den Neubau halb unter der Erde. Auf dem grünen Hügel des Bibliotheksdaches entsteht ein begehbare Platz. Im öffentlichen Bereich gibt es eine kleine Präsenz der Bücher. Ein Großteil der Bücher steckt in Archiven. Den veränderten Anforderungen einer auch Medienbibliothek wird durch verhältnismäßig viele digitale Arbeitsplätze Rechnung getragen. Bibliotheken galten einst als die Metapher für das Gedächtnis der Welt. Inzwischen hat der Computer und das Netz eine neue Publikationsform geschaffen, die sich zusammensetzt aus vielen kleinen Sammlungen, und das Internet solle, so einige Visionäre, zunächst so etwas wie eine virtuelle Weltbibliothek schaffen. Die Information selber hat nicht den visionären Wert, sondern der Zusammenhang macht ihn aus. Bibliotheken haben eine neue Dimension hinzu bekommen, sind auch heute noch die größten organisierten Massenspeicher, haben aber neben den Büchern die Digitalisierung und die digitalen Medien. Durch die Vernetzung scheint der Gang in die Bibliothek dabei aber keinesfalls überflüssig. Denn die Bibliothek hat heute zwei Dimensionen: Sie ist Begegnungs- und Arbeitsstätte und sie kann ein Knoten im Netz sein.

Das von der Architektengruppe veröffentlichte Buch zur Bibliothek und die darin speziell autorisierten Bilder, weisen deutlich eine Tendenz zu »flimmernden« Bücherwänden und zur Unschärfe auf, wie man sie von Monitorbildern kennt. Virtualität scheint hier ein Thema auf zwei Ebenen zu sein: Einmal ist die Bibliothek mit ihrem wichtigen Teil, dem Lesesaal, im Erdboden verschwunden, zum zweiten wird das Thema des virtuellen Scheins in der Veröffentlichung betont. Virtuelle Bibliotheken und authentische Bibliotheken sind sich näher gekommen.

Mecanoo,  
Universitäts-  
bibliothek  
Delft, 1997



Dominique Perrault,  
Französische Nationalbibliothek,  
Paris  
1989 – 1995



schließt eine Absenz der Archivräume, also die von Information mit ein. Dies bestätigt dann auch die regionale Rezeption: »Bücherflimmern im Elbsand« wird die Bibliothek marketingstrategisch beschrieben. Inspiriert waren die Gestalter sicher auch von der inhomogenen Textur einer imaginären Bücherwand.

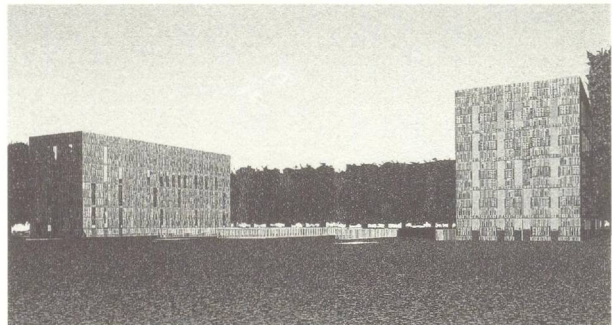
Die drei hier vorgestellten Entwurfskonzepte der »unterirdischen Architektur« betonen immer auch die zwingenden Rahmenbedingungen, also die Kontexte, die dazu beigetragen haben, sich zurückzunehmen. Je mehr der eigentliche Baukörper in der Erde verschwindet, um so weniger gibt es Kompatibilitätsprobleme mit der regionalen Architektur. Die Frage ist: Ist dies eine gegenwärtige Verdunkelungsabsicht – im Sinne eines Obskurantismus der Information? Und wäre dieser Obskurantismus vereinbar mit demokratisch profilierten Zugangs- und Partizipationsbedingungen des Wissens, wie man sie aus den Diskussionen der 70er Jahre kennt?

In diese Situation hinein ist anzumerken, daß seit 1985 bis heute 47 Bibliotheken weltweit neu gebaut worden oder in der Fertigungsphase begriffen sind. In Berlin, Frankfurt, Göttingen, Münster, Dresden, Madrid, Salamanca, Granada, Paris, mehrere in London, nicht nur als Erweiterungsbauten. In Finnland, in Norwegen, in Holland, in Los Angeles, Princeton/New Jersey; in New Mexico, Phoenix/Arizona, Toronto, Vancouver, in Sri Lanka, Osaka, u.s.w. Während sich in den frühen

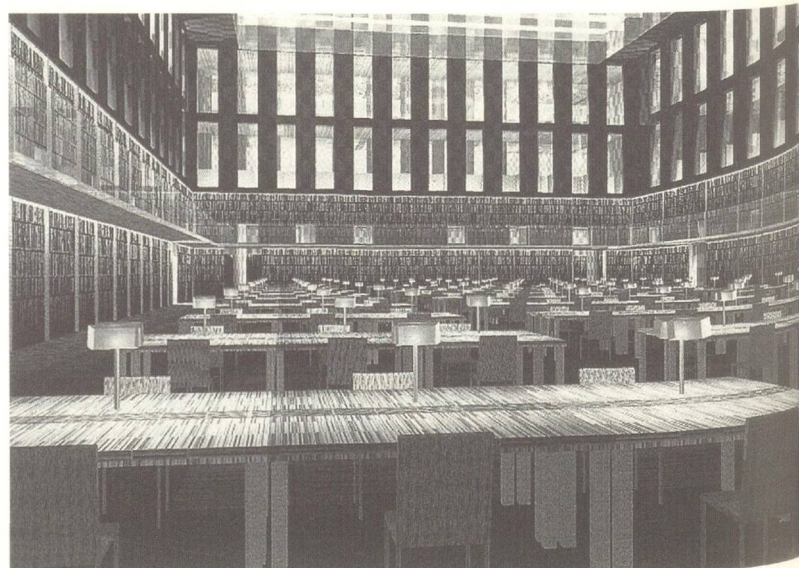


*Zweites Beispiel:* Als Dominique Perrault 1989 den Wettbewerb für die Französische Nationalbibliothek unter Mitterrand gewann, prämierte die Jury ein Konzept, das die Konvention herkömmlicher Bibliotheksbauten wohl eher auf den Kopf stellt: Er vergrub den Lesesaal und ließ die Bücher zur Zeit, so glaube ich, in vier Türme wandern. Bis auf wenige Ausnahmen war es bisher umgekehrt gewesen: Über der Erde war meist der repräsentative Lesesaal mit häufig nur einigen Büchern, unter die Erde kamen die Magazine für die ständig weiter wachsenden Buchmassen. Notwendige Erweiterungen werden dann unterirdisch, für den Rezipienten nicht sichtbar, meist bereits mit eingeplant. Eine Dialektik zwischen »Sichtbarkeit der Welt« und gleichzeitiger »Invisibilisierung« tut sich hier auf.

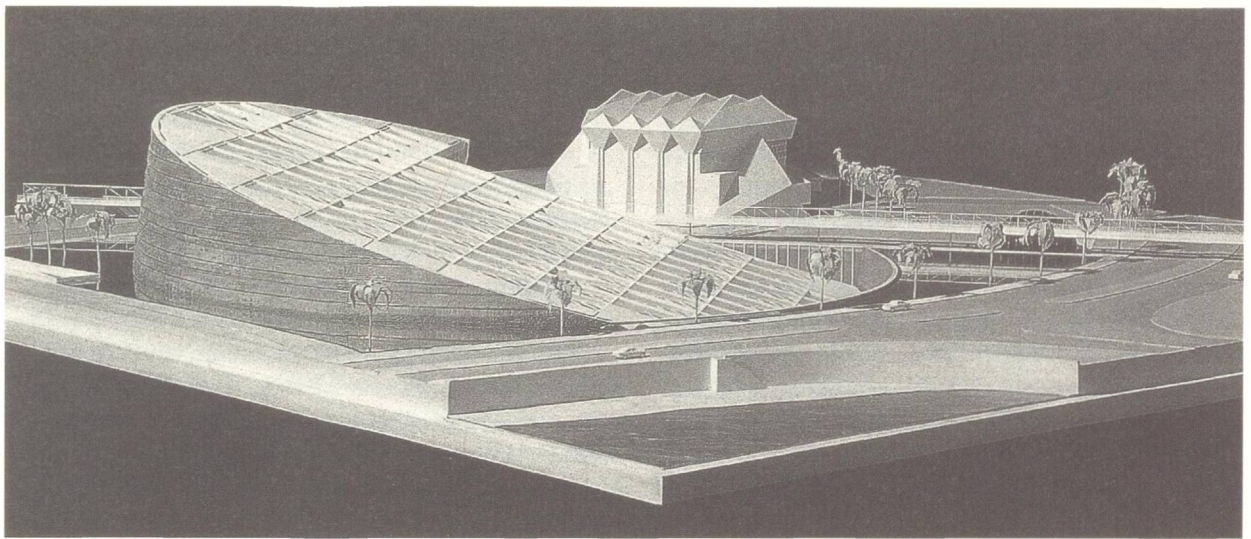
*Drittes Beispiel:* Neubau der Landes- und Universitätsbibliothek in Dresden, einer Bibliothek für zur Zeit 4 Millionen Bücher und 3 Millionen weiterer Datenträger. Hier wurde (vom Büro Ortner & Ortner) vier Fünftel der Baumasse unter die Erde gebracht. Man sah es in diesem Entwurf als Provokation an, daß die Entwerfer sich getrauten, die suggestive Qualität der von neuen Medien ermöglichten Bildwelten in gebauter Architektur zu absorbieren. Das meint, der Entwurf verschmelzt die Vorstellung von konkreter Gestalt und der Auflösung aller Oberflächen in kleinste Pixel durch vor allem die Fassaden-Material-Wahl. Diese assoziiert computer-ästhetische Erfahrung und das daraus resultierende Vergnügen an der Vervielfältigung von Oberfläche. Die Fassaden werden aufgelöst in ein feines Gewebe aus unregelmäßigen Streifen, Fugen und Schattenlinien, die eine genaue visuelle Identifikation verweigern. Nicht Masse oder Objekt bestimmen diesen Platz, sondern das Licht als Parallelität zur Virtualität. Die Absenz des Baukörpers



Ortner & Ortner,  
Landes- und  
Universitätsbibliothek,  
Dresden



Snohetta,  
Modell des  
Bibliotheks-  
baues »Alexan-  
drinische  
Bibliothek«  
in Ägypten,  
1996



80er Jahren ein Museumsbauboom ebenfalls weltweit verzeichnen läßt, der um hohe Besucherzahlen kreist, scheint die These, daß sich dem Zeitalter des Museumsbooms eine verschärfte Neubau-Phase von vor allem großen Bibliotheken anschließt, nicht gewagt. Die Sehnsucht nach Archivierung von großem Weltwissen steht gegen den Traum von der virtuellen Welt-Bibliothek.

Eine der berühmtesten, meist zitierten Bibliotheken der Menschheit ist eine verschollene Bibliothek. Sie ist deshalb berühmt, weil sie für den Traum der Allwissenheit (eigentlich die Gotteseigenschaft) der Menschen steht, den Traum nämlich, alles Wissen der Welt in einer Sammlung zu vereinen.

Die Bibliothek von Alexandria galt als Synonym für universale Gelehrsamkeit. Hier hat der Mythos, alles Wissen zu systematisieren, seinen Ursprung. Alle schriftlichen Aufzeichnungen der damaligen Welt sollten in Alexandria versammelt sein.

Ein Ort der Weisheit und Macht, zumal nur der König und auserwählte Gelehrte Zugang hatten. Hubert Markl, Präsident der Max-Planck-Gesellschaft, erklärt, daß wissenschaftliches Wissen sich (abhängig von der jeweiligen Disziplin) zur Zeit etwa alle 5 bis etwas mehr als 10 Jahre verdoppelt, d.h., es wächst mit Zuwachsraten von ca. 5 bis 15 Prozent pro Jahr (das Wachstum wird an der Zunahme des Publikationsvolumens gemessen). Bibliotheken sind nur noch Fragmente des Wissens. Der Traum, durch das Medium Computer, Netz und Internet weit verstreute Sammlungen, die Fragmente des Wissens wieder zu einer Weltbibliothek zusammenzuführen, entstand aus dem distributiven Versprechen einer telematisch totalisierten Fernanwesenheit virtuell unbeschränkter Archive mittels instantisierter Abrufbarkeit von allem, zu jeder Zeit, überall, zu gleichen Konditionen.

Es gibt übrigens gegenläufige Tendenzen zum globalen Informationsnetzwerk: Die Forschungsinstitute und Universitäten beginnen, eigene, dezentrale Netze aufzubauen, und das allgemeine Internet wird allmählich

kommerzieller, es wird reguliert und wird nationaler, weil die Bedeutung der nationalen Sprachen – z.B. japanisch, spanisch, deutsch – graduell zunimmt.

Alexandrien ist vermutlich einem Brand zum Opfer gefallen, ca. 48 vor Christi oder evtl. später, ca. 600 nach Christi, man weiß es nicht genau. Zum Opfer gefallen ist damit aber nicht die unaufhörliche, allzeitige Sehnsucht, die Vision vom allwissenden, omni-szientifischen Raum. Und dann schlüssig und endlich: Hier das Modell des Bibliotheksbaus in Ägypten, die Alexandrinische Bibliothek (von dem Norwegischen Architekten Snohetta). Mit dem Bau wurde 1996 begonnen: Der Entwurf sieht einen Zylinder vor, der seitlich gekippt mit seinem Volumen im Erdboden zu verschwinden scheint. Wieder ist ein Großteil unterirdisch angelegt. Das fallende Dach neigt sich in Richtung Meer. Hinter dem Dach verbergen sich der terrasierte Lesesaal mit 2000 Plätzen. Es soll die größte Bibliothek des Mittelmeerraumes werden. Rezeptionen gibt es auch hier zu Hauf: »Verkörperung der untergehenden Sonne«, oder »eine geometrisch perfekte Form, die das gesammelte Wissen symbolisieren soll«, oder »die Runde Dachscheibe als Symbol einer antennen-ähnlichen Empfangsstation, die das Wissen aus aller Welt wie ein Schwamm aufsaugt.« Die Bibliothek hat eine Kapazität für 8 Millionen Bücher (und zudem Archive für Bild-Bibliotheken, Zeitschriften, elektronische Medien und eine internationale Forschungsstätte für historische Ägyptologie). Der Traum Alexandria wird – wieder einmal – real.



## KÖNNTE SICH DER BRAND VON ALEXANDRIEN IM ÜBERTRAGENEN SINNE WIEDERHOLEN?

Der Brand steht als Gegenpol zu einer quantitativen Anhäufung. Ein Katastrophen-Brand im Datennetz wäre evtl. parallelisierbar mit einem Software-Standard-Wechsel, denn dabei werden große Mengen von Information gegenstandslos, gelöscht und ausgeschieden. Dieses Löschen ist in den wenigsten Fällen eine bewußte Entscheidung, also die Katastrophe des Brandes, die nicht auswählt, was bewahrt werden soll und was vergessen werden soll, also kein aktives Wegwerfen, sondern eine Löschung von quantitativer Anhäufung von Information durch den Wechsel der Software-Generationen.

(Nur zur Erinnerung, meine eigene Erfahrung:) Commodore DCM 1975, Apple Lisa 1982, ABM XT 1983, Apple Machintosh 1984, sind nur einige prägnante Rechnersysteme. Die Dateien sind nur noch lesbar, wenn die Speichersysteme mitgespeichert werden. Rechner haben weniger Ewigkeitswert, als man zunächst diskursiv behauptete. Das heißt, die zunächst diskutierte *Alterslosigkeit des Digitalen* wird überschattet von der Endlichkeit digitaler Archive. Im Unterschied zu früheren Archiven und Archivierungsmedien nutzt sich das digitalisierte Archiv nicht durch Gebrauch ab, es gibt keine Alterungsspuren im konventionellen Sinne.

Doch der Computer wird in der Diskussion immer noch selten als geschichtliches Medium begriffen, sondern primär als ein Medium universeller Gleichzeitigkeit. Perfektes Speichern, längerfristiges Speichern und fehlerloses Speichern sind die Indizes.

Hier gibt es einen Diskurswechsel, den zu beschreiben und zu festigen es im folgenden gilt: Mit der quantitativen Anhäufung von Information bekommt man eine Ahnung, daß auch die Leistung des menschlichen Gedächtnisses gar nicht darin besteht, diese perfekte Speicherleistung zu vollbringen, sondern umgekehrt unter gestaltungstheoretischen Gesichtspunkten, im Selektieren sinnvoller, angemessener Formation für Benutzungs-, Gebrauchszusammenhänge. Zwischen der Schaffung von Selektionskriterien und dem aktiven Wegwerfen nistet sich das Vergessen ein. An einen überwiegenden Teil der alltäglich angesetzten Wahrnehmungen können wir uns nicht erinnern. Es ist bis heute nicht hinreichend klar, wie die alltäglich gemachten Erfahrungen, die man nicht registriert, Einfluß auf Denk- und Wahrnehmungsstrukturen nehmen. Woher kommt die Filterkraft zur Informationsabwehr? Es ist eine Psychophysiologie der Gehirnleistung, das Sinnesnervensystem funktioniert wie eine einzige gigantische Informationsvernichtungsmaschine. Die Seh-, Hör-, Geruchs-, Geschmacks-, Tast- und andere Sinne nehmen Zigmillionen Bits pro Sekunde an Daten über die Außen- und Innenwelt auf und lassen diese dem Gehirn melden. Tatsächlich dringen davon nur wenige in das Bewußtsein. Das heißt, der Mensch in seiner konstruktiven Gehirnverfassung hat eine »Kriteriologie des Weg-

werfens« schon längst entwickelt – besser, wahrscheinlich schon immer gehabt. Es wird das allermeiste ignoriert, was der Mensch hört, sieht, riecht oder fühlt, denn Sehen ist nicht Hinsehen oder Anschauen, und Hören ist nicht Hinhören und ist nicht Zuhören.

Heute leben wir in einem totalen Zwang zur Archivierung, in einer von Hans Ulrich Reck beschriebenen »Ära der Mnemo-Pathologie«, oder so Pierre Nora, unter dem »Terrorismus des historischen Gedächtnisses«. Dieser Kult des Gedächtnisses muß umschlagen ins Dysfunktionale und wird zwingend zum Indiz seiner eigenen Zerstörung. (Ein Beispiel sind die Diskussionen um Mahnmale in Deutschland – eigentlich will man keines mehr.) Wir brauchen neue Konstellationen des Vergessens, eine Vergessenstruktur, die jedoch nicht das Verlieren von wertvoller Information bedeutet, sondern das konkrete Verlieren.

Wissen und Erinnerungen werden immer und in allen Kulturen auf Trägern, in Werken mittels Einschreibungen (Inskriptionen) auf dem Medium Körper, in Kunstwerken, in Büchern, in Orten fixiert. Nicht selten ist die diesen Festlegungen folgende Historie nicht nur ein Ort der Produktion von Wahrheit, sondern richtiger ein Feld der Expression verschiedener Wahrheiten. Auch das Alltagsleben der Moderne, nicht im Sinne einer Epoche, kommt ohne dies nicht aus.

### BEGRIFFSDIFFERENZIERUNG: GESTALTUNG – DESIGN

Ich möchte nur kurz auf die terminologische Differenz eingehen zwischen »Design« und »Gestaltung«. Ich denke, daß nur der vielleicht obsolet klingende Begriff »Gestaltung« für meine Ausführungen dienlich ist. Die terminologische Differenz zwischen »Design« und »Gestaltung« besteht darin, nicht nur das Tun (im Sinne von Skillness), sondern die Beziehung (im Sinne von diskursiver Entwurfsintelligenz) zu präferieren. Der Begriff »Gestaltung«, reaktualisiert und wieder aufgegriffen durch und seit HfG »Ulm«, ist gesellschaftlich-kulturell orientiert. Der Begriff »Design« dagegen hat vor allem seit der postmodernen Diskussion und Situation mit Begriffen wie »Über-Ästhetisierung« (Wolfgang Welsch), »Anything goes« (Paul Feyerabend), »Alles Design« (ein Kursbuchtitel von 1991) eher eine oberflächliche, kaufreizästhetisierende Richtung eingenommen. Die Begriffsgeschichte »Design« geht vorerst – erlaube ich mir zu behaupten – einem lapidaren Ende entgegen, die Begriffsgeschichte »Gestaltung« hat mit ihrer alten soliden Grundlagenqualität die Chance, aus der verstaubten Bedeutung herauszukommen und durch die neuen komplexen Herausforderungen des Gestaltungsprozesses von virtueller und kultureller Welt neu begriffen und konzeptualisiert zu werden.

Schon einmal haben Gestalter sich zur Aufgabe gemacht, Informationen, Daten und Fakten *aufklärerisch* zu gestalten.

**EXKURS: INFORMATIONSGESTALTUNG  
ALS SCHON MAL DAGEWESENE BEGIERDE  
ZWISCHEN AUFKLÄRERISCHER  
POPULARISIERUNG UND ENZYKLOPÄDISCHER  
ZUSAMMENHANGSSEHNSUCHT.**

Im 18. Jahrhundert wollte man das gesamte Wissen der Zeit als Enzyklopädie (durch Diderot und d' Alembert) in den Griff bekommen. Dieses erste große Buchprojekt warf bereits die Problematik auf, wie solche großen Wissensbereiche organisiert und wie auf diese zugegriffen werden könnte. Die Enzyklopädie ging damals den Weg, einerseits lexikalisch, also alphabetisch, Begriffe abrufbar zu machen, andererseits wurde das Wissen nicht in einzelne Teile zerteilt, sondern ein Überblick durch einen *Wissensbaum* gegeben. Es gab eine Darstellung als Baum mit einer Verzweigung verschiedener Gebiete. Es gab also gleichzeitig auch die Zerstückelung des Wissens (ich möchte an dieser Stelle nur die Stichworte *Verzettelung* und *Hypertextstruktur* nennen). Den Herausgebern gab dies die Möglichkeit des Verweises. Aber die Bände erschienen nicht alle gleichzeitig, der Querverweis – oder heute *link* – ging dann ins Leere. Beim Beispiel des Verweises *Abendmahl* zum *Kannibalismus* etwa. So gab es die Möglichkeit, die Zensur zu umgehen. Auch im Internet übrigens haben Querverweise manchmal Sprengkraft.

Das alte Buchgroßprojekt ist zwar gescheitert, dennoch greift man auf dieses zurück, mit aktualisierter Technologie: Das Wissen der Enzyklopädie ist ein aktives Produktionswissen, es ging den Enzyklopädisten darum, ganz konkret künstlerische und handwerkliche Fähigkeiten zu sammeln und so zur Verfügung zu stellen, daß der Benutzer dieses anwenden konnte. Der Anwendungscharakter war gewollt. Da gibt es Parallelen zum Netzwerk und zur elektronischen Datenverarbeitung, weil es auch dort von Anfang an nicht nur darum ging, Text und Information hin und her zu schieben, sondern auch gleichzeitig in demselben Medium die Werkzeuge zur Verfügung zu haben, mit denen man arbeitet, also Programme, Browser, Datenbanken. Der aktive Nutzer stellt sich derart schon in der Enzyklopädie dar.

Ein Beispiel ist die von Otto Neurath in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelte Bildstatistik. Die Arbeiten Neuraths als Aufklärer und Sozialreformer waren durchdrungen von dem Bestreben, eine wissenschaftliche Weltauffassung über den universitären Bereich hinaus zu verbreiten. Er entwickelte das bekannte Isotype-System (dieses Akronym heißt ausführlich »International system of typographic picture education«). Die Hauptpunkte faßte Neurath zusammen:

»Ein Bild, das die Regeln des Systems gut anwendet, gibt bei der bildlichen Darstellung einer Aussage alle wichtigen Tatsachen wieder. Auf den ersten Blick sieht man das Wichtigste, auf den zweiten das weniger wichtige, auf den dritten Einzelheiten, auf den vierten nichts mehr – wenn man dann noch was sieht, ist das Lehrbild schlecht.« (Neurath, 1936)

Die Isotype-Methode läßt sich heute von einer visuellen Informationsgestaltung nicht wegdenken. Der gedankliche Ansatz faßte mehr als die bloße Verbildlichung von Datenmengen zusammen, wie sie heute in Form von Piktogrammen oder Meinungstorten u.s.w. bei Umfrageinstituten im Gebrauch ist. Gewissermaßen stellt das heutige Piktogramm-Arsenal – so wichtig es für Orientierungsbedürfnisse auch sein mag – eine Verflachung dessen dar, was Neurath mit der Isotype-Methode und deren Weiterentwicklung bis hin zu einer Grammatik der internationalen Bildersprache verstand. Er faßte sein visuelles Vokabular auch nicht als Selbstzweck auf, sondern stellte es in einen übergeordneten, politischen Aufklärungszusammenhang, der durch den

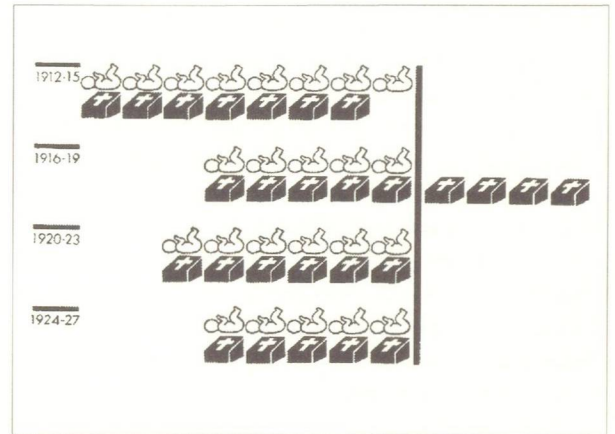


Schaubild 10: Neurathgrafiken anno 1925

**ZUNAHME DER ARBEITENDEN FRAUEN  
IM BEKLEIDUNGSGEWERBE**

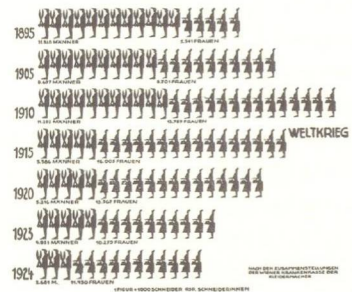
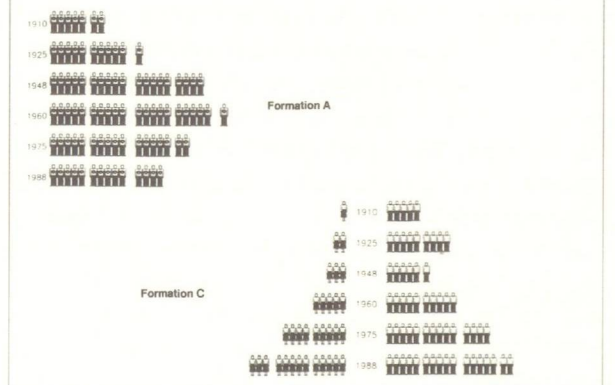


Schaubild 51: Die basalen Formationen A, C, G, T



Otto Neurath  
Bildstatistik:  
von Geburt und  
Sterbefällen in  
Wien 1933

Zunahme der  
arbeitenden  
Frauen im  
Bekleidungs-  
gewerbe 1925

Die basalen  
Formationen  
A und C  
entwickelte  
Neurath  
nach 1925

Grundsatz einer umfassenden Demokratisierung des »Wissens für alle« charakterisiert war.

Der geläufige Begriff Synopse, der traditionell eine Zusammenschau oder die zusammenfassende Übersicht ähnlicher Dinge meint, bezieht sich auf parallele Spalten (Synopsen), in denen Sachverhalte nebeneinander gedruckt werden, um die inhaltliche und formale Vernetzung untersuchen zu können. Synchronopsen also synchron-optische Darstellungen – erweitern herkömmliche Synopsen durch die Parameter Bild, Text und Zeit. Synchronopsen gibt es seit dem 17. Jahrhundert. (Cartesianische Gitter xy-Achse) Sie lassen sich als erste systematische Versuche einer modernen Daten – Matrix verstehen.

Das Problem der Veralltäglichen von Wissen und Information, z. B. für Schulmaterialien, Lehr- und Lernsysteme, didaktische Hilfsmittel, Lexika, Geschichtskroniken u.s.w. bestand und besteht darin, daß dieser »Schnelleinstieg« von Wissenschaftlern gemacht wurde. Nur wenn ein transdisziplinärer Arbeitszusammenhang zwischen Wissenschaftlern und Gestaltern gewährleistet ist, kann es zu einer befriedigenden Lösung kommen. Es gibt übrigens von Herbert Bayer eine Beschreibung seiner immensen Arbeitsprobleme, als er 1953 in den USA seinen »Geografischen Weltatlas« herausbrachte. Dieser besticht heute noch durch seine moderne Grafik im Sinne von klarer, übersichtlicher Bild/Text-Integration und kommunikativer Verständlichkeit. Erinnert sei auch daran, daß Charles Eames für die IBM eine Synopse über die »Geschichte der modernen Mathematiker von 1000 – 1900« produzierte. Sie wurde von der IBM zu Weihnachten versendet. Charles Eames beschrieb sich als visueller Dolmetscher der Naturwissenschaften. »The house of science« war eine Auftragsarbeit für das US-Außenministerium und wurde in der Amerikanischen Wissenschaftsschau auf der Weltausstellung 1962 in Seattle gezeigt. Es war eine Geschichte der Naturwissenschaften auf mehreren Leinwänden. (In Zusammenarbeit mit dem Grafiker Paul Rand, dem Architekten R. Buckminster Fuller und dem Ausstellungsdesigner George Nelson.) Die HfG Ulm nahm sich aufklärerisch der Synchronopsen-Idee an.

## VERSUCH EINER

### »KRITERIOLOGIE DES WEGWERFENS«

Das in Rede stehende Thema des »Wegwerfens« sollte man nicht voreilig als »engagiertes Vergessen« definieren; es wird damit nicht zureichend lokalisiert, denn es umfaßt die gestalterische Behandlung von Opulenz (im Sinne von Ansehnlichkeit und Mächtigkeit), von Reduit (im Sinne von Beschränkung und Zufluchtsort) und von Reduktion (im Sinne von Heimkehr und Rückwanderung). Was ist wert, *weggeworfen* zu werden? Dies ist keine leichte Frage – eher eine böartige –, zumal Wegwerfen auch Wert und Bewerten induziert. Es schwingt die Entscheidung mit, zwischen Aufheben, d.h. bewah-

renswert, und nicht bewahrenswert zu unterscheiden, und zu beurteilen zwischen *wertvoll* und *wertlos*, zwischen *schlecht* und *gut*, – oder moralisch – *gut* und *böse*. D.h., unterscheiden zwischen erinnerungswürdig oder vergessenswert.

Ich möchte eine kleine Abschweifung des »Wegwerfgedankens« historisch (auch gestaltungshistorisch) herleiten, doch weder vollständig noch erschöpfend, sondern punktuell, kurz – an Hand der Geschichte des »less is more«-Gedankens: Die Gestaltungsrichtlinie von »less is more« steht für den Eigen-Sinn und die Selbstbesinnung auf das Wesentliche. Die arbeitende Suche nach dem Wesentlichen hat die Reduzierung auf das Wesentliche – das Vermeiden des Unwesentlichen – zur Folge. »Less is more« ist die von Max Liebermann abgewandelte Form eines Lessing-Wortes, nach dem Zeichnen die Kunst des Weglassens sei. (Leute, die es mit dem Zeichnen mal versucht haben, wissen um diese Erfahrung, ich gehöre dazu.) Philip Johnson hat Mies van der Rohe den mönchischen Lehrsatz »weniger ist mehr« als persönliches Motto zugeschrieben. (Philip Johnson, Mies van der Rohe, New York 1987) »Less is more« ist bei Mies die Konzentration auf das Wesentliche und die Frage nach der Gesetzmäßigkeit des Objektes. Für ihn bedeutet dieses puristische Gestaltungskriterium keine Reduzierung auf ein Weniger, sondern die Reduzierung auf das Wesentliche. Subjektiv ist auf alles Zusätzliche zu verzichten, das nicht ablesbar ist aus der Gesetzmäßigkeit des Zusammenwirkens eines bestimmten Materials und einer festgelegten Struktur mit einer erarbeiteten ästhetischen Gestalt. Alles Überflüssige und Redundante ist einfach und sachlich wegzulassen. Bevor Zierat und nichtfunktionales Ornament zum Verbrechen wird, sind die Gestaltungsdogmen der Einfachheit vorzuziehen. Gegen »less is more« hat Robert Venturi 1966 dann, wie man weiß, kontrapunktiert: »mehr ist nicht weniger« – »less is a bore« u.s.w.

Auf anderen Ebenen, erinnert sei nur an das Sparsamkeitsprinzip von Immanuel Kant, das mit ein Antrieb des Erklären suchenden Verstandes in der »Kritik der reinen Vernunft« war, in der er von einer Zurücknahme des Subjektivismus spricht. Die Ersparung der Prinzipien nennt er ein inneres Gesetz der Natur.

Dagegen eigentlich komplementär, ließen sich sicher zu der hier formulierten Thematik systematische Bezugslinien des sogenannten »Wegwerfens« einfangen in den grundsätzlichen, aktuell diskutierten Gedanken der Produkt- und Informationsökologie.

Es ist entscheidend und mutmaßlich orientierend, daß die beschriebene starke Bewegung von Archiven und der Bau von Bibliotheken zwischen beschriebener Virtualität und Materialität sich in einem Blickwinkel bewegt, der die Reziprozität von Raum und Zeit beansprucht und thematisiert. Denn mit dem Akt des Wegwurfs gewinnt die Thematik deskriptive Signifikanz; nämlich die Problematisierung von Geschwindigkeit

und Ziel. So benötigt man eine Bilanz vom Nutzen und Nachteil der Information im Stichwort »Mutiges Abwerfen«

#### **DIE ROLLE DES GESTALTERS ZWISCHEN »ERINNERN UND VERGESSEN«**

»Die Gestaltung zwischen orientierender Erinnerungsleistung und der Fähigkeit des Vergessens« sollte an der Ausarbeitung einer Wegwerf-Theorie anknüpfen.

Der Gestalter hat die Aufgabe, Informationen auf einen werthaftern Gesamtkontext zu beziehen. Ihm fällt die vornehme, weil seltene Funktion zu, Informationen zu sortieren, zu selektieren, zu strukturieren, zu organisieren, zu ordnen, zu reduzieren, zu orientieren und zu »vernichten« (im Lachmannschen Sinne). Ich denke, daß Georg Christoph Lichtenberg etwas für eine systematische Gestaltung formuliert hat, und die heutige Tragweite um überflüssige und verschwenderische Information und Kommunikation gesehen hat: »Man muß Hypothesen und Theorien haben, um seine Kenntnisse zu organisieren, sonst bleibt alles bloßer Schutt.« Bei all den beteuerten inter-, multi-, und transdisziplinären Versuchen, den heteroarchisch verzweigten Problemen in einer Informations- und Wissensgesellschaft gerecht zu werden, läßt sich für das 21. Jahrhundert eine Kompetenzinstanz benennen, die die Gestaltung in den Vordergrund rückt. Wer soll vermitteln zwischen Verfügung und Orientierung? Bedarf es nicht einer Moderation unterschiedlicher Disziplineninteressen? Und wer könnte nicht besser als die Gestaltung die disziplinär-verkrampften, weitgehend hermetisch isolierten Strukturen wenn schon nicht aufweichen, so doch auf eine neue Ebene stellen? Es läßt sich vorstellen, daß Gestaltungstätigkeit auch bildungspolitisch in Zukunft ein *studium fundamentale* gegenüber einem *studium speciale* begünstigen kann, also Gestaltung als Grundlegendisziplin. Die Überinformation ist bereits hinreichend wissenschaftlich beschrieben: Überinformation durch die elektronisch visualisierten Unterhaltungs- und Belehrungsangebotsfluten (im Sinne von: Lähmung durch das »Zuviel vom Gleichen«). Die effektivste Form der Desinformation ist die unbegrenzte Zugänglichkeit von Information über alles zu jeder Zeit. Überinformation führt zu Orientierungsdefiziten und dann letztlich zu individuellen Motivationsschwächen: »Dem Terror der Sachen (im Sinne von *Wer viel hat, hat auch viel abzustauben!*) wird sich der Terror der Daten zugesellen. Die (zwanghafte, obsessive) Informationsvermehrung führt die Gestaltung zur Formulierung notwendiger Kriterien der Unterscheidung: wichtig / unwichtig; richtig / falsch; akzeptabel / unverantwortlich; erwünscht / unbrauchbar.

Der Gestalter (und natürlich nicht er allein) lotet die empfindliche Frage aus, wieviel Grenzen brauchen wir und wieviel Durchlässigkeit haben wir zu organisieren? Dies ist eine der prominentesten Gestaltungsfragen, ver-

weist allerdings auf den ambivalenten Charakter der »Grenzfrage« überhaupt.

Die Gestaltung sollte einen Bewertungsmechanismus für Wichtiges und Unwichtiges, Gefährliches und Verlockendes und Unbedeutendes entwickeln, nämlich als aktiver Bewertungsfilter (abwägendes Urteilen) für das »Wegwerfen«.

Der Gestalter kann in diesem Sinne in »Wegwerf-schulen« (im weitergeführten Sinne Heinrich Bölls) eingeübt werden, in Formen und Substanzen der »Wahrnehmungsverweigerung« (Wolfgang Welsch), in bewußte Absagen an die Hypertrophie der Info-Welten. Demokratiebedeutsam sind Urteilsfähigkeit und Urteilskraft. Es bedarf Orientierungswissens, nicht nur Verfügungswissens.


Das Ausbildungs- und Bildungsprofil des Gestalters sollte sich verändern in Richtung komplexitätsreduzierender Rückübersetzungssysteme, d.h. Entscheidungskrücken zu erfinden, um selbsterzeugte Komplexität und Undurchschaubarkeit zu überwinden. »Selektivität« als Instrument der Kulturtechnik kann hier wieder erlernt werden, denn der Gestalter sollte auf keinen Fall der Wirtschaftsmanager der Zukunft werden, sondern der Professionelle für progressive, produktive Verlangsamung, als Kulturauftrag. Wenn der Mensch gelegentlich sowohl ein Blender als auch ein Aus-Blender (im Sinne von: Fähigkeit zur Ignoranz und zum Vergessen, eine Resistenz, manchmal Stumpfsinn gegenüber Bildern und Worten, Szenen und Ereignissen, Bedrohlichkeiten und Novitäten) ist, dann erscheint die wichtigste Tugend des totalen Medienzeitalters im folgenden zu bestehen: Unterscheidungsgabe und Differenzkompetenz.

Hannes Böhringer unterteilte einmal die Menschen in Aufheber und Wegwerfer. (Vergleiche auch den »Wegwerfer« von Heinrich Böll aus dem Jahr 1957). Der Aufheber entdeckt und findet, Wegwerfen, so Böhringer, braucht Schwung. Dromologische Verläufe – im Sinne Virilios – sollte man zunächst mit Zielorientierung nicht verwechseln. Der Wegwerfer beweist seine Freiheit im Wegwerfenkönnen selbst.

Die Information, das Wissen und die Geschichte verfolgt die Gegenwart, mal mehr, mal weniger intensiv, den Wegwerfer weniger. Böhringer geht – etwas feuilletonistisch – soweit zu sagen: »Vielleicht sind sogar Zeitalter Wesen, die wegwerfen oder aufheben.« Daß es Zeitphasen gab, in denen mit der Vergangenheit gebrochen wurde, weiß man. Vermuten kann man, daß nach einem Ende des Jahrhunderts des Erinnerens, Gedenkens und Bewahrens, die Archive, die wissenschaftlichen Konstellationen und die Bibliotheken in stürmisches Wanken geraten, um womöglich in eine kreative Gestaltungsphase des aktiven »befreienden Wegwerfens« zu treten.

**Besonderen Dank an Thomas Rurik für die vielen, wichtigen Anregungen und Kurskorrekturen. Prof. Dr. Cordula Meier lehrt Wissenschaftliche Grundlagen der Gestaltung an der Hochschule für Gestaltung Schwäbisch Gmünd.**





**SPRACHE – MEDIEN – ÄSTHETIK**  
4 EXKURSE AUF EIN WEITES FELD,  
AUF DEM DER HASE SÄTZE MACHT...

## Werkzeugkasten Sprache

oder:

Satz – Sätze

oder:

Die Verwandtschaft  
von Mensch und Hase –  
Hopp Hopp

*Der Hase macht Sätze.*

*Der Mensch macht Sätze.*

*Das Denken des Menschen macht Sprünge.*

*Der Satz soll einen Gedanken fassen.*

*Die Suppenschüssel hat einen Sprung.*

*Die meisten Gedanken haben einen Sprung.*

**Das Denken ist ein Trickfilm.** Wenn man nicht genau hinsieht, scheint der Satz einen faßbaren Gedanken zu beinhalten. Wenn man länger hinsieht, rinnt der Gedanke durch die Sprünge der Sprache und löst sich auf in Ungefähres.

*Die Sprache scheint überhaupt ziemlich löslich zu sein. Nicht wasserlöslich sondern denklöslich. Aufmerksamkeitslöslich. Wiederholungslöslich.*

Mit Sprache fasse ich einen Gedanken. Gebe ihm eine Form und halte ihn fest. Wenn ich aber dann mit erhöhter Aufmerksamkeit wieder an ihn hindecke, ihn im Licht meines Bewußtseins genau inspiziere und hin und herwende, löst er sich auf. Der Inhalt löst sich auf in Möglichkeiten und Allgemeinheiten und unendliche Vieldeutigkeit. Die Form löst sich auf in reinen Klang. Man wiederhole ein beliebiges Wort, das einem vertraut und sicher gebaut erscheint, zwanzig-, dreißig-, hundertmal und es bleibt nur noch ein stets seltsamer klingender Klang übrig.

*Die Sprache geht auf einer dünnen Eisschicht. Oder: die Sprache ist die dünne Eisschicht, auf der unser Denken geht. Wenn man sie aufwärmt durch Verlangsamung oder Wiederholung, schmilzt sie.*

Wenn man im Sprung innehält, fällt man in den Graben.

Wenn man auf die Nase fällt, sieht man den Boden, auf dem man sich bewegt.

Der Satz, der Sprachsatz wie der Hasensatz, ist ein Sprung. Er ist ein Ganzes: er hat Anfang – Absprung – und Ende – Ankunft. Dazwischen schwebt er in der Luft, der Hase, der werdende Satz, das Denken, das ihn setzt.

Das Sprechen steckt mit dem Satz einen Raum ab, in dem der Satz sich bewegt. Innerhalb dieser Grenzen kann der Satz abheben. Was heißt das?

Vergleichen wir einen Satz mit einer Liste. Eine Liste ist kein Satz sondern ein Gänsemarsch. Jedes seiner Elemente ist ein selbständiges Ganzes, es bleibt am Boden. Ein Satz ist etwas ganz anderes als die Liste der darin vorkommenden Wörter. Was passiert da? Was da geschieht, heißt Grammatik.

**Grammatik: was ist das?** Formregeln und Kombinationsregeln: Verhaltensregeln für Wörter.

Der geniale Trick des Satzes ist, daß er Zeit in (virtuellen) Raum verwandelt. Er macht aus der linearen Reihenfolge einen dreidimensionalen Raum, in der inhaltliche Bezüge »Raum« bekommen. Zeit wird Ort, Ort wird Funktion, Funktion schafft Bedeutung. Die »doppelte Gliederung« der Sprache:

Die zeitliche lineare Reihenfolge der Phoneme ordnet sich zu der Gestalt eines Wortes, die allein als Ganzes Bedeutung tragen kann; die nacheinander ausgesprochenen Wörter bilden, unter spezifizierbaren Bedingungen, einen Satz, in dem alle Wörter gleichzeitig Gültigkeit haben. Diesen Umschlag genauer betrachten: wie wird aus einer Reihe von Buchstaben ein Wort, aus einer Reihe von Wörtern ein Satz, aus einer Reihe von Sätzen ein sinnvoller Text?

Die Reihenfolge hat keine zeitliche sondern funktionale Bedeutung. »Hund beißt Mann« und »Mann beißt Hund«: Positionen bekommen eine bedeutungsorganisierende Funktion. Dadurch daß in der Begrenzung eines Satzes die Zeitlichkeit der Reihenfolge neutralisiert ist, kann die Position der Wörter andere Funktionen übernehmen, und zwar so, daß sich die Wörter gegenseitig grammatisch determinieren und ein »wohlgeformtes« Ganzes, einen Satz bilden. Nur in dieser Konstellation wird die offene, unterdeterminierte Bedeutung und Funktion der Wörter so eingeschränkt, daß sie sich zu einem interpretierbaren Ganzen fügen...

»Der Hund beginnt die Hand des Bauern zu lecken und der Junge wendet sich ab, damit ihn niemand weinen sieht.«

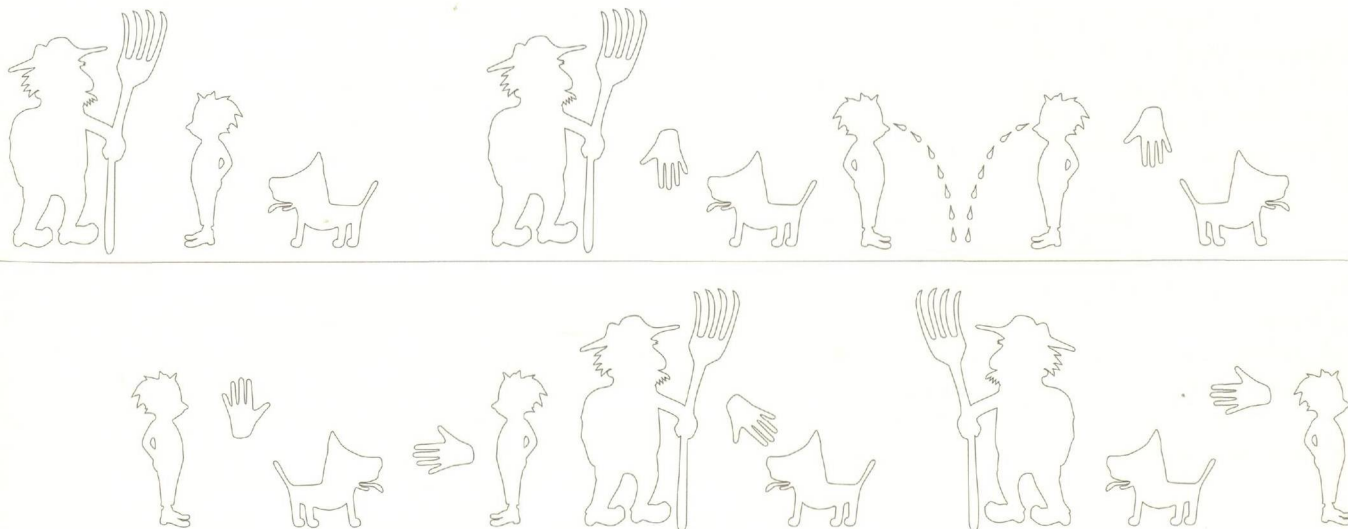
**Ich schalte das Radio an.** Da bricht ein Satz plötzlich über mich herein. Ein Satz springt aus dem Radio. Der Hund beginnt. Der Junge weint. Der Bauer ist auch da. Er hat eine Hand. Der Hund leckt die Hand. Der Junge wendet sich ab.

Warum leckt er nicht meine Hand. Er leckt die Hand des Bauern. Hund leckt Hand. Der Junge wendet sich ab. Woher kommen sie denn, diese Gestalten, plötzlich. Der Hund, die Hand des Bauern, der Junge und niemand. Wer ist der jemandniemand, der ihn weinen sehen könnte? Der Hund? Der Bauer? Oder ist da noch jemand?

Wie nahe an die Szene gehen wir heran? Und wie sehr ins Detail wollen wir gehen? Was für ein Hund? Was für ein Bauer? Die linke oder die rechte Hand? Hat er einen Hut auf? Was für ein Junge? Was hat er an? Seine Haar- und Augenfarbe? Sind sie im Freien? Im Feld, im Hof oder im Haus? Ich habe es mir im Freien vorgestellt. Ist es ein Abschied oder eine Ankunft? Wieso weint der Junge? Wieso leckt der Hund? Und da steht ein »und«. Der Hund beginnt und der Junge ... also ist der Hund daran schuld oder die Hand des Bauern, – jedenfalls ist da ein Zusammenhang, denn der Junge weint gerade jetzt, wo der Hund die Hand des Bauern zu lecken beginnt. Und er beginnt erst jetzt damit, es ist also etwas Neues, warum beginnt er jetzt erst oder jetzt schon? Hat er vielleicht seinen Herrn wiedergefunden und der Junge hat ihn zurückgebracht? Reine Spekulation, weil man es nicht aushält, jemanden grundlos weinen zu sehen.

*Man sieht, nie entsteht soviel Unwissenheit, wie wenn jemand einen deutlichen, informativen Satz sagt.*

Der Satz hat an allen Enden lose Bänder hängen, die sich an etwas binden wollen wie die Tentakel eines Oktopus, die aber vorläufig im Ungewissen baumeln. Der Satz schafft eine Unruhe, die anscheinend nur mit weiteren Sätzen beruhigt werden kann. Aber bringen diese Sätze nicht nur noch mehr Unwissen und Beunruhigung ins Spiel? Ein Satz, ein erster Satz: die Büchse der Pandora?





## Zur Lage

oder:

»Was machen wir,  
wenn die Orgie  
vorbei ist.«

Wenn die Sprache spricht, wer würde sie noch hören? Die allgegenwärtige Geräuschkulisse der technischen Welt wie die Bilderflut des visuellen Zeitalters beeinträchtigen unsere Wahrnehmung entscheidend: wir sind taub und blind geworden. »Das Gespräch, das wir sind« (Hans-Georg Gadamer), ist zum Geschwätz verkommen, das »animal symbolicum« (Ernst Cassirer) überläßt den Computern das symbolische Erzeugen von Welt. Was als Erweiterung der Wahrnehmung durch neue Medien angepriesen wird, entpuppt sich bei näherer Analyse als Einebnung der Wahrnehmungsvielfalt auf den Sehsinn und trägt maßgeblich zum »Verschwinden des Körpers« (Paul Virilio) bei.

**Sprachlosigkeit ist die paradoxe Folge des Überangebots von postmodernen Sprachspielen, mit denen alles gesagt werden kann und nichts gemeint ist.**

Oder spricht die Sprache gerade durch ihr Schweigen? Die Abwesenheit traditioneller Sprachformen wie das Versagen ästhetischer Gewohnheiten ist eine vieldeutige »Spur« (Jacques Derrida), die uns davon abhalten sollte, vorschnell zu urteilen. Das Wahrnehmen einer anderen Moderne, deren Sprache uns zunächst unverständlich erscheinen muß, setzt Mut, Geduld und Offenheit voraus: den Mut, die zu Ende gelebte Moderne trotz ihrer so vertrauten Züge zu verlassen, die Geduld, auf das Andere zu warten, ohne es mit Erwartungen zu vertreiben, und schließlich die Offenheit des erfahrenen Selbst.

Im letzten Jahrzehnt hat sich das Verständnis von Sprache und Ästhetik auch im Alltag radikal gewandelt, und die Postmoderne, weit davon entfernt, bloß eine neokonservative Ideologie zu sein, erwies sich als zutreffende Beschreibung der Kultur in den Industriestaaten. Daß im Internet postmoderne Schlüsselbegriffe wie Spiel, Simulation, Ironie, Verzögerung gleichsam selbstverständlich das Netzleben beschreiben, wie

Sherry Turkle<sup>1</sup> jetzt nachgewiesen hat, sollte keine Überraschung mehr sein, da Autoren und bildende Künstler, aber auch Musikvideos, Werbung und Film unsere Wahrnehmung längst darauf vorbereitet haben.

(Jean-Francois Lyotard hat diese Einstellung als »Gerechtigkeit« charakterisiert). Daß Sprache sich – wie die Dichter immer wußten – in einer Vielheit von Sprachen ausdrückt, ist eine postmoderne Wahrnehmung, die einem alltäglich übersehenen und vernachlässigten Sachverhalt gerecht wird. Das Sprachspiel der Sprache entfaltet sich in der Neugier auf viele Sprachen, die nicht gegeneinander aufgerechnet oder hierarchisiert, sondern in einem durchlässigen Nebeneinander geschätzt werden. Grenzüberschreitung ist die Regel, und ob Sprachspiele neu, alt, überholt oder unerhört sind, entscheiden die Spieler selbst. Jede Entscheidung hat dabei nur zeitlichen Charakter. Philosophische Grundwahrheiten finden sich als Werbesprüche wiederaufgefrischt, was ebenso für die Binsenwahrheiten gilt, die Jenny Holzer mit den verschiedensten Materialien unters kunstsinnige Volk bringt. Im Internet etabliert sich »Cyberpidgin« (Gregory Ulmer) als neue Sprache und wird die Webseite womöglich von einem »Fetisch« abgelöst, der »intuitives Denken« verwirklicht, seit Spinoza der Traum aller (oft vergeblich) Sprechenden. Daß Privatsprache und öffentlicher Raum, Intimität und Massenmedium sich nicht ausschließen, sondern in einem dialektischen Sprung »elektronische Familienintimität« zulassen, beweist die rasante Zunahme der Talk-Shows im Fernsehen. Die Sprachen der Medien, ob traditionelle wie das Theater oder neue wie Computergrafik, vermischen sich ebenso ungeniert, wie sie andererseits Originalität anstreben. Neben den

**Das »Projekt der Moderne« (Jürgen Habermas) zum Beispiel ist dabei keineswegs untergegangen, sondern hat sich in ein durchaus wirkmächtiges Sprachspiel verwandelt, das nach postmodernen Regeln gespielt wird: Teilnahme am Spiel ist freiwillig und kann jederzeit beendet werden, aber solange man mitspielt, bleibt man fair und will gewinnen – all das bedeutet, die Möglichkeiten des jeweiligen Spiels optimal auszuschöpfen.**

hybriden Formen von Druck, Video und Film, die wahre Orgien der Grenzüberschreitung feiern, antworten andere Sprachformen auf Jean Baudrillards berechtigte Frage: »Was machen wir, wenn die Orgie vorbei ist?«<sup>2</sup> Kater und Katzenjammer, wie Kulturkritiker befürchten, sind kaum zu beobachten, stattdessen werden Sprachspiele gespielt, die uns heute noch ausgefallen erscheinen, aber die Möglichkeiten einer vom »Dienst am Menschen« befreiten Sprache entfalten. Das entschlossene Verlassen des »Logozentrismus«, von Heidegger bis Derrida in immer neuen Anläufen versucht, hat Filmemacher wie Peter Greenaway dazu ermutigt, eine vom Paradigma des Geschichtenerzählers unabhängige visuelle Sprache zu erproben.

Die eigene Sprachfähigkeit zu stärken und sich in mehreren Sprachen ausdrücken zu können, ist unerlässlich für kreative Berufe. Die neuen Medien beherrscht nicht, wer sich mit einem Textverarbeitungsprogramm zufriedengibt. Der Umgang mit Netscape, Java und Hypertext sollte ebenso wie Grundkenntnisse in QuarkXPress, Photoshop und Illustrator selbstverständlich sein, denn die Leichtigkeit des kreativen Umgangs mit Vorlagen ist die Voraussetzung dafür, daß das Problem der Sprache ernstgenommen wird.

**In der so mächtig sich ausbreitenden digitalen Sprache, die in allen Formen des Schreibens und Gestaltens eine mehr oder minder bestimmende Rolle spielen wird, wird eine elektronische Ontologie »Bodenlosigkeit« als Anstoß einer »neuen Einbildungskraft« ermöglichen, so daß sich für uns »ganz neue Arten von Leben« eröffnen. Mit William S. Burroughs gesagt: »The whole gamut of writing, painting, film, music is yours to use.«**

**Der Cybergenius in uns allen ist nicht das Ziel, sondern der Beginn der nach wie vor schweren »Arbeit des Begriffs« (Hegel), durch die eine neue Einsicht, beim Wort genommen, erzeugt wird. Worte bestehen heute nicht allein aus Buchstaben, vom Fotografen ins Licht gerückt, sondern zunehmend aus Begriffsbildern, die einem anderen Medium als der Wortsprache entnommen sind.**

Wie sehr sich der Gebrauch der Sprache für das Denken gewandelt hat, kann beim akademischen Diskurs beobachtet werden, dieser striktesten Verwendung einer genormten Sprache, die in der Fußnote gipfelte. Daß man nur in der geschriebenen Sprache und nach den Regeln des Duden kritisch reflektieren kann, ist ein Vorurteil, das ein Dokumentarfilm wie Michael Moores »Roger and Me« ebenso widerlegen kann wie die durchdachte Werbekampagne für »Absolut Wodka«<sup>3</sup>. Die neuen Medien als technisches Gesamtkunstwerk bieten dem Daten-

dandy ebenso eine Bühne wie dem Datenpoeten<sup>4</sup>, vom schnellen Zugang zu den Webseiten der Philosophen wie Nietzsche ([www.usc.edu/dept/annenberg/nietzsche.html](http://www.usc.edu/dept/annenberg/nietzsche.html)) und Dichter wie Kafka, der dies vermutlich kafkaesk gefunden hätte, ([www.cowland.com/josephk/josephk.html](http://www.cowland.com/josephk/josephk.html)) ganz zu schweigen. Wie mit Hilfe der Wortsprache die kulturelle Tradition erforscht werden kann, ist ebenso zu lernen wie die begrifflichen Instrumente, mit denen feinste Unterschiede in der Beschreibung ermöglicht werden. Daß Sprache und Denken, Sein und Begriff zusammenwirken müssen, damit wir uns eine Welt vorstellen können, ist keine philosophische Abstraktion, sondern tägliche Praxis. Dennoch besteht kein Grund, irgendeine Sprache zu bevorzugen, sind sie doch »gleichursprünglich« (Heidegger) und werden in ihrem Miteinander gebraucht, damit wir uns selbst und andere (besser) verstehen. Man lernt Sprache durch Zuhören, Wiederholen und Anwenden, und man lernt sie am besten, wenn man von ihr betroffen ist, es also persönlich wichtig erscheint, wie man sich in ihr ausdrücken kann.

Folglich kann Sprache nur als Praxis des Sprechens erlernt werden, und dies gilt für die visuelle Sprache wie für die digitale Sprache. Poetisches Sprechen wie alltägliches Sprechen, Träume, Theater und Musik sind Sprachgelegenheiten, durch die wir sprachfähiger werden können, sobald wir die unthematisch ablaufenden Sprachprozesse eigens befragen.

»This magic is inside us. It's invisible.« (Ouattara)

Die Frage nach der Sprache ist keine linguistische Erörterung, sondern bezieht sich auf eine Ästhetik als aktiv-passive Wahrnehmung. Diese Wahrnehmung beginnt offenbar schon im Mutterleib, muß nicht gelernt werden, aber wird durch eine »ästhetische Erziehung« (Schiller) entscheidend gefördert. Wurde diese Erziehung einst leicht und elegant von der Bezugsperson, der überraschungsreichen Umwelt und diversem Spielzeug geleistet, so sind für den Erwachsenen zunächst Verlernen und »Entschulung« (Ivan Illich) notwendige Schritte einer Umkehr. Ironischerweise ist diese De-Sozialisierung und umgekehrte Gehirnwäsche, obwohl eine schlicht pragmatische Aufgabe, nur auf höchstem theoretischen Niveau von einiger Wirksamkeit. Die Re-Ästhetisierung vollzieht sich als philosophische Askese, die alles Gewußte einklammert (dekonstruiert) und Offenheit für das Ungewußte (und vielleicht niemals Aufklärbare) gewährleistet. Die psychologische Wahrnehmungslehre hat wie die traditionelle Lehre vom

Schönen nur einen Zipfel der Wahrheit erwischt, die als Akt des Wahrnehmens jeder Trennung in Theorie und Praxis vorausliegt (und darin der Technik verwandt ist). Ästhetik als sinnliche Erkenntnis, Idee der Vollkommenheit oder als Geschmack und ästhetisches Gefühl ist zwar auf keinem Irrweg, aber irrt sich dennoch, da diese Bestimmungen der Wahrnehmung allzufrüh die Suche nach ihrem »Namen« (Derrida) aufgegeben haben.

Um Derridas Text-Rätsel abzuwandeln: Außerhalb der Wahrnehmung gibt es keine Welt. Die Welt ist stets außerhalb der Wahrnehmung. Was konfiguriert wurde, hat sich erneut der künstlerischen Wahrnehmung zu stellen, und diese wird – wie das Beispiel der Fotografie zeigt – die Veränderung des Sehens durch die »Entzweiung von Blick und Auge« (Jacques Lacan) sichtbar machen. Das Abwesende in den Blick zu heben, ohne doch die »Unkonsumierbarkeit des Erhabenen« (Lyotard) zu verraten, in der »Rückkehr des Realen«<sup>5</sup> den Künstler zum Ethnographen zu machen, und in einer »Mediologie« (Regis Debray) die Realtechniken in ihr Recht einzusetzen, sind einige der so faszinierenden wie umstrittenen Diskurse in der Ästhetik der Gegenwart. Sie stellen mit Lust Weltbilder auf den Kopf, jonglieren meisterhaft mit Theoriefragmenten, sind oft weder politisch noch wissenschaftlich »korrekt«, und haben doch die Kraft einer noch nie gesehenen Wahrnehmung auf ihrer Seite.

1. Sherry Turkle:  
*Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet.*  
New York 1995
2. Jean Baudrillard:  
*The Transparency of Evil.*  
Übers. J. Benedikt.  
London/New York 1993, S. 3 ff.
3. Cf. Richard W. Lewis:  
*Absolut Book.*  
New York 1996
4. Cf. Will Bauers:  
*Kreuzzeug für »integrated media«.*  
Flash Art (October 1996)
5. Hal Forster:  
*The Return of the Real.*  
Cambridge, Mass. 1996

## Vom Readymade zur Daily Soap oder: Vexierspiele der »Ornamentalen Kultur«

Th.W. Adorno bemerkte einmal ungewohnt launig, in einem alten Berliner Kabarettvers heiÙe es, die Liebe habe »sowas Erotisches«. Nach einer verwandten Logik, so Adorno, seien viele Leute der Überzeugung, die Kunst habe »sowas Ästhetisches«.

Die Anekdote führt mitten hinein in die Aporien von Ästhetik und Anästhetik, von Hochkultur und Trivialkultur, von Kunst und Nicht-Kunst, die lange Zeit die Reflexion bestimmten. Doch mit der Erosion aller Definitionsversuche des Begriffs »Kunst« – eine Erosion, die zu Anfang dieses Jahrhunderts begann und heute nur noch Rudimente der alten GewiÙheiten übriggelassen hat – mit dieser Erosion einher ging auch die Auflösung solch liebgewonnener Polaritäten.

Vorbei ist es seitdem mit dem Denken in bequemen Gegensatzpaaren.

Weder hat die Kunst »sowas Ästhetisches« im landläufigen Sinne, noch läÙt sich das Anästhetische im Umkehrschluß Bereichen zuordnen, die offenbar oder vorläufig nicht als Kunst identifizierbar sind. Das hat zu Mißverständnissen geführt. Sie reichen vom melancholischen Kulturpessimismus eines Hans Sedlmayr, der den »Verlust der Mitte« beklagte, bis hin zum wortreichen Kunst-Nekrolog, in den Konservative und Avantgardisten gleichermaßen einstimmten und die plakative These vom »Tod der Kunst« formulierten.

Doch weder Siechtum noch Tod der Kunst sind aus ihren Häutungen hervorgegangen, sondern neue Genres, neue Sprachspiele des Ästhetischen, neue Strategien der Subversion. Die Dialektik dieser Entwicklung läÙt sich heute beschreiben als Verlust an gesellschaftlicher Bedeutung der Künste und gleichzeitig als Kompetenzerweiterung des Künstlers. Mit der Überschreitung alter Gattungsgrenzen und der Eroberung der Empirie, zu der die Künste einst eine imaginäre Gegenwelt entworfen hatten, verändert sich die Position von Kunst und Künstler in der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Nie war der Grat zwischen teilnehmender Beobachtung und Affirmation schmaler als heute. Die Aporien dessen, was

die Kunst aufnimmt, bearbeitet, variiert, werden mit-hineingenommen ins Kunstwerk, von der Videokunst bis zur benutzbaren Plastik. Gleichzeitig verändern sich die Koordinaten des kunsttheoretischen Diskurses. Statt um eine Neuauflage definitiver Ringens, was denn die Kunst sei, muÙ es jetzt um eine Neudefinition von Ästhetik gehen.

Die Krise der Ausdrucksfähigkeit von Kunst, die Adorno als substantielle Krise der Moderne ausmachte, ist auch die Krise einer Kunstreflexion, die auf Decodierung von Sinn aus war – als Erbe einer von Hegel sich herleitenden Ästhetiktheorie, die den Geist, der ins Kunstwerk »hingelegt« war, dingfest machen wollte.

Mit der Auflösung dieses dichotomischen Modells – hier die Empirie, dort die Kunst, die mit ästhetischen Mitteln eine über Empirie hinausweisende Erkenntnisfunktion verwirklichte – löst sich auch die erkenntnistheoretische Position des Betrachters auf, der nicht mehr von sich und seiner Lebenswelt zugunsten einer »Ideenwelt« absehen kann. Im Gegenzug hat die Lebenswelt, von der hier die Rede ist, eine Wandlung durchgemacht, die eines der zentralen Konzepte der Moderne, die Annäherung von Kunst und Empirie aufnimmt und variiert.

Wir befinden uns heute in einer vielfach vermittelten, in einer »ästhetisierten« Welt. Mit dieser Ästhetisierung verschränkt ist ein zweites Phänomen: die Mediatisierung der Welt. Beide Phänomene, Ästhetisierung und Mediatisierung, haben das Spannungsfeld geschaffen, in dem sich die heutige Kunstreflexion wiederfindet. Und das ist alles andere als eine historische Koinzidenz.

Die Mediatisierung der Welt hat eine Vielzahl globaler Sprachspiele erzeugt, eine komplexe Struktur einander kommentierender Codes, eigene Ikonographien, neue Symbolsysteme, mit denen die Vielzahl der Reize und Informationen gelesen werden. Und mehr noch: ergänzt werden Ästhetisierung und Mediatisierung durch den Begriff der Kommunikation, der alles frühe aufklärerische Pathos abgelegt hat und jetzt zur Produktion von Identität unerlässlich ist: Der Konsum etwa folgt bekanntlich den kommunikativen Gesetzen der Markenidentitäten, durch die Lebensgefühl und soziale Zugehörigkeit über Ästhetisierungsangebote möglich werden.

Grundlage für diese Tendenzen ist die Vernetzung unterschiedlichster Bereiche, die, wenn nicht polar, dann doch traditionell unverbunden nebeneinander existierten: Kunst und Wissenschaft beispielsweise, Unterhaltung und Information, Arbeit und Spiel. All das konnte nicht geschehen ohne das Prinzip der Ästhetisierung. Zwischen News-Show und Joghurtbecher, zwischen Video-Clip und Roman, zwischen T-Shirt und Acryl-Gemälde entspinnt sich seitdem das kommunikative Netz der Wechselwirkung von Form und Inhalt, der Aufladung mit Bedeutung und der Neutralisierung zum Ornament. Es wird über Ästhetik kommuniziert, nicht über Inhalte.

Auch die Künste im engeren Sinne blieben von dieser Entwicklung zur Vernetzung nicht unberührt. Schon Ende der 50er Jahre wurde das sichtbar, was Adorno – damals noch nach einem Begriff tastend – die »Verfransung der Künste« nannte, eine Grenzüberschreitung der Gattungen nach dem Leerlaufen einer einstmalen heroischen und zunehmend hermetischen Avantgarde, eine Öffnung der Werke für benachbarte Künste, denen sie strukturelle ästhetische Verhaltensweisen entlehnten. Augenfälligste Beispiele dafür sind die sogenannten Bindestrich-Künste wie Tanz-Theater, Klang-Skulpturen, Video-Kunst.

Gleichzeitig weichten die Grenzen zwischen Hochkultur und Trivial-Kultur auf, von der Schwitterschen Collage bis zur Pop-Art vermischten sich Kunst und

Empirie. Bezeichnend für die Tendenz der umfassenden Ästhetisierung auch jenseits des künstlerischen Kontextes war der Rückgriff des scheinbar Trivialen auf künstlerische Strategien; Op-Art-Motive kehren wieder als Kleiderstoffe, Videoclips arbeiten mit Stilmitteln der frühen Pioniere zwischen Kunst und Film. Auch Kunst und Design wurden auf diese Weise aus der Polarität befreit: die qualitative Unterscheidung zwischen sogenannter »freier« und sogenannter »angewandter« Kunst verwischt sich mit dem Dahinschwinden der anachronistischen Begriffspaare Ästhetik und Anästhetik, Hochkultur und Trivialkultur, Kunst und Nichtkunst.

Ästhetik als »aisthesis«, als Erfahrung und Wahrnehmung, muß das längst nur notdürftig gesicherte Terrain der normativen Kunstkritik verlassen und – statt alte essentialistische Debatten wiederzubeleben – die Kunsterfahrung selber zum Thema machen.

All dies ist bis heute mehr Programm als Konzept.

Sicher, die philosophische Ästhetik hatte sich mit den postmodernen Schlagwörtern von der »Dezentrierung des Subjekts« bis hin zum »Ende des Subjekts« verabschiedet vom Geniebegriff der Romantik, in dem der Künstler ein zweiter Schöpfer gewesen war, der sich nicht mit der realen Welt auseinandersetzt, sondern eine Welt sui generis erschafft. In dieser Vorstellung war die Kunst, wie Peter Weibel einmal bemerkte, ein »als ob«, das der »eigentlichen« Welt gegenübersteht. Doch mit dem Schwinden dieser Eigentlichkeit der Welt, die selbst sich bereits als ein »als ob« entpuppt, wird ein analytischer Begriff künstlerischen Verhaltens notwendig, der die Vernetzung der Genres und Ebenen, aber auch die Vernetzung des Handelnden mit seiner Umwelt

**Auf diese Vernetzung der Bereiche muß ein neuer Typus ästhetischer Reflexion reagieren: Eine interdisziplinäre Ästhetik als Bestandsaufnahme der Wechselwirkungen zwischen den unterschiedlichen Artefakten gesellschaftlicher Arbeit und, darüberhinaus, eine interdisziplinäre Ästhetik als Beschreibung der künstlerischen Arbeit unter den veränderten Bedingungen umfassender Mediatisierung und Ästhetisierung.**

offenlegt und gleichzeitig den Blick öffnet für neue künstlerische Sichtweisen.

Es geht um jene Dialektik von Form und Offenheit, die Umberto Eco schon früh konstatierte, als eine »fruchtbare Unordnung, deren Positivität die moderne Kultur uns gezeigt hat«.

**Doch das ist nur ein erster Schritt. Es muß darum gehen, das künstlerische Verhalten nicht isoliert zu betrachten, sondern als Sonderfall einer Wahrnehmungsstrategie, die sich in einem Überangebot von Ästhetisierungen behauptet.**

Ausgangspunkt ist die Frage nach dem Rezeptionsverhalten in einer ästhetisierten, mediatisierten Kultur, in der die Auflösungs- und Annäherungsprozesse zwischen Kunst und Empirie

eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen dem Verhalten zu Kunst und Nicht-Kunst hinfällig machen.

Dabei kristallisiert sich ein neues Wahrnehmungsmodell heraus: Von der Vieldeutigkeit der Künste der Moderne und Nachmoderne und der damit verbundenen offenen Interpretierbarkeit läßt sich eine Linie ziehen zu einer Wahrnehmung der Welt, deren Ästhetisierungen eine verwandte Offenheit der Interpretation zulassen.

Ein Videoclip ist ein Werbespot ist ein Mikrospeelfilm ist eine Modenschau ist ein Kunstwerk ist eine sich bewegende Tapete. Eine Nachrichtensendung ist eine Unterhaltungsshow ist ein Ritual ist ein Videoclip ist ein Werbespot für den Moderator. Eine CD Rom ist ein Computerspiel ist ein Musikclip ist ein Lexikon ist ein Signal für eine bestimmte Sozialisation.

Ästhetisierung und Mediatisierung machen Lebenswelten zu Vexierspielen. Die Pointe aber liegt in der zweckentfremdenden Decodierung. Denn die Intentionen, die beispielsweise hinter einem Werbespot stehen, treten zurück hinter einem Spiel ästhetischer Wahrnehmung, das nicht mehr liest, sondern erkennt, assoziiert, deutet und umdeutet – das damit den Informationscharakter der Dinge unterläuft und stattdessen Vieldeutigkeit, Offenheit, Unbestimmtheit, Aleatorik im Wahrgenommenen vermutet, Eigenschaften also, die wir zunächst mit der künstlerischen Moderne verbinden.

»Form follows function«, dieser Satz aus der Architekturtheorie der Moderne ist genreübergreifend bedeutungslos geworden. Statt Transparenz gilt jetzt das Enigmatische. Und das Orna-

**Diese Kultur der Anführungsstriche, der Uneigentlichkeit, in der Ironie und lustvolle Zweckentfremdung vorherrschen, nenne ich »Ornamentale Kultur«. Der Begriff des Ornaments markiert dabei die Ambivalenz von Bedeutungsaufladung und Bedeutungsentleerung, die Ununterscheidbarkeit von akzidentellem »Schmuck« und sich selbst zum Inhalt aufwertendem Zierrat.**

ment, nach Loos' berühmtem Diktum, ist kein Verbrechen mehr, sondern die Signatur dieser unendlich sich variierenden Camouflagen.

Nicht Kriterien des Faktischen helfen hier weiter, sondern die Betrachtung des Kontextes, der die Rezeption steuert. Der heimische Fernseher beispielsweise liefert zwar vordergründig die gängigen Amalgame aus Unterhaltung und Information. Decodiert aber werden die Programme völlig unterschiedlich: Der eine sieht die Daily Soap, weil die Protagonisten so hip gekleidet sind und er daraufhin eigene Kaufentscheidungen treffen kann, der andere amüsiert sich über die Ärmlichkeit der Machart, der dritte hat den Fernseher möglicherweise in seine Wohnung integriert als gerahmtes, sich bewegendes Bild, das den Hirsch in Öl ablöst.

Die Verlagerung des Focus vom Objekt auf den Kontext ist ein Prinzip, als dessen Pionier Marcel Duchamp gelten kann: Urbild der produktiven Irritation ist das Verhalten zum Duchampchen Readymade, das geheimnislos ist, was den Gegenstand betrifft, dessen Bedeutungen sich aber durch den Kontext vervielfältigen. Verflüchtigt hat sich allein die provokative Kraft der Geste, ein objet trouvé in den Kontext Kunst zu rücken. Dieser Gestus gehört heute zum Inventar der Moderne und Nachmoderne, ein Klassiker für Museen. Lernen aber

läßt sich daraus, wie Kontexte hergestellt werden. Duchamp tat das für den Betrachter, indem er das objet trouvé in die Galerie und in das Museum stellte.

Die Readymades der »Ornamentalen Kultur« jedoch sind wesentlich komplexer und in ihren Deutungsangeboten divergenter.

Die Dissoziierung von Sinn, ein Merkmal der künstlerischen Moderne, kehrt heute wieder als

Rezeptionsverhalten, das sich den kunstvoll aufgestylten Sinnangeboten verweigert und stattdessen individuelle Kontexte und damit individuell hergestellten Sinn generiert.

Bezeichnend dafür ist beispielsweise die Gepflogenheit, triviale Objekte in den sogenannten »Kult«-Status zu erheben. So wird die Marlboro-Werbung zum Kultereignis, das in Programmkinos mit ironischem Applaus bedacht wird, zum Zeichen gewitzter Distanz und reflektierender Unabhängigkeit. Das Lichtermeer am New Yorker Times-Square wird zum kultigen Werbehimmel stilisiert, zum ästhetischen Ereignis, unter dem der urbane Abenteurer mit wissendem Lächeln flaniert.

Das alles geschieht allerdings nicht als Bewußtseinsakt aufgeklärter Analytik – als bewußter Protest etwa gegen die persuasiven Einflüsterungen der Kulturindustrie –, sondern im Rückbezug anonymer Botschaften auf die eigene Sozialisation.

Nie zuvor war das Konglomerat aus Bildern und Klängen dermaßen übermächtig im öffentlichen Erleben und nie zuvor gab es jene sophistication, mit der man lässig am Intentionalen vorbeirezipiert. Jenseits alter Dichotomien von Mündigkeit und Ideologisierung hat sich eine neue Lesart etabliert, eine Melange aus Verweigerung und Affirmation.

Dieses Phänomen kann man mit einer Formulierung Hans Blumenbergs eine »Wiederverzauberung der Welt« nennen: Wo die Ratio alle gesellschaftlichen Bereiche durchdringt mit ihrem Telos der Zweckmäßigkeit, der Information, der Nüchternheit, wächst umgekehrt das Bedürfnis nach Rätseln, nach Wundern, nach Geheimnis.

Und die Künstler?

Das Spiel mit der Imagination des Betrachters nehmen unter anderem jene Künstler auf, die gewissermaßen als Undercover-Agenten arbeiten, indem sie Werbekampagnen, Institutionen, Denkmale simulieren und sich der Warenwelt bis zur Ununterscheidbarkeit anverwandeln. Die Kunsträume Guillaume Bijls, der Galerien in Frisiersalons und Spielkasinos verwandelt, fragen ebenso nach Kontext und Rezeption wie die Kochaktionen von Tiravanija, der dem Vernissagenpublikum mit exotischen Speisen aufwartet.

Fruchtbar wird die Reflexion von Kontexten und Sinnerfindungen dort, wo Distanz sichtbar wird. Doch die ist nicht immer so augenfällig wie etwa bei der Ausstellung »World Processor« von Ingo Günther, der beleuchtete Globen bearbeitet, um eine altmodische Form

der Visualisierung von Information bewußt zu machen, die mit der Computer-Information aussterben wird. Günther liefert noch das Aroma aufklärerischer Ambition mit, wenn er darauf hinweist, daß Computer nicht nur die Auswahl und die Struktur der Informationen bestimmen, zu denen wir Zugang haben, sondern auch die ästhetische Form, in der das geschieht.

Wir brauchen eine Ästhetik, die nicht gleich nach dem erkenntnistheoretischen Mehrwert fragt, sondern zunächst einmal den Wahrnehmungsmodi in verschiedensten Bereichen nachgeht, von der manieristischen Heraldik der MTV-Bumper über Home-page-Designs bis zu den Todesflügen der Kameras von Ottmar Hörl, und dann nach den Rezeptionsweisen und nach den Kontexten fragt. Eine solche Ästhetik kann die Vexierspiele der »Ornamentalen Kultur« beschreiben und offenlegen. Und vielleicht auch mitspielen.

**Wissen wir,  
was in uns spricht?**  
oder:  
»Jede Deutung hängt,  
mitsamt dem Gedeuteten,  
in der Luft.«

Ludwig Wittgenstein

Wer will, kann das menschliche Sprechen als fortlaufenden Akt der Behinderung beschreiben. Eingeschränkt sind die Sprecher von ihrer Natur, die ihnen nicht (oder nur selten) erlaubt, genau das zu sagen, was sie »eigentlich« sagen wollen. Fast immer bleibt die gesprochene Rede hinter dem Auszusagenden zurück. Die Worte, die ein Sprecher gewählt (besser: gefunden) hat, treffen das Gemeinte höchstens annäherungsweise. Augustinus (354-430) hat für dieses Problem die Formel vom »verbum interius«, vom »inneren Wort« verwendet; sie bezeichnet – abstrakt, aber genau – die Quelle des Mangels in der Mitte unseres Sprachzentrums. Hans-Georg Gadamer hat das verbum interius für seine Hermeneutik fruchtbar gemacht. Er wies darauf hin, daß jedes von einem Sprecher verwendete Wort nur einen Aspekt des Auszusagenden, nicht aber einen ganzen Sachverhalt zum Vorschein bringt. Ein ausgesprochenes Wort, das wir zu verstehen suchen, meint nicht bloß das Ertönte, das von seiner Lautgestalt Gemeinte, sondern auch das von diesem Zeichen Mitbezeichnete und Mitbedachte: »Es gibt keine Aussage, die man allein auf den Inhalt hin, den sie vorlegt, auffassen kann, wenn man sie in ihrer Wahrheit erfassen will. Jede Aussage ist motiviert. Jede Aussage hat Voraussetzungen, die sie nicht aussagt« (Gadamer).

Wir können den Mangel, den das verbum interius fixiert, freilich auch in einen Gewinn umdeuten und zwar dann, wenn wir selber mit Sprache arbeiten oder das Arbeiten mit Sprache erlernen wollen. Wenn es so ist, daß jedes Zeichen (jedes Wort) das von ihm Gemeinte nur annäherungsweise trifft, könnten wir dieses Defizit auch als Produktionsstimulans nutzen. Das heißt wir können, wenn wir mit Sprache bestimmte Verstehensziele erreichen wollen, die von uns vorgesehenen Worte daraufhin untersuchen, welche anderen, nicht gleichzeitig ausgesprochenen Worte mitgemeint sind und von Adressaten mitrezipiert werden.

Mit dieser Überlegung befinden wir uns nicht nur im Zentrum des theoretischen Sprachproblems; wichtiger ist, daß wir damit die defizitären Seiten der Sprachverwendung genutzt und unseren eigenen Ausdruck optimiert haben.

Das Aufregende an der Beschäftigung mit Sprache ist, daß die Fragen ihres Ursprungs und ihrer Einlagerung in den menschlichen Organismus wissenschaftlich bis heute nicht beantwortet sind und vermutlich nicht beantwortet werden können. Wir wissen nicht, wie sich sprachliche Einfälle im Gehirn bilden und was ihr Zustandekommen ermöglicht. Dies bedeutet für einen

Praktiker, der Sachverhalte möglichst präzise ausdrücken will, daß er sich eine verlässliche Herangehensweise erarbeiten muß.

**Die von mir privilegierte Methode läßt sich so umschreiben: ein Autor muß mit dem Material spielen, von dem er Ideen erwartet; indem wir Segmente des Stofflichen in unserem Vorstellungsvermögen bewegen, lösen sie verknüpfende Einfälle und übergreifende Sinneinheiten aus. Es gibt einen Zusammenhang zwischen Arbeit und Einfall. Wir können auch, vereinfachend, sagen: Die Arbeit lockt den Einfall.**

Gegen jeden Versuch, der Sprache diese oder jene Philosophie überzustülpen, muß daran erinnert werden, daß bis heute fundamentale Sprachfragen ungeklärt sind. Ich erwähne nur Plato, der als erster in der abendländischen Kultur die Frage untersucht hat (in seinem Dialog »Kratylos«), ob die Sprache weitgehend nachahmend ist, genauer, ob die einzelnen Laute bestimmte Eigenschaften

der Gegenstände ikonisch abzubilden versuchen oder ob die Sprachzeichen grundsätzlich arbiträr sind. Wir können diese Frage nicht beantworten, wie Wilhelm von Humboldt festgestellt hat, weil wir die Organisationsperioden aller Sprachen nicht mehr rekonstruieren können; zugänglich sind der historisch-empirischen Forschung nur die Ausbildungsperioden von Sprache, also immer nur die schon »fertigen Sprachen«.



Diese Freiheit in der Auslegung hat Martin Heidegger für die Behauptung genutzt (in seinem Aufsatz »...dichterisch wohnt der Mensch...«, 1952), es seien gar nicht die Menschen, die sprechen, sondern: »... eigentlich spricht die Sprache. Der Mensch spricht erst und nur, insofern er der Sprache entspricht, indem er auf ihren Zuspruch hört«. Diese These hat, besonders unter Autoren, trotz ihrer seither oft beschriebenen Unhaltbarkeit großen Einfluß gewonnen, weil sie Dichtern einen besonderen Zugang zur Sprache verheißt. Roland Barthes hat sich in den 70er Jahren (angeregt von Roman Jakobsons These, daß ein Idiom weniger durch das definiert wird, was es zu sagen erlaubt, als durch das, was es zu sagen erzwingt) zu der Behauptung hinreißen lassen, jede Sprache sei »ganz einfach faschistisch«: »Sobald sie hervorgebracht wird, und sei es im tiefsten Innern des Subjekts, tritt die Sprache in den Dienst einer Macht«.

Die Ideologisierung von Sprache hat seither nicht nachgelassen, eher im Gegenteil. Seit den siebziger Jahren wird die moderne Sprachphilosophie vom 'linguistic turn' beherrscht, von der These also, daß die Sprache das Bewußtsein bestimmt und nicht das Bewußtsein die Sprache. Es ist dieser Annahme gelungen, das engere Feld des Nachdenkens über Sprache zu verlassen und in der Philosophie die These vom Verlust des Subjekts zu situieren. Denn wenn wir davon ausgehen, daß Sprache das Bewußtsein bestimmt, büßen wir in diesem Augenblick unsere personale Identität ein: Wir können nicht mehr so tun, als seien wir souverän, da uns die Sprache ja vorgibt, was sagbar ist und was nicht.

Tatsächlich jedoch sind die Beziehungen zwischen Sachen und den sie bezeichnenden Wörtern (Signifikat/Signifikant) einerseits und zwischen Subjekten und ihrer Sprache andererseits nach wie vor unklar. Nur deshalb gibt es eine Offenheit für zahllose Behauptungen über sie.

**Jede Sprachphilosophie, die Geltungsansprüche erhebt, läßt sich mit einem Satz unter Druck setzen: Wir wissen nicht, was in uns spricht. Nur dann, wenn die Aufmerksamkeit für den Rätselcharakter von Sprache lebendig bleibt, kann die Sprache selbst als Stimulans wirken. Das soll heißen: Die Sprache ist jederzeit offen für neue Gedanken über sie. Die Frage, wie Sprache möglich ist und wie wir zu unseren Worten kommen, kann immer neu gestellt werden.**

Wir machen jetzt einen Sprung in eine Ästhetik des zwanzigsten Jahrhunderts, nämlich in die von Theodor W. Adorno. Adorno war ein heftiger Vertreter der Autonomie-These, und doch weist auch er der Kunst, ähnlich wie Kant und Schiller, einen (pädagogischen) Zweck zu: Nur in der Kunst, so Adorno, überlebt (vorbildhaft und also zweckhaft) das »Nicht-Identische«, die Dissonanz, das Avantgardistische, das – nach Adorno – allein davor sicher ist, in einer Welt universaler Nützlichkeit überfremdet oder verdinglicht zu werden.

Einer der wenigen Theoretiker der Gegenwart, der einen Zweck der Kunst nicht nur offen eingesteht, sondern die (sozusagen) sozialhygienische Notwendigkeit dieses Zwecks auch gutheißt, ist Odo Marquard. Der Zweck aller Kunst heute (auch der Literatur) ist seiner Meinung nach Kompensation. Wir brauchen, so Marquard, die ästhetische Beschwichtigung, um den Belastungen der modernen Welt gewachsen zu sein. Interessant ist, daß die Position Marquards mit der Schillers gewisse Ähnlichkeiten hat, mit dem Unterschied freilich, daß Marquard auf alle Idealisierung und Überschätzung von Kunst verzichtet.

Ich bringe das vielzitierte Theoriestück »Autonomie der Kunst« hier deshalb ins Spiel, um dessen in Wahrheit höchst ungesicherten Status vorzuführen. Wäre die Kunst wirklich autonom, dann wäre sie auch metahistorisch und überindividuell, kurz: sie könnte keinem Anliegen, auch keinem theoretischen, dienstbar gemacht werden. Faktisch ist, wie wir gesehen haben, das Gegenteil der Fall, wenn auch in Form einer Selbstverschleierung. Und ich habe die – um das Mindeste zu sagen – widersprüchliche Wahrheit der Kunst-Autonomie hier deshalb präsentiert, um an diesem Beispiel die nach meiner Meinung einzige Art und Weise anzudeuten, in der ästhetische Theorie heute vermittelt werden kann: Nicht nur kritisch und undogmatisch, sondern ihren je

eigenen Voraussetzungen gegenüber ungläubig, ja mißtrauisch. Das heißt, didaktisch gewendet:

Die Methode der kritischen Zerlegung erlaubt also zweierlei: 1. Das Vertrautwerden mit einflußreichen Ästhetiken und 2. den Blick auf deren poröse Stellen. Man kann auch sagen, die ästhetischen Theorien sind daraufhin zu untersuchen, mit welchen Argumenten sie welche Kunst ausschließen. Die leitende Frage für dieses Verfahren lautet: Welche Wahrheit will eine Theorie nicht gelten lassen?

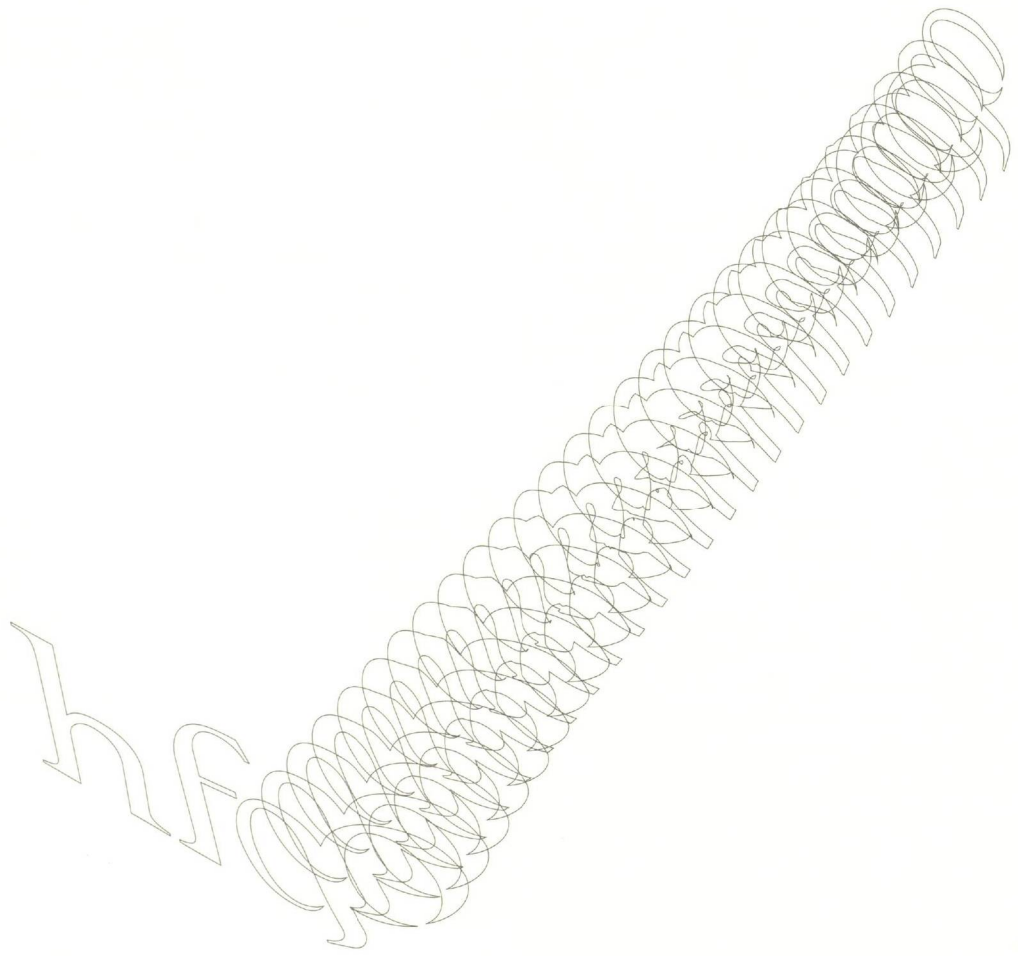
Das kritische Mißtrauen gegen ästhetische Theorie soll nicht mißverstanden werden als Diffamierung von Theorie überhaupt. Das Gegenteil ist der Fall: Es gibt viele Techniken, sich moderner Kunst zu nähern und ihre Mitteilungen zu verstehen, aber keine dieser Techniken ist möglich ohne den Beistand von Theorie. Die von mir bevorzugte Technik des Verstehens besteht darin, Kunst als Metapher aufzufassen. Das heißt zunächst: Ein Kunstwerk steht für etwas anderes, das auf konventionelle Weise nicht hat ausgedrückt werden können. Wir haben zwei Möglichkeiten, eine Metapher zu »übersetzen«. Einmal retrospektiv in die Richtung der Entstehung des Kunstwerks; in diesem Fall beziehen wir es auf das Problemumfeld des Urhebers. Im zweiten Fall Korrespondenzen zu unseren eigenen Konfliktzentren freilegen. Im Reibungsraum beider Übersetzungen liegt der Gehalt des Kunstwerks. Dabei zeigt die Metapher ihre eigentliche Kraft: Sie ist Austausch und Verkehr von Gedanken, eine Transaktion zwischen Kontexten.

Bei der Arbeit der (theoretischen) Dechiffrierung machen wir, wenn es sich um bedeutende Kunst handelt, häufig die Erfahrung, daß uns ein Kunstwerk hilft, zuvor schwer zugängliche Bereiche zu versprachlichen und das heißt: diskursfähig zu machen. Wir erkennen an diesem interessanten Punkt einen gewissen Vorrang der Kunst vor der Sprache: Menschen können

**Man muß ästhetische Theorie in ihre Elemente zerlegen und sie damit einem beweglichen Denken zugänglich machen. Erst dann, wenn favorisierte Stereotypen mit einer gewissen Rücksichtslosigkeit befragt werden, werden sie auch durchlässig und verlieren ihren dogmatischen Charakter.**

mehr ausdrücken als aussprechen. Die Übergangsstelle zwischen Kunstausdruck und (nachträglichem) Sprachausdruck fungiert dabei oft als »Entstehungsherd« (Nietzsche) für neue Auslegungsideen überhaupt.

Die Strahlkraft einer Metapher geht in alle Richtungen. Bei der Arbeit ihrer Entzifferung ist deswegen nicht nur ästhetische Theorie notwendig, sondern Wissen jeder Art, das geeignet ist, den Vorstoß eines Kunstwerks ins Sprachlose in die Sprachlichkeit zurückzuholen. Die Art und Weise dieses Denkens ähnelt einer Methode, die zuerst von Lévi-Strauss beschrieben und dann von Jacques Derrida verfeinert wurde: die »bricolage«, zu deutsch: die »Bastelei«. Darunter ist, vereinfacht, eine Improvisation zu verstehen, die es erlaubt, ein Kunstwerk »in der Logik seines Produziertseins« (Adorno) zu sehen und gerade darin seine »Redevielfalt« (Derrida) zu enthüllen.



**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**

2000 bei den Verfassern und  
der Hochschule für Gestaltung  
Offenbach am Main

ISBN 3-921997-35-6

**REDAKTION:**

Jochen Gros, Hans-Peter Niebuhr,  
Burghart Schmidt

**GESTALTUNGSKONZEPT:**

Dieter Lincke

**GESTALTUNG:**

Stefan Kugel, Dieter Lincke

**SATZ:**

Stefan Kugel  
Hochschule für Gestaltung.  
Gesetzt aus der  
Minion und Corporate S

**REPRODUKTIONEN UND BELICHTUNG:**

Walter Ganster, Lukas Schneider  
Hochschule für Gestaltung

**DRUCK:**

Otto Lembeck  
Frankfurt am Main

**BINDEARBEIT:**

C. Fikentscher  
Seeheim-Jugenheim

**PAPIER:**

Gardapat 13, 115 g/m<sup>2</sup>, holzfrei matt,  
1,3-faches Volumen

**AUFLAGE:**

3000 Exemplare

**FOTOS:**

Jörg Baumann, Offenbach am Main  
Seite 32 bis 43  
Uwe H. Seyl, Stuttgart  
Seite 31

**ILLUSTRATIONEN:**

Stefan Kugel  
Seite 4, 12, 18, 22, 32, 60, 61, 63, 74

**UMSCHLAG:**

unter Verwendung einer Grafik  
von Jochen Gros

