

DESIGN UND TYPOGRAFIE

Eine Textsammlung zu
Theorie und Praxis der
visuellen Kommunikation

Projektarbeit im Gestaltungskurs
Typografie 1, Elements
Sommersemester 2010
Merz-Akademie
Fachhochschule für Gestaltung
Stuttgart
Jasmin Svenja Wortmann

Designgeschichte und Designtheorie

INHALT

Gert Selle: Die Geste	5
Interview mit Michael Erlhoff: Harmoniesucht	13
Zu Besuch bei Uta Brandes	19
Michael Erlhoff, Tim Marshall (Hg.): Wörterbuch Design	27

GESTE

DIE GESTE

Gert Selle

aus:

Siebensachen.

**Ein Buch über
die Dinge**

GESTE

GESTE

GESTE

DIE GESTE

**aus: Siebensachen, Kap. 2 Nähe und Ferne:
Ein Versichern der Erfahrung, Seite 71–77**

Da ist ein Blatt Papier, DIN A 4, neutral weiß, eines der alltäglichsten Dinge in unserer Hand. Es gibt kaum einen so anonymen Gegenstand wie ein „unbeschriebenes Blatt“.

Aber für die Hände, für die Augen, für das Gehör ist dieses weiße Blatt ein Ereignis, sobald man sich entscheidet, es als Ding wahrzunehmen. Was bedeutet es, ein Blatt Papier in Händen zu halten? Es zu fühlen, zu wagen, zu verbiegen, zu glätten, die scharfe Schnittkante zu spüren, seine Oberflächenbeschaffenheit, sein Korn zu ertasten, die Bruchteilmillimeterstarke zwischen Daumen und Zeigefinger zu messen?

Das Blatt hat viele Eigenschaften, die wir blind und blitz-schnell im Zugriff realisieren, ohne dass sie zu Bewusstsein kommen. Im langsamen, bewussten Erschließen entdecken wir das eigene sinnliche Vermögen und den weiteren Sinn der Handhabungsqualitäten des Objekts. Nicht nur das Erfahrungswissen um seine Verwendung oder das Wissen um seine Herkunft

aus der Papierfabrik stellen sich ein, vielleicht kommt auch die Einsicht, dass es sich bei diesem lächerlichen Stück Material, das gleich im Papierkorb landen wird, um ein Eckprodukt unserer Kulturgeschichte handelt, deren mediale Präsenz in der Schriftlichkeit einmal mit Zeichen, auf Stein gemeißelt, oder mit Ritzungen in Tontafeln und mit dem Beschreiben von präparierten Tierhäuten begann. Das bedruckte Papier hat die Welt verändert, das weiße Blatt kann als Träger jeder Nachricht, Botschaft, Formel, jedes Vertrags gelten. Dieses normierte rechteckige Stück erwartungsvoller Leere nimmt in der geduldigen Betrachtung und Befassung den Charakter von etwas Schönerem, behutsam zu Handelndem an.

Ich erinnere mich noch daran, dass ich meine Schulhefte einmal aus Resten von Zementsäcken selbst zusammenbinden musste. Es gab kein Schreibpapier. Die Fingerkuppen wurden vom Staub stumpf, das Pa-

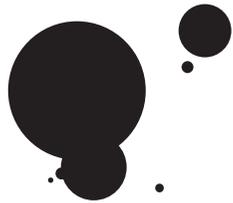
pier war lappig und doch störrisch, sah immer schmutzig aus. Welcher Luxus ist ein leichtes, weißes, reines Stück Papier, exakt geschnitten, unendlich erscheint der Vorrat! Es steht nichts drauf, dennoch macht es nachdenklich, nur indem man es anfasst und für einen Moment die Wahrnehmungssperre der Alltagsbewusstlosigkeit aufhebt.

Das Künstler oder Literaten Ängste vor dem leeren weißen Papier entwickeln können, die eine Zeichenhemmung oder Schreibverhaltung zur Folge haben, beweist nur, welche magischen Kräfte in dem banalen Material verborgen sind. Der kluge Zeichner beschmutzt es willkürlich, der Schreiber haut die erste Zeile auf das Papier, um den Bann zu brechen. Vielleicht entsteht er, weil man das Ding, das die Gesten oder Gedanken fixieren soll, als etwas Wesenhaftes betrachtet, mit dem man erst einmal Besitz ergreifend handgemein werden muss, um sich seiner Dienste zu versichern. Man konnte es aber auch rein weiß für sich belassen. Es ist ja bereits in diesem Zustand ein Ereignis an Geschichtsdichte und Kunstfertigkeit. Niemand verbietet, es anzufassen und uns seiner Existenz zu versichern. Tun wir es, üben wir uns in der Geste.

Gesten verweisen auf die akkumulierte Erfahrung an den Dingen im Gebrauch, eine individuelle und kollek-

tive „Sammlung“ aus der Geschichte des Brauchens, Hantierens und Deutens der Gegenstandswelten, die an den Dingen selbst kaum in Erscheinung tritt. Gesten reichen nicht nur weit in einzelne Lebensgeschichten zurück, sondern verbinden, ohne dass man sich dessen bewusst ist, mit den sozialgeschichtlich verankerten Formen des Gebrauchs und allgemein mit dem praktischen und symbolischen Handeln im Bestand der Kulturgeschichte. Diese Summe der Erfahrung führt die Hand mit, wenn sie nach einem Werkzeug greift. Der Paläo-Anthropologe Leroi-Gourhan behauptet, dass die „operative Synergie von Werkzeug und Geste“ ein Gedächtnis voraussetze, in dem das Verhaltensprogramm gespeichert sei. Das Werkzeug existiere „real nur in der Geste, in der es technisch wirksam wird“ (Leroi-Gourhan 1984, 296).

So manifestiert sich in der Geste eine geschichtliche Einschreibung von Erfahrung, ein unbewusstes Wissen, das im Umgang mit den Dingen abrufbar ist: Die Geste realisiert das Werkzeug, auch in der bloßen Vorstellung. Das heißt aber auch, dass der Bestand abrufbarer Gesten ein Schlüssel zu allen wahrgenommenen Dingen sein kann, zu denen sich eine operative Beziehung noch herstellen lässt, erst recht zu solchen, bei denen



die alte Beziehung noch lebt und täglich neu verwirklicht werden kann.

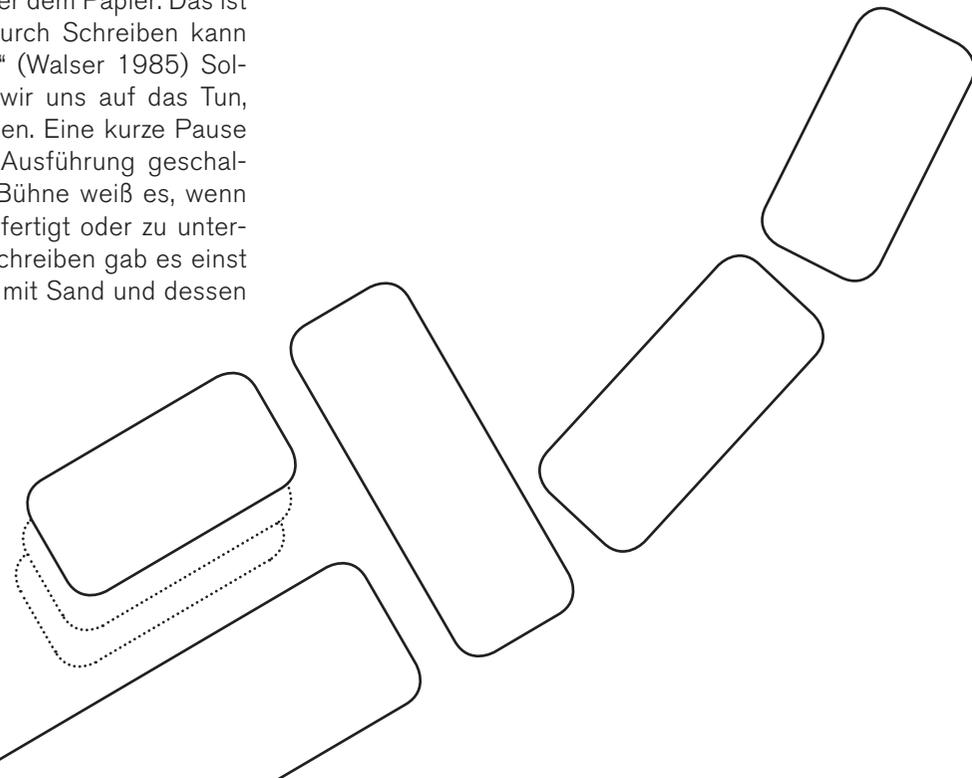
Soeben war vom Blatt Papier die Rede. Es ist nicht nur im Stapel, sondern auch in der Geste des Schreibens präsent, die wiederum nicht nur aus dem augenblicklichen Zweck einer Niederschrift oder Mitteilung entsteht, sondern schon in einer geschichtlichen Möglichkeit begründet ist, mit der sich Menschen dereinst reflektierend und abstrahierend ein Bewusstsein verschafften. Die Erfindung der Schrift kommt einer Neuerfindung der Welt und ihrer dauerhaften Konstruktion in Sprache gleich und ist zugleich eine unverkennbare Geste zur Beherrschung dieser Welt. Das schwingt noch im Ansatz unseres Schreibens mit - sei es mit der Hand oder der Maschine.

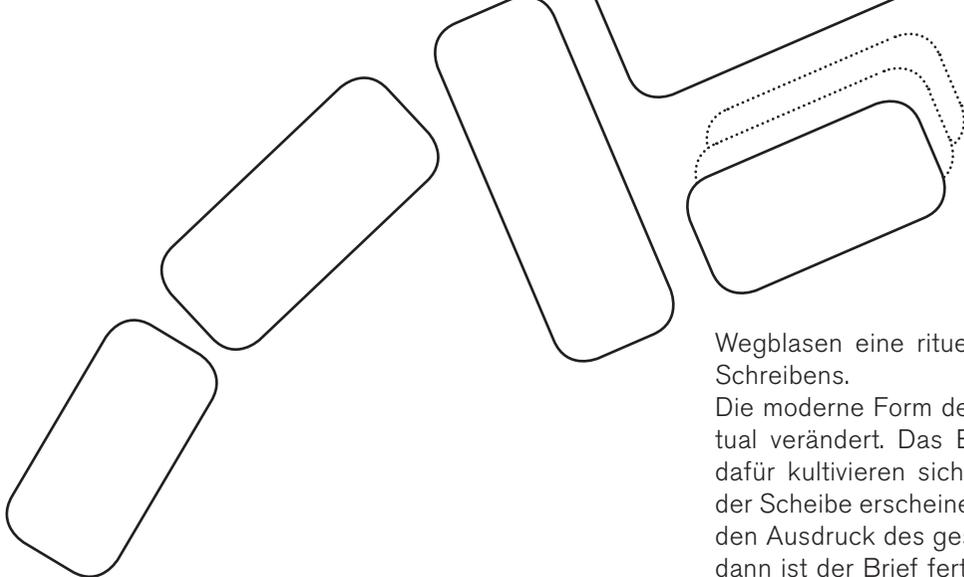
Vilem Flusser hat der Geste des Schreibens eine eigene Betrachtung gewidmet. Hier sei ohne philosophischen Anspruch nur an die Tätigkeitsformen erinnert, die sich durch die Geschichte bis heute ziehen: Der Griff zum Papierbogen, das Einspannen und Justieren, das Sichaufrichten für den ersten Anschlag entspricht den rituellen Vorbereitungen zum Schreiben in früheren Zeiten. Der Federkiel müsse geschnitten, das Papier geglättet oder die Tusche angerieben, das Pergament gespannt, der Griffel für die Tontafel gespitzt sein, ehe das Schreiben beginnen konnte. Schiefertafel oder edles Bütten, unbeholfene Gravur erster Wörter mit entnervendem Quietschen oder elegant von einer charaktervollen Hand flüssig aufs Papier gebrachte

Zeichen für Gedanken folgen - in beidem ist ein Ausdruck von Wunsch und Können auf das Werkzeug und ein Material gerichtet.

Die latente Gerichtetheit ist ein Produkt der kulturellen Erfahrung, im Augenblick des zielgerichteten Handelns in der Geste realisiert sich ein Verhältnis von Mensch und Gegenstand. Das Ereignis der „Bedingung“ wird augenblicklich erkennbar. Nicht wir führen das Werkzeug, das Werkzeug führt uns: „Wir machen keine Gesten, wir sind Gesten“ (Rötzer 1993, 144); denn das Handeln mit den Dingen ist internalisiert, als Erfahrungsfigur in den Leib und das Gedächtnis eingeschrieben.

Eine Geste kann behutsam, zart, bestimmt, ungeduldig, gewalttätig sein - die Grundbeziehung zur Erfahrung des Handelns bleibt immer erhalten. Sie wird in dem Augenblick wörtlichen Anhebens neu geknüpft: Beide Hände nähern sich der Tastatur in Bereitschaftshaltung, die Hand mit dem Federhalter verharrte früher für einen Augenblick nach dem Eintauchen in das Tintenfass, Gedanken sammelnd, über dem Papier. Das ist eine Geste der Verzögerung: „Durch Schreiben kann man das Denken verlangsamen.“ (Walser 1985) Solche Gesten wirken, als wollten wir uns auf das Tun, das gleich beginnen wird, besinnen. Eine kurze Pause ist zwischen Vorbereitung und Ausführung geschaltet. Jeder Schauspieler auf der Bühne weiß es, wenn er in seiner Rolle ein Papier ausfertigt oder zu unterschreiben hat. Auch nach dem Schreiben gab es einst im Abstreuen der feuchten Tinte mit Sand und dessen





Wegblasen eine rituelle Bekräftigung der Geste des Schreibens.

Die moderne Form des Schreibens am PC hat das Ritual verändert. Das Einspannen des Papiers entfällt, dafür kultivieren sich der Kontrollblick auf die hinter der Scheibe erscheinenden Wörter und das Warten auf den Ausdruck des geschriebenen nach Korrektur. Erst dann ist der Brief fertig zur Unterschrift mit der Hand. Der neue Modus des Schreibens erzeugt neue Gesten und neue Zwischenräume.

Gesten verbinden sich im Alltag mit dem pragmatischen Handeln. Die Muster haben wir verinnerlicht, sie treten im Moment des Handelns zutage, aber sie sind schon lange vorher da. Das Ding wurde sich nie in seinem Zweck verwirklichen, käme ihm nicht die Geste seiner Ingebrauchnahme entgegen. Das ist auch eine Grundlage dafür, dass wir Objekte im Museum noch „verstehen“, weil wir an ihnen virtuelle Gesten des Gebrauchs vollziehen können, statt die Dinge bloß in ihrer Form und fremden Schönheit wahrzunehmen.

Ding und Geste sind miteinander untrennbar verbunden. Der amerikanische Romanautor Nicholson Baker beschreibt, was folgt, wenn beispielsweise ein Schnürsenkel reißt, so dass man ihn knoten oder einen neuen einziehen muss, oder was wir mit einem Trinkhalm tun, der „aufschwimmt“. Er beschreibt auch, wie die Leihflasche für Milch ein ganzes ökonomisch-soziales System der Belieferung und des Empfangs in Gang hielt, als es den Tetrapack noch nicht gab, und wie erschreckend rasch die an das Öffnen dieser Flaschen, das Hinstel-

len für den nächsten Tag usw. gebundenen Gesten zugunsten neuer alltäglicher Ausübungsformen veralteten. Das ganze Buch (Baker 1993) ist den banalen Verrichtungsgeschicklichkeiten gewidmet, die wir kulturell erwerben und in unbewusste Gesten des Handelns übersetzen. Ob beim Bleistiftanspitzen oder beim Glattstreichen von Einkaufstüten, die man nicht wegwirft - immer wird eine Geste reproduziert. Sie ist durchaus ohne Ding vorstellbar: „Machen Sie eine typische Handbewegung!“ forderte ein bekannter Quizmaster seine Gäste für das Ratespiel auf.

Wir wissen, was wie zu tun ist, und greifen blind nach dem Gegenstand. Im Normalfall garantiert das eingepärrte Handlungsmuster den Erfolg. Um so größer der Schreck, die Enttäuschung, wenn der Griff danebengeht, wenn etwas umgestoßen wird, der Senkel beim Zubinden reißt. Nach kurzer Verblüffung rasten die Ersatzgesten ein, zum Beispiel die sorgsame Wiederholung des Versuchs oder die Verwendung einer anderen Methode.

Der Sammlung der Dinge steht mit der Fülle der Gebrauchserfahrung im Alltag ein Schatz gegenüber - unser gesammeltes Umgangswissen in Gestalt von Gesten. Im Unsichtbaren akkumulieren sich nicht nur die gegenwärtigen Umgangserfahrungen, sondern auch die aller Zeiten, die als gestisches Potential im Typus des Objekts angelegt sind.

Nehmen wir den Schlüssel, der in sein Schloss passt. Das Objektpaar bildet eine Konstante, die horizontal und vertikal durch nahezu alle Kulturen geht. Seine

Herkunft liegt in der Idee des Hauses und seiner Abschließung. Das ist eine Grundgestalt. Bei den Hethitern ist das Paar sachkundlich nachgewiesen, bei den Babyloniern lassen Ergebnisse der Sprachforschung darauf schließen, dass Schloss und Schlüssel entwickelt waren (vgl. Mandel 1993, 9). Im alten Ägypten berührte der Priester erst den Leib, dann den Mund des Toten mit einem Schlüssel, ehe er bestattet wurde. Beim Alter des Objektpaars ist es kein Wunder, dass es mit magisch-symbolischer Bedeutung randvoll aufgefüllt ist. Der männliche Schlüssel mehr als das weibliche Schloss - es handelt sich auch um ein Stellvertreterpaar sexueller Metaphorik nicht erst seit Erfindung der Psychoanalyse (vgl. Eberspächer/Glass 1992) - zeigen an, dass Mysterien seit je verschlossen waren und das Öffnen als Wunschtraum sehr alt ist. Schlüssel und Schloss und damit die Geste des Schließens galten lange als allegorische Zeichen für die Wahrnehmung und Entdeckung oder Verwahrung aller Geheimnisse dieser Welt.

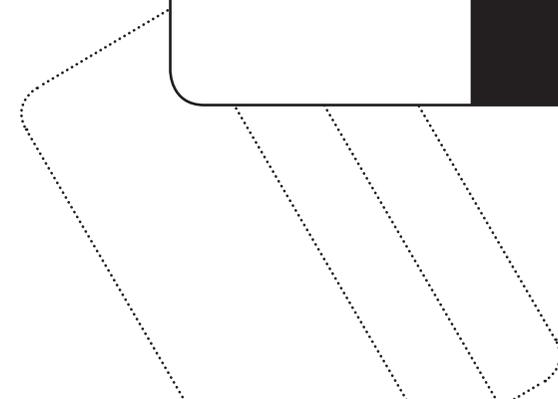
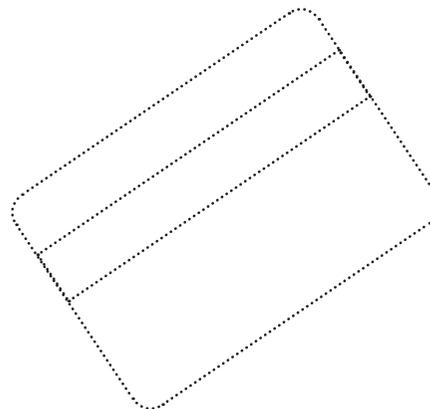
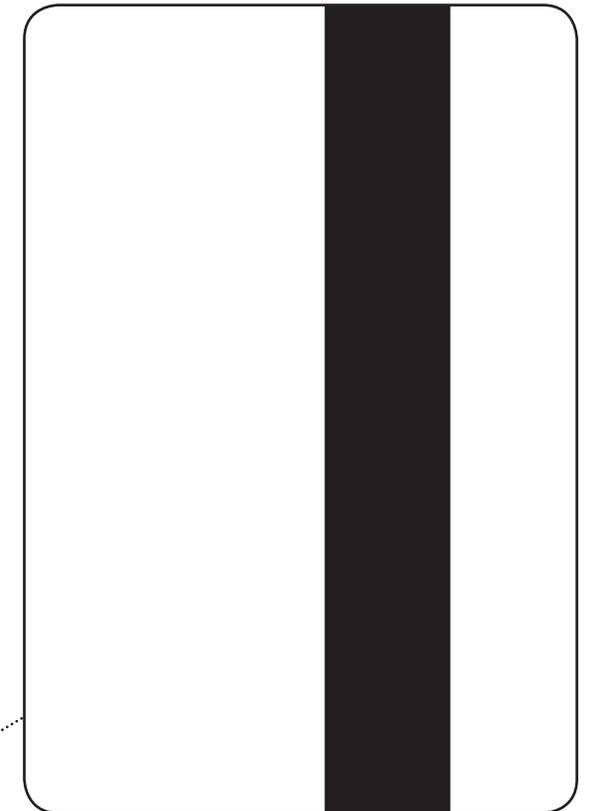
Der Schlüssel, das durch und durch männliche Ding, verkörpert die Macht des Zugangs. Im Eroberungsfall vollzog sich die Übergabe einer Stadt einst mit der unterwürfigen Geste einer Darreichung des Schlüssels im Hoffen auf Schonung. Die Hausfrau alter Zeit hatte die Schlüsselgewalt über alle Lebensmittel im Haushalt. Beim Panzerschrank unterstützen Zahlencodes den mechanischen Schlüssel. Wer das Passwort zur Datei hat, um an verborgenen Geheimnissen teilzunehmen, verfügt über einen unsichtbaren Schlüssel, der das Sesam-öffne-Dich darstellt, aber nicht mehr verkörpert.

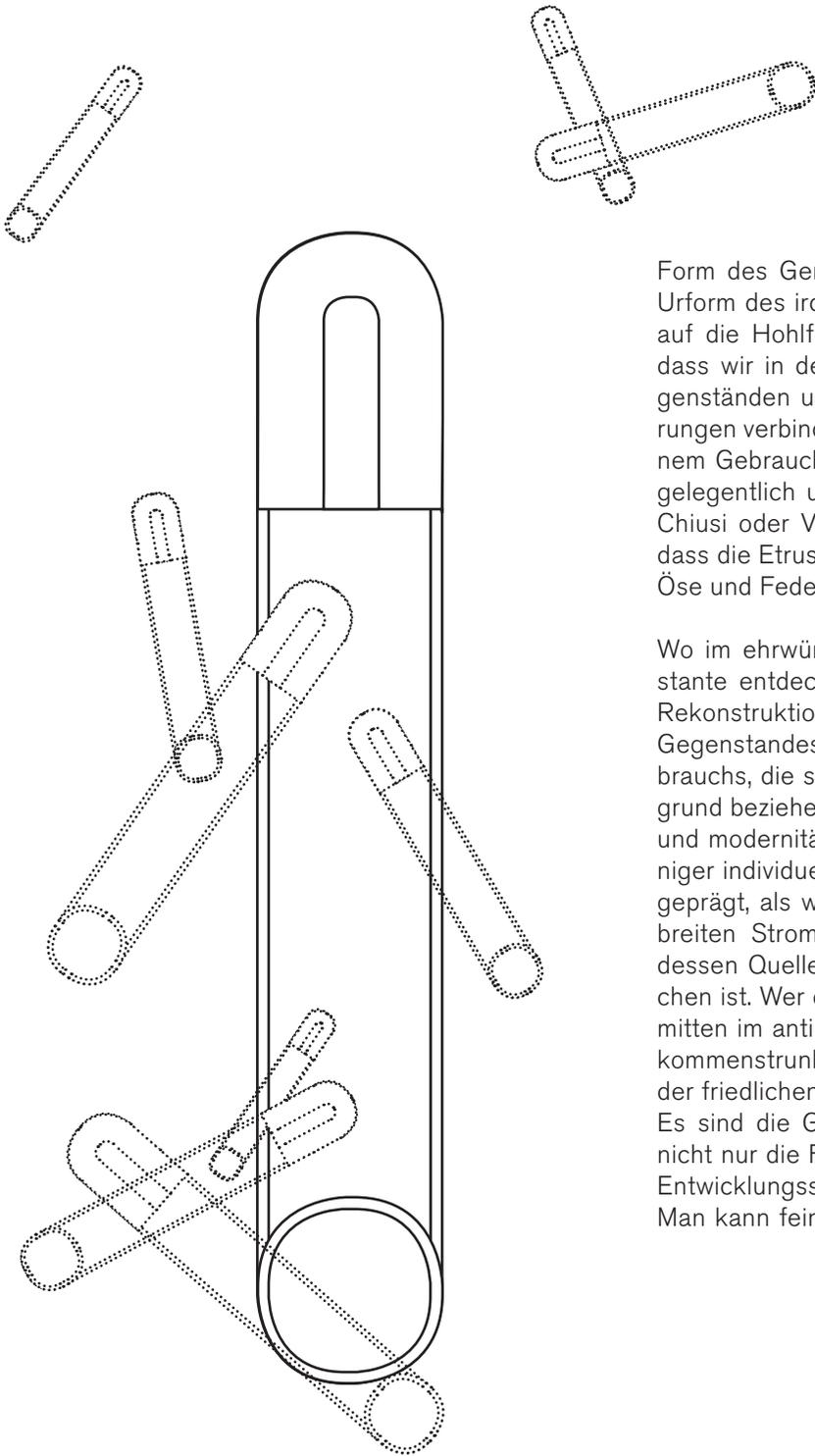
Trotzdem wissen wir alle noch, was ein richtiger Schlüssel ist - ein Werkzeug, das seinen Besitzer zum Verwahrer oder Beschränker macht. Oder eben seine Besitzerin zur Verwahrerin oder Beschränkerin. Jeder kann das Schließen handhaben. Wir haben es mit einer Sache zu tun, die an die archaischen Wurzeln der Identität von Gebrauch und Ritus führt.

Das banale Gegenstandspaar kommt in allen Kulturen, die etwas zu bewahren haben, als Verdichtungssymbol von Haltungen und Bedürfnissen vor; sein Typus bleibt konstant im Verwendungszweck, der kulturelle Ausdruck, der darin angelegt ist, wird von technologischen Weiterentwicklungen oder ästhetischen Überformungen kaum berührt. So ist das moderne Sicherheitsschloss lediglich eine Fortentwicklung des Instrumentariums und einer Geste aller Kulturen der Sesshaftigkeit. Die Mechanik der aufeinander abgestimmten Hohlform und Passform ist noch in den allerneuesten elektronischen Schließmechanismen erhalten.

Wenn man das auf einem Magnetstreifen codierte Plastikkärtchen in den Schlitz steckt, öffnet sich die Hotelzimmertür durch einen Freigabe-Impuls wie von Zauberhand. Das bewirkte einst der Schlüssel, dem ein Schlossgehörchte, oder ein Dietrich, der es überlisten konnte.

Schlüssel und Schloss führen durch ihre Existenz im Alltag das Alter der Kultur vor Augen. In der Geste des Schließens begegnen wir einem Grundmuster alltäglichen Handelns von höchster Beständigkeit, wie mit der Geste des Trinkens unendlich viele Variationen der





Form des Geräts verbunden sind, die auf irgendeine Urform des irdenen Gefäßes zurückgeht, schließlich auf die Hohlform der schöpfenden Hand. Das heißt, dass wir in den täglichen Verrichtungen mit den Gegenständen uns auch mit der Geschichte aller Erfahrungen verbinden, die es zum Gegenstandstyp und seinem Gebrauch gibt. Wie alt ein Typus ist, erfährt man gelegentlich und ist dann sehr erstaunt - wie man in Chiusi oder Volterra mit eigenen Augen sehen kann, dass die Etrusker schon richtige Sicherheitsnadeln mit Öse und Federspannung hatten.

Wo im ehrwürdigen alten Ding der Typus einer Konstante entdeckt wird, läuft der Film einer bewussten Rekonstruktion der Herkunftsgeschichte nicht nur des Gegenstandes, sondern auch der Gesten seines Gebrauchs, die sich auf ihn und einen kulturellen Hintergrund beziehen, in der Vorstellung ab. So ichbesessen und modernitätsbewusst wir sind, haben wir doch weniger individuelle und moderne Gebrauchsweisen ausgeprägt, als wir vermuten. Wir bewegen uns in einem breiten Strom der kollektiven Erfahrungsgeschichte, dessen Quelle oft irgendwo in frühen Kulturen zu suchen ist. Wer das Glas im Kreis von Freunden hebt, ist mitten im antiken Symposion oder empfängt den Willkommenstrunk wie zu einer Zeit, die daraus ein Ritual der friedlichen Begrüßung machte.

Es sind die Gesten des Umgangs auch miteinander, nicht nur die Formen des Geräts, die einen kulturellen Entwicklungsstand abbilden und Traditionen vermitteln. Man kann feines Gerät barbarisch missbrauchen oder

grobes Gerät zivilisiert handhaben. Im glücklichen Fall vereint sich die Form des Geräts mit der im Kulturprozess ausgeformten Geste zu einer überzeugenden Einheit: Die Hand weiß, wie sie ein edles Glas zu halten hat. Man hat das oft genug gesehen - auf alten Bildern oder im Film. Aber die Geste ist dem Ding auch als unsichtbares Bild aufgeprägt.

So erfüllt sich die Behauptung, die Menschen seien den Dingen, die Dinge den Menschen zugewandt, in der schlüssigen Form der Geste. Sie vollzieht sich spontan im Augenblick des zweckgerichteten Handelns. In diesem Moment der Geste, in dem sich unbewusst alle Erfahrung des Handhabens der Sache versammelt, oder während eines symbolischen Verharrens zwischen Vorbereitungsakt und dem ebenso ästhetisch wahrnehmbaren Akt der Erfüllung des praktischen Zwecks, vermittelt sich die Kultur des Gegenstandes und die Kultur des Umgangs mit dem Gegenstand bis zu den Ursprüngen der Vertrautheit mit der Sache zurück. Ob dieses „Wissen“ uns im Ausführen der banalen Tätigkeiten des Alltagslebens so sicher macht?

Gert Selle ist emeritierter Professor für Kunstpädagogik an der Universität Oldenburg. Er lebt und arbeitet als Kulturhistoriker und Essayist in München.

Interview mit
Michael Erlhoff

HARMONIE

Ein Interview über
die Messbarkeit von
Schönheit,
den Goldenen Schnitt
in der Natur und
unsere Sucht nach
Proportionen

SUCHT

HARMONIE SUCHT

aus: Süddeutsche Zeitung Magazin
Design & Wohnen Essen / Heft 14/2007
Julia Rothhaas (Interviewer)

SZ-Magazin:

Herr Professor Erloff, kann man Schönheit messen?

Michael Erloff:

Bestimmte Vorstellungen von Schönheit sind bei allen Menschen sehr ähnlich, man kann diese untersuchen und genau ermitteln. Denn wir sind auf bestimmte Proportionen und deren Wiederholung angewiesen, um uns orientieren zu können. Ein gutes Beispiel dafür: Wir wissen, wie eine Treppe aussieht. Wir kennen ihre Systematik und gehen davon aus, dass jede Stufe gleich breit ist. Wir glauben, die Systematik nach vier, fünf Stufen verstanden zu haben, vertrauen ihr und sehen nicht mehr hin. Ist eine Stufe etwas kürzer, fallen wir auf die Nase.

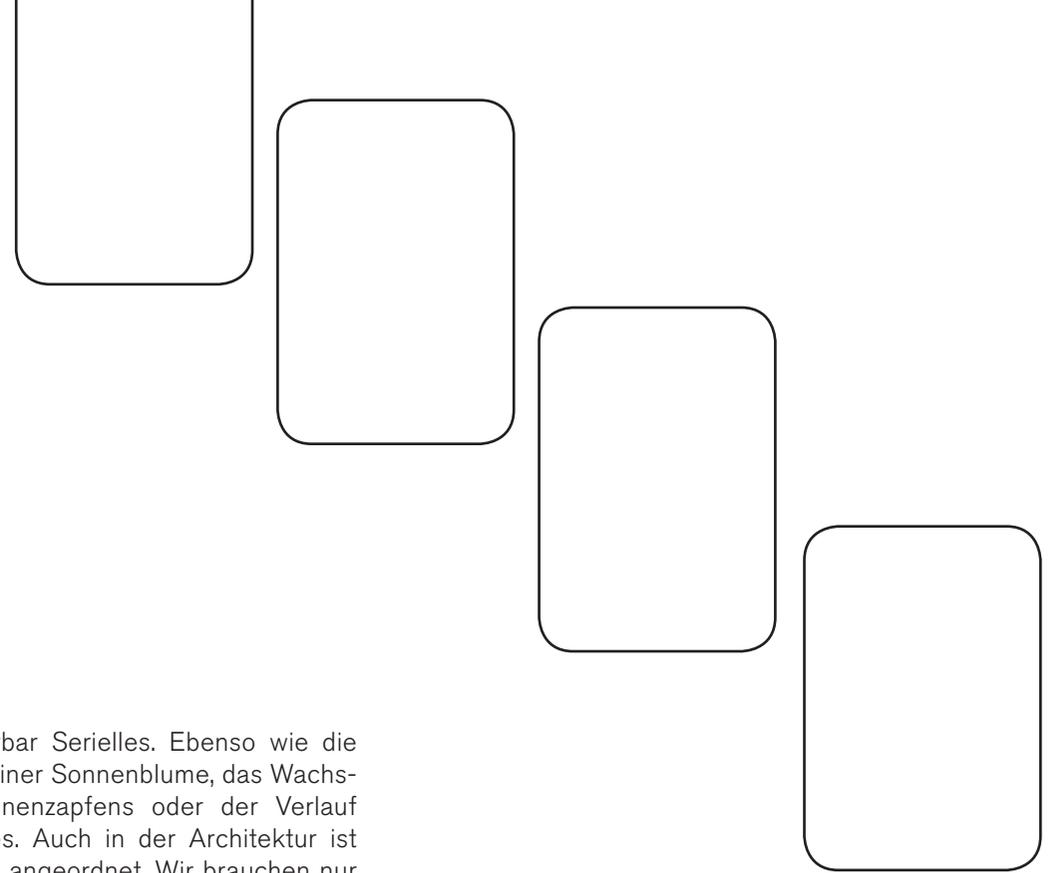
Brauchen wir die Wiederholung, um besser zu leben?

Offenkundig. Unser Hirn liebt Serienproduktionen. Das gilt auch für Schönheit. Diese Wiederholungen sind schon in der Natur verankert. Eine Rosenblüte hat zum

Beispiel etwas wunderbar Seriell. Ebenso wie die Anordnung der Kerne einer Sonnenblume, das Wachstumsmuster eines Tannenzapfens oder der Verlauf eines Schneckenhauses. Auch in der Architektur ist meist alles gleichmäßig angeordnet. Wir brauchen nur eine Ecke von einem Haus zu sehen und schon vermuten wir, den Rest des Gebäudes zu kennen. Gleichmäßigkeiten beruhigen uns, deswegen suchen wir sie. Ist dies nicht der Fall, werden wir panisch. Daran hat das Hirn natürlich kein Interesse.

Wenn wir auf wiederkehrende Ästhetik programmiert sind, müssten doch eigentlich alle Menschen den gleichen Geschmack haben.

Nein, denn Geschmack hängt mit unserem Bildungsniveau und mit unseren Erfahrungen zusammen. Ebenso von der jeweiligen Kultur, in der wir aufwachsen. Leider werden wir aber immer darauf getrimmt, Wiedererkennbares zu produzieren. Und das von klein auf. Ein



Kind kritzelt etwas auf ein Blatt Papier und der Vater sagt: „Oh, ein Hund!“ Das wiederholt er so oft, bis das arme Kind endlich Hunde malt. Am Ende nimmt er dem Kind sogar den Stift aus der Hand, nach dem Motto: Jetzt zeig ich dir mal, wie es richtig geht. Das finde ich fürchterlich.

Können wir uns von diesen Mustern lösen?

Nein, das geht nicht. Unser Blick wird ununterbrochen geschult. Wir schauen zum Beispiel meist durch rechtwinklige Gebilde auf diese Welt hinaus. So waren auch die Fenster in älteren Zügen relativ identisch mit der Proportion eines Fernsehers. Das änderte sich mit der Einführung des ICE. Da wurde das Format des Fensters zu Breitband. Jetzt haben wir sozusagen LED-Bildschirme, durch die wir uns beim Zufahren die Welt ansehen.

Empfinden wir Dinge denn intuitiv als schön?

Untersuchungen zeigen, dass wir uns immer nach der gleichen Mechanik sehnen. Der Goldene Schnitt ist das Proportionssystem schlechthin. Man findet ihn überall, auch bei sich selbst. Das Verhältnis der Hand zum Unterarm entspricht dem Goldenen Schnitt. Das bedeutet:

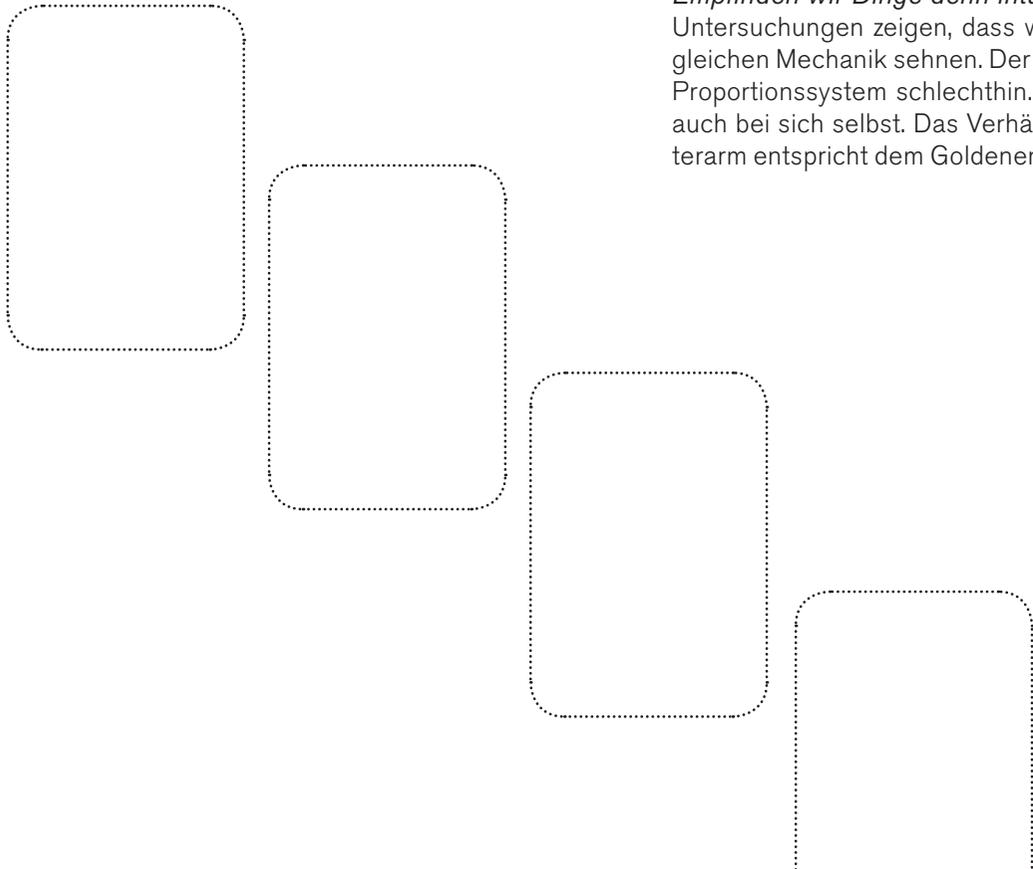
Die ganze Strecke vom Ellenbogen bis zu den Fingerspitzen verhält sich zum längeren Teilstück, hier also der Unterarm, genauso wie der Unterarm zum kürzeren Teilstück, der Hand. Auch das Format der Scheckkarte, das christliche Kreuz, die Proportionen eines Fisches oder eines Stuhls von Ludwig Mies van der Rohe oder Charles Eames sind nach diesem System aufgebaut.

Wir sind also harmoniesüchtig?

Die Menschen haben schon immer versucht, sich die Welt als ein harmonisches Gefüge zu erklären. Wir wollen dieses Gerüst, um den Inhalt besser verstehen zu können. Bereits die Griechen liebten die Harmonie und bauten den Parthenontempel in Athen nach dem Goldenen Schnitt. Wir nehmen die Systematik aber nicht immer intuitiv wahr. Denken Sie an den Barock. Wir empfinden die Kunst und die Architektur heute als schwülstig, fast chaotisch. Das Gegenteil ist aber der Fall. Da waren die großen Harmonielehrer und Arithmetiker am Werk.

Baumeister und Künstler richten sich von jeher wie die Natur nach dem Goldenen Schnitt?

Na ja. Eigentlich schon. Aber wenn wir bei einem Fisch



oder Tempel nachmessen, bemerken wir, dass er nicht genau dem Goldenen Schnitt entspricht.

Wir werden also um das perfekte Design betrogen?

Das kommt darauf an. Die Natur kann gar nicht so ordentlich sein. Ein perfekt geformtes Schneckenhaus oder die ideale Sonnenblume dürften schwer zu finden sein. Bei Artefakten kann man den Wunsch nach dem exakten Goldenen Schnitt erfüllen. Doch Designer wissen auch, dass ein Rechteck als viel rechteckiger empfunden wird, wenn man es minimal gewölbt zeichnet. Oder stellen Sie sich zum Beispiel einen Porsche 911 vor. Dieses Auto sieht für uns schnell und wendig aus. Nach aerodynamischen Gesichtspunkten würde es aber viel besser rückwärts fahren. Das widerspricht jedoch unseren ästhetischen Vorstellungen. Von daher könnte man manchmal sogar von Schummelei sprechen.

Gibt es denn auch Bereiche, in denen Proportionen überhaupt keine Rolle spielen?

Nein. Wir brauchen immer ein System. So fließt nicht alles ohne Orientierung ins Endlose. Es gibt aber Designer wie Ron Arad, Ettore Sottsass, Alessandro Mendini, die bewusst gegen Systeme gearbeitet und sich mit ihrer Zerstörung auseinandergesetzt haben.

Worum geht es diesen Designern dabei?

Sie wollen Aufsehen erregen. Denn es ist auch so: über einen Gegenstand, der nicht traditionell aufgebaut ist, spricht man eher. Ich nenne so etwas „Conversation

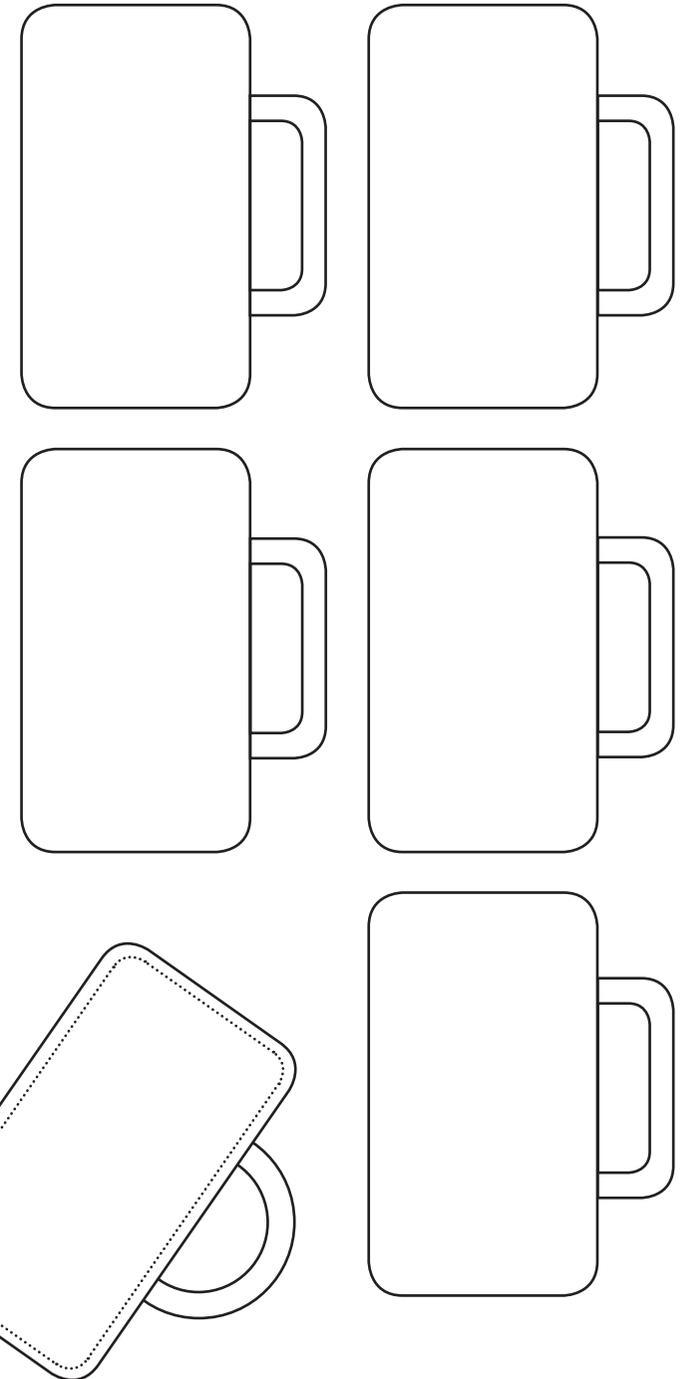
Pieces“, also Plauder-Gegenstände. Man kommt damit schnell mit anderen Menschen ins Gespräch: „Oh, was für eine aufregende Tasse, was für ein ungewöhnliches Kleid!“ Alles, was streng systematisch aufgebaut ist, fällt hingegen gar nicht mehr auf. Manchmal stellt sich unser Geschmack auch quer. Wenn ich mit meiner Freundin in eine Ausstellung gehe und wir uns danach fragen, welches Bild uns spontan einfällt, sind es immer die doofen, die blöden Bilder. Für die man sich geniert. Wenn ich Sie jetzt bitte: Pfeifen Sie ein Lied - es ist bestimmt ein Schlager, von dem Sie nie gedacht hätten, dass Sie ihn im Kopf behalten. Entsetzlich.

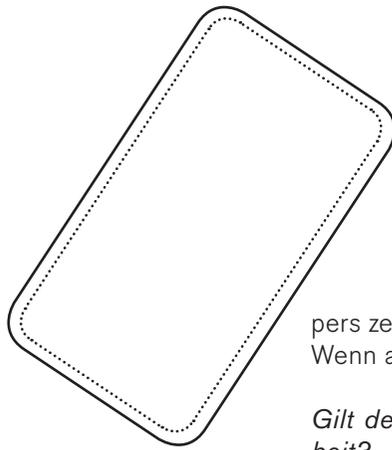
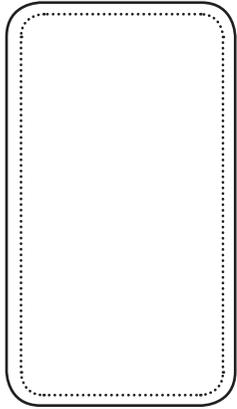
Ist zu viel Ordnung nicht auch langweilig?

Das ist unsere heutige, sehr avancierte Vorstellung, die aber nicht für jeden gilt. Viele Menschen brauchen die Ordnung, um überhaupt handeln und leben zu können. Warum stehen wir am Morgen auf? Gäbe es nicht das System Alltag, könnten wir auch den ganzen Tag einfach im Bett liegen bleiben. Zum Glück haben wir gelernt, uns abends den Wecker zu stellen.

Gibt es neben dem Goldenen Schnitt eigentlich auch andere, modernere Regeln?

Es hat immer wieder Versuche gegeben, andere Systeme zu finden. Le Corbusier wollte zum Beispiel mit seinem Proportionsmodell „Modulor“ der Architektur eine am Maß des Menschen orientierte Ordnung geben. Doch wie Leonardo da Vincis „Vitruvianischer Mensch“, der das Proportionschema des menschlichen Kör-





pers zeigt, orientiert er sich auch am Goldenen Schnitt. Wenn auch wieder nicht exakt.

Gilt denn weltweit die gleiche Definition für Schönheit?

Die Suche nach einer bestimmten Harmonievorstellung ist sicherlich überall vorhanden. Nur: Es gibt unterschiedliche Harmonien. Die Proportionslehre in Japan ist zum Beispiel völlig anders. Dort zählen die Maße der Tatamis. Das sind die Matten aus Reisstroh, die in Japan auf dem Boden liegen. Sie gelten als Flächenmaß bei Wohnungs- und Zimmergrößen. Das japanische Standardzimmer entspricht meist sechs Matten. Mit unseren Proportionssystemen und mit unserem Grundmuster von Schönheit haben die Tatamis aber nicht viel zu tun.

Können wir uns überhaupt an andere Harmonien gewöhnen?

Ja, wir brauchen zwar den Komfort der vertrauten Systematiken, aber irgendwann fällt eine anfängliche Andersartigkeit nicht mehr auf. Ebenso wichtig ist jedoch auch das Bewusstsein, dass es Dinge gibt, die nicht nach unserer Gewohnheit funktionieren. Sonst wären wir nur Automaten.

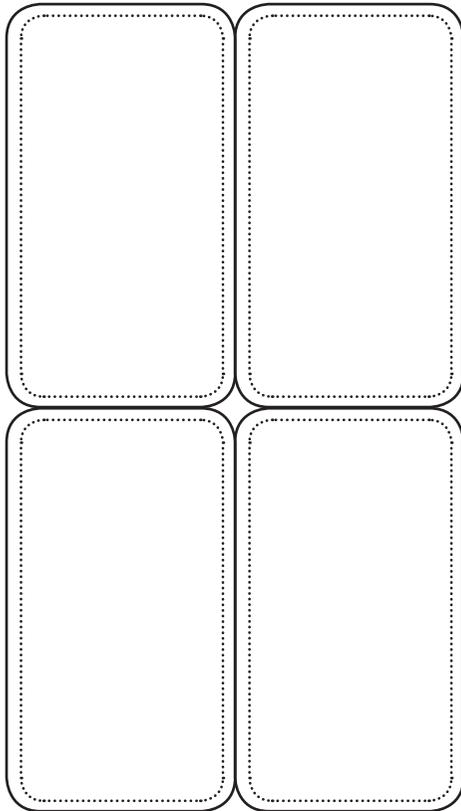
Wie ist das beim Essen? Schmeckt uns etwas besonders gut, weil wir die Form als angenehm empfinden?

Da bin ich mir nicht sicher. Aber auch hier wollen wir keine Überraschungen, sondern suchen die Wiederholung. Wenn das Thunfischfilet auf meinem Teller plötz-

lich rechteckig ist, wäre ich wohl deprimiert. Dann bestelle ich doch lieber gleich Fischstäbchen.

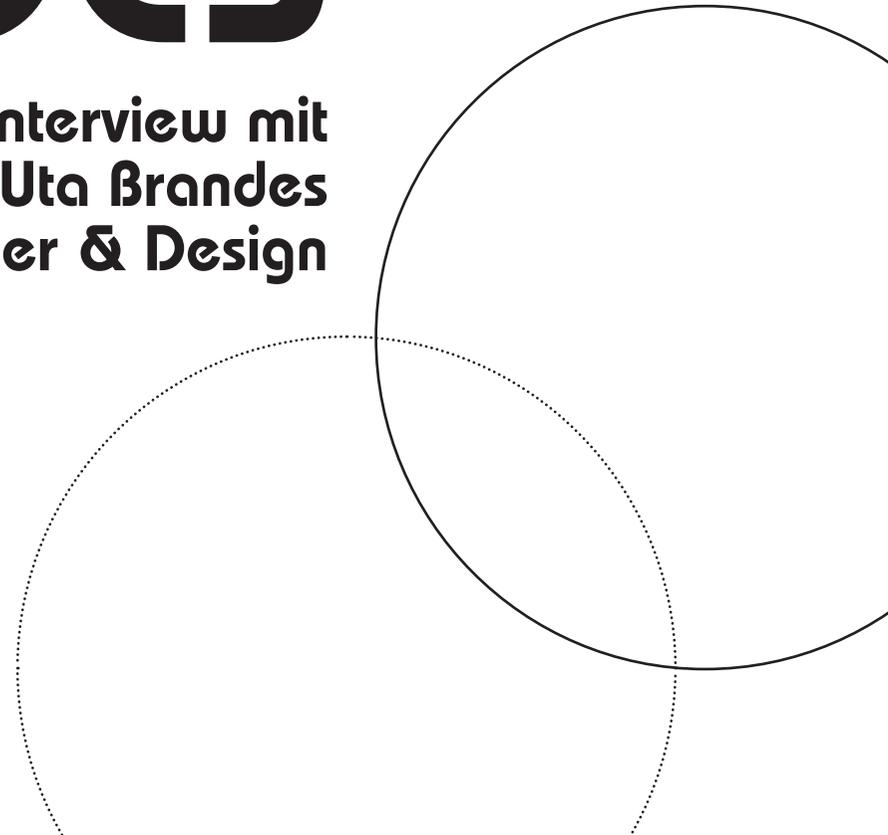
Michael Erloff ist Professor für Designtheorie und -geschichte an der Köln International School of Design. Er promovierte in Literaturwissenschaft und Soziologie, war im Beirat der documenta8, CEO des Rat für Formgebung/German Design Council, Gründungspräsident der Raymond Loewy Foundation, Gründungsdekan der Köln International School of Design, Gastprofessor u.a. in Hongkong, Tokio, Taipei, schrieb etliche Bücher und gab u.a. den Kurt Schwitters Almanach heraus. Er ist Professor an der KISD („Köln International School of Design“), außerdem Design-Berater. Er lebt in Köln.

Quelle: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/2654>



ZU BESUCH BEI **UTA BRANDES**

Ein Interview mit
Prof. Dr. Uta Brandes
Professorin für Gender & Design



ZU BESUCH BEI UTA BRANDES

aus: design report 05.2002

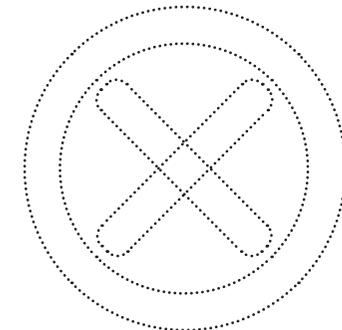
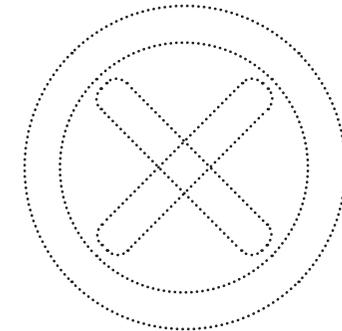
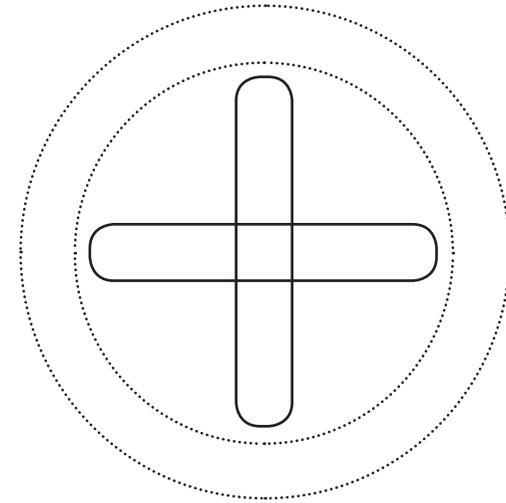
Interviewer: Christian Schönwetter

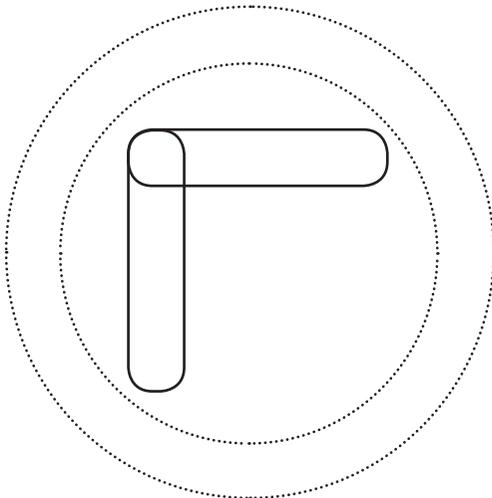
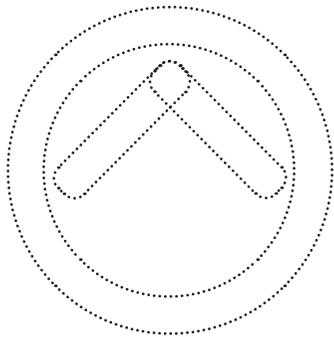
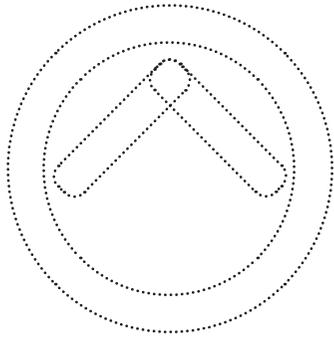
Uta Brandes interessiert sich für beide Geschlechter - aus beruflichen Gründen. Mit ihren Forschungen zum Gender Design erregt sie in der Fachwelt immer wieder Aufsehen. Dabei hatte sie ursprünglich wenig mit Design zu tun. An der Universität Hannover studierte sie Anglistik, Politikwissenschaften, Soziologie und Psychologie. Sie promovierte in Psychologie und Soziologie und war stellvertretende Leiterin des Hannoverschen Forschungsinstituts Frau und Gesellschaft. Nach einem kurzen Intermezzo in Wiesbaden als Stellvertreterin der hessischen Staatssekretärin für Frauenangelegenheiten machte sie sich als Beraterin beim Aufbau des Schweizer Design Centers in Langenthal und als Gastdozentin für Designtheorie an verschiedenen Hochschulen einen Namen. Seit 1995 beschäftigt sie sich als Professorin an der Fachhochschule Köln mit dem Ge-

schlechterverhältnis im Design. Uta Brandes lebt mitten in Köln und vereinigt Wohnung und Büro unter einem Dach. Hier sprach sie mit dem design report über ihre Arbeit.

Frau Brandes, Sie gelten als Design-Expertin, ohne jemals ein Fach studiert zu haben, das sich mit Gestaltung beschäftigt. Wie kommt man als promovierte Soziologin und Psychologin ausgerechnet zum Design?

Eigentlich war es eher zufällig. Ich dachte schon während des Studiums: „Du willst dich nicht dein ganzes Leben nur mit Soziologie beschäftigen.“ Deshalb habe ich nebenher immer noch etwas anderes gemacht. Unter anderem war ich Mitherausgeberin einer experimentellen Kunstzeitschrift. Als dann Ende der 70er Jahre die neue Idee der wilden Malerei aufkam, die ich miserabel fand, sagte ich mir: „Wenn schon bunt, neu und laut, dann ist Design besser.“ Damals kamen auch





gerade neue Tendenzen im europäischen Design auf - unter anderem wurde „Memphis“ gegründet. Mit zwei Kollegen machte ich ein Buch über Designrichtungen, die sich gerade gegen die Ulmer Schule neu entwickelten. Von Irland bis nach Spanien haben wir alle Designer besucht, die heute Rang und Namen haben. Jasper Morrison beispielsweise studierte noch. Nachdem dieses Buch wider Erwarten ein Erfolg geworden war, wurde ich sehr häufig angerufen und zu Podiumsdiskussionen eingeladen oder um Rat gefragt, wenn es um Design ging. Und mit einem Mal rutschte ich in diese Disziplin, während ich mich aber immer noch mit Soziologie beschäftigte. Mit einem Mal wurde ich als Designexpertin gehandelt.

Inzwischen haben Sie sich auf das Geschlechterverhältnis im Design spezialisiert. Was hat das Geschlecht mit dem Design zu tun?

Wir alle haben bestimmte Vorstellungen, was wir als männlich oder weiblich ansehen. Ob diese Ansichten stimmen, ist eine andere Frage. Aber wir kommen aus diesen Kategorien nicht heraus. Wie die amerikanische Kulturwissenschaftlerin Judith Butler so treffend schrieb: „Wir sind nicht ein Geschlecht, wir machen Ge-

schlecht, stellen es jeden Tag sozial her.“ Selbst wenn eine Frau bewusst anders sein will, als man es von ihr als Frau erwartet, ist sie dennoch in ihrer Geschlechterkategorie gefangen. Auch wenn jemand androgyn ist, oder als Frau versucht ganz hart oder als Mann ganz weich zu sein, handelt sie oder er immer noch nach den Klischees. Es gibt nun mal Männer und Frauen; und biologisch gibt es da einen Unterschied. Das strukturiert unsere ganze Kommunikation - alltäglich und deswegen auch im Design.

Ihre Forschungen zum Thema Geschlecht und Design werden sicher häufig missverstanden.

Als ich die Professur in Köln annahm, die ausdrücklich für das Geschlechterverhältnis im Design ausgeschrieben war, dachte ich zunächst, dass die Industrieunternehmen Männerstammtischwitze machen würden wie zum Beispiel: „Da dürfen jetzt wohl nur noch schöne, blonde Frauen studieren.“ Das war aber erstaunlicherweise nicht so. Sondern die Unternehmen waren von Anfang an höchst interessiert an diesem Thema, weil sie inzwischen auch gemerkt hatten, dass es in unserer Gesellschaft Frauen gibt, die alleine leben, ihr Geld verdienen und Entscheidungen fällen. Die Unternehmen

waren sehr daran interessiert, mehr über diese Zielgruppe zu erfahren. Auf diese Weise hatte ich einen seriösen Einstieg und musste nicht dauernd sagen: „Nein, wir sind jetzt kein Emanzenverein für Design.“ Ich habe auch immer betont, dass es um beide Geschlechter geht. Meines Wissens gibt es ja zwei auf dieser Welt. Ich mache ja kein Frauendesign.

Entwerfen männliche Gestalter anders als weibliche?

Es gibt Unterschiede in der Herangehensweise und bei Problemlösungsansätzen. Wenn man es einmal generalisiert - natürlich gibt es immer Ausnahmen - ist es schon auffällig, dass Designerinnen von Anfang an komplexer denken. Ich kann dies immer wieder in der Lehre beobachten. Wenn ich den Studierenden die Aufgabe stellen würde, ein Glas zu entwerfen - aber solche dummen Aufgaben stelle ich nicht -, dann würden womöglich die Männer nach dem Prinzip „trial and error“ vorgehen, so richtig praktisch an der Sache: entwerfen, verwerfen, wieder neu anfangen. Frauen dagegen würden fragen: „Brauchen wir überhaupt ein neues Glas? Es gibt doch schon eine Menge. Wie steht es um die Ökologie? Ist das Glas zerbrechlich? Werden Kinder es vielleicht runterwerfen?“ Dies hängt natürlich damit zusammen, dass Frauen bis heute immer noch sehr viel mehr für all das verantwortlich sind, was mit Haus, mit Caring und Ähnlichem zu tun hat.

Deshalb vertreten Sie auch die These, dass sich das Design anders entwickelt hätte und in Zukunft anders entwickeln würde, wenn Frauen stärker in allen Spar-

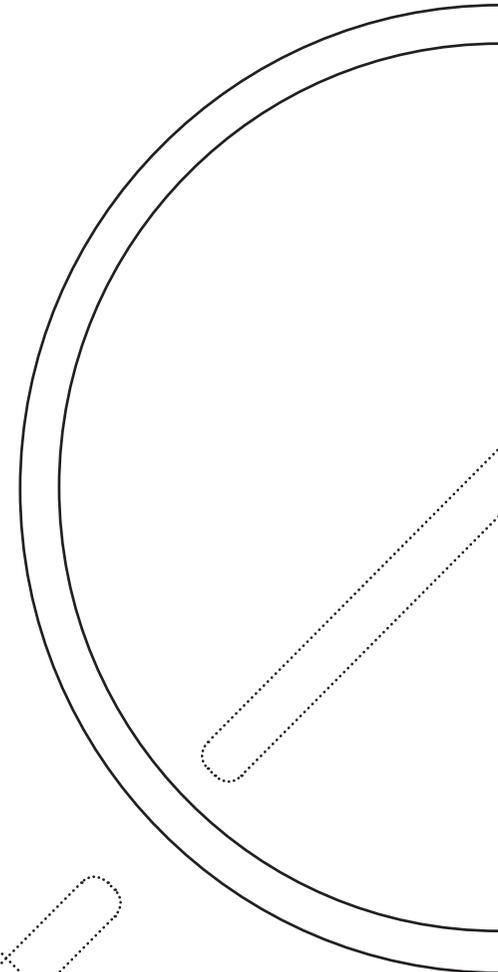
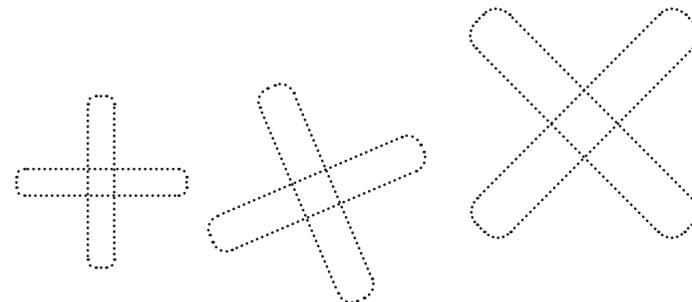
ten des Designs vertreten wären.

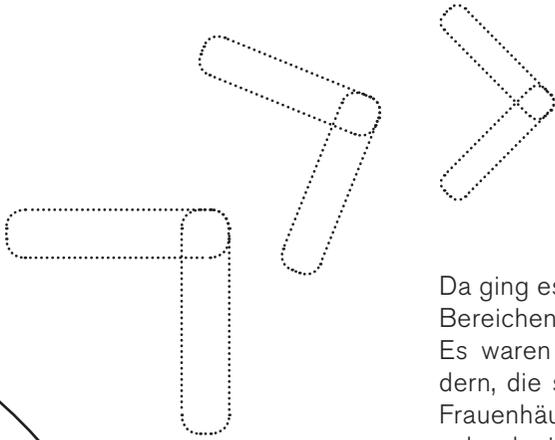
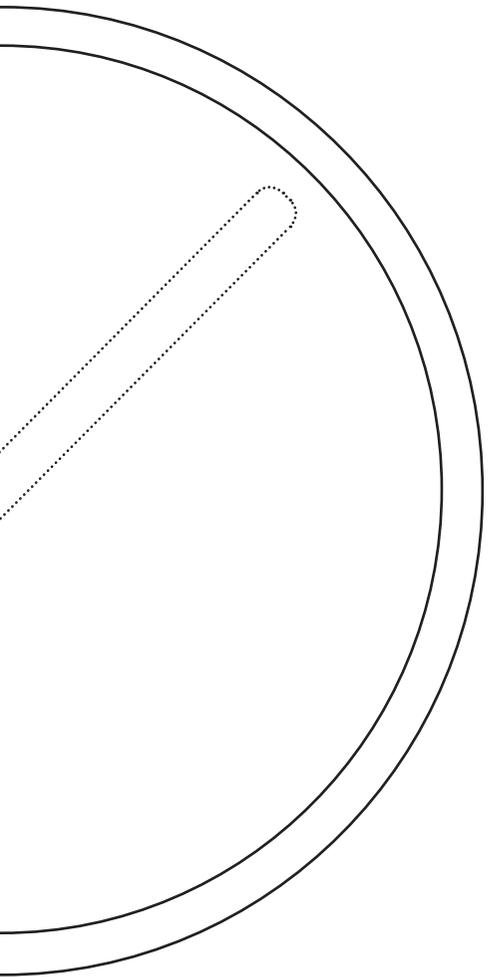
Ja, davon bin ich überzeugt. Allerdings habe ich nicht behauptet, dass es dann ein viel besseres Design gäbe. Ich sage nur: Ein bestimmtes Erfahrungspotenzial, das Frauen aufgrund ihrer gesellschaftlichen Entwicklung mitbringen, weil sie einfach zum Teil andere Erfahrungen machen und andere Aktivitäten ausüben als Männer, geht dem Design verloren, wenn sie sich nicht in allen Bereichen gleichmäßig einbringen. Während Frauen in nennenswertem Umfang beispielsweise im Mode- Textil- und Schmuckdesign vertreten sind, genießen sie im Industrie- und Mediendesign den Status seltener Exemplare. Das betrachte ich als ein Manko. Wie gesagt, dies bedeutet nicht, dass alles viel toller wäre, wenn mehr Frauen im Design tätig wären. Ich halte Frauen nicht für das bessere Geschlecht.

Sie würden sich also wehren, wenn man Sie als die Alice Schwarzer des Designs bezeichnen würde?

(lacht) Ich finde Alice Schwarzer insofern gut, als sie eine erstklassige PR-Frau ist - absolut mediengierig und das auch professionell nutzend. Ich hätte aber theoretisch immer Auseinandersetzungen mit ihr gehabt, von Anfang an. Nein, ich bin keine Alice Schwarzer, weil ich in meiner Arbeit an beiden Geschlechtern gleichwertig interessiert bin.

Das war aber nicht immer so. In Ihrer Zeit als Stellvertreterin der hessischen Staatssekretärin für Frauenangelegenheiten war es doch Ihre Aufgabe, sich für die Belange der Frauen einzusetzen.





Da ging es in der Tat darum, die Rolle der Frau in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens zu stärken. Es waren beispielsweise Forschungsprojekte zu fördern, die sich mit diesem Aspekt beschäftigten, oder Frauenhäuser zu unterstützen. Der ganze Bereich war sehr deutlich auf Frauen ausgerichtet, von sozialen Fragen bis zu Forschungsfragen.

Lange haben Sie es am Ministerium nicht ausgehalten ...

Ich habe nach fünf Monaten gekündigt, obwohl es der bestbezahlte Job meines Lebens war; es gab einen Chauffeur und drei Sekretärinnen. Doch ich kam mit den Amtsstrukturen nicht klar, habe oft den vorgeschriebenen Dienstweg nicht eingehalten und Ähnliches. Das Behördenleben deprimierte mich einfach. Als ich mich eine Woche nach der Kündigung beim Arbeitsamt meldete und mich der Sachbearbeiter fragte, als was ich denn gearbeitet habe, fiel der arme Mann beinahe vom Stuhl, als er hörte, dass ich einen solchen Arbeitsplatz aufgegeben hatte. Ich behauptete, die Stelle sei unzumutbar gewesen. Als ich dies begründen musste, da es sich ja nicht gerade um eine Straßengerüsthandlung handelte, argumentierte ich: Wenn ich dort geblieben wäre, hätte ich nie wieder etwas dazugelernt und wäre verblödet. Dieser Antrag wurde sechs Wochen geprüft, worauf ich einen Bescheid erhielt, es sei festgestellt worden, dass diese hochdotierte Stelle doch zumutbar gewesen sei. *(lacht)*

Anschließend haben Sie Ihre Erfahrungen in einem kleinen Aufsatz veröffentlicht.

Das sorgte für große Aufregung, auch in der Landesregierung, und führte zu Anfragen im Landtag; „Was ist denn das für eine gewesen?“ Von ehemaligen Kolleginnen erfuhr ich dann, dass einige Landtagsabgeordnete - vor allem aus der CDU - annahmen, ich sei vielleicht eine kommunistische Spionin, die diese Behörde hätte ausspionieren wollen. Das hat mich sehr geehrt. *(lacht)*

In Ihrer Zeit am Ministerium hatten Sie ja eine eindeutig politische Aufgabe. Kann man sagen, dass Sie damals Dinge bewegen wollten, während Sie heute in Ihrer Forschungstätigkeit eher Dinge beobachten?

Nein, auch meine heutige Arbeit an der Hochschule ist der Versuch, etwas zu verändern. Als politisch würde ich meine Arbeit immer begreifen, allerdings nicht im Sinne von parteipolitisch. Das war sie aber auch damals nicht.

In Ihrer Arbeit lassen sich zwei Schwerpunkte ausmachen. Der eine dreht sich um die Geschlechterverhältnisse im Design, der andere um den Geschlechteraspekt bei den Produkten selbst. Dieser Tage veröffentlichen Sie eine morphologische Studie „über die unbewusste und bewusste Vergeschlechtlichung von Produkten“. Worum geht es dabei?

Wir haben verschiedene Produkte - Sitzmöbel, Taschen, Mobiltelefone und Parfümflakons - betrachtet und versucht aufzuzeigen, dass sie männlich oder weiblich konnotiert sind. Bei Stühlen beispielsweise

wird normalerweise immer nur von Ergonomie gesprochen - Stichwort „Sitzmaschine“. Sie weisen aber auch eine Vergeschlechtlichung auf, die meist unbewusst, manchmal aber auch bewusst stattfindet. Der Sessel „Up 5 Donna“ von Gaetano Pesce beispielsweise sieht aus wie eine italienische Mama mit Riesenbrüsten. Bei ihm ist die Geschlechtlichkeit sehr prägnant. Aber auch an ganz normalen Stühlen lässt sich eine Vergeschlechtlichung aufzeigen. Nehmen wir doch einmal den Stuhl, auf dem wir hier sitzen, den Klassiker „3107“ von Arne Jacobsen. Dieser Stuhl hat eine typisch weibliche Form: Rundungen und Kurven werden ja tendenziell als eher weiblich empfunden. Zudem hat er eine sehr schlanke Taille und wird am Gesäß wieder breiter. Wenn man einmal anfängt, Produkte unter diesem Blickwinkel zu betrachten, dann ist es ganz erstaunlich, wie viel man entdecken kann.

Normalerweise ist das den Leuten nicht bewusst, deshalb klingen unsere Beobachtungen zunächst etwas übertrieben. Auch bei den Mobiltelefonen tun sich erstaunliche Dinge auf. Da gibt es im Wesentlichen zwei Formen: den Bodybuilder, ein kantiges Trapez, das nach oben breiter wird, und den geschwungenen Oberkörper mit Wespentaille. Das sieht man eindeutig. Die Designerin Sandra Buchmüller, mit der ich die Studie erarbeitete, hat gesagt, dass sie, seit wir die Studie gemacht haben, gar nicht mehr über die Straße gehen kann, ohne jedes Handy, das jemand in der Hand hat, anzuschauen. Sie müssen einmal darauf achten, wie verliebt Menschen teilweise mit ihren Mobiltelefonen umgehen. Wenn sie die Telefone dann auch noch in

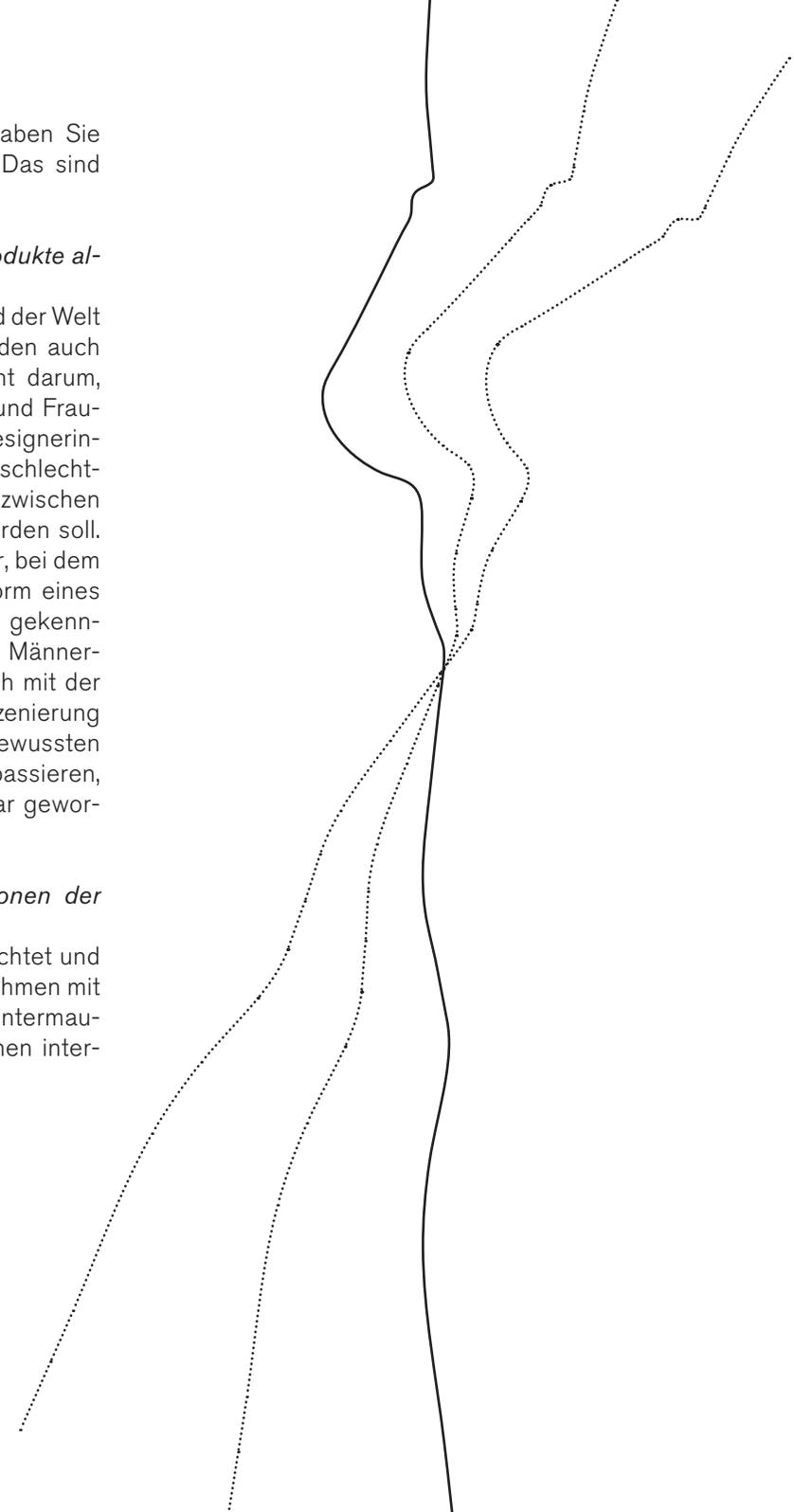
bestimmten Haltungen am Körper tragen, haben Sie beinahe das Gefühl, dass da onaniert wird. Das sind Liebeskommunikationsobjekte.

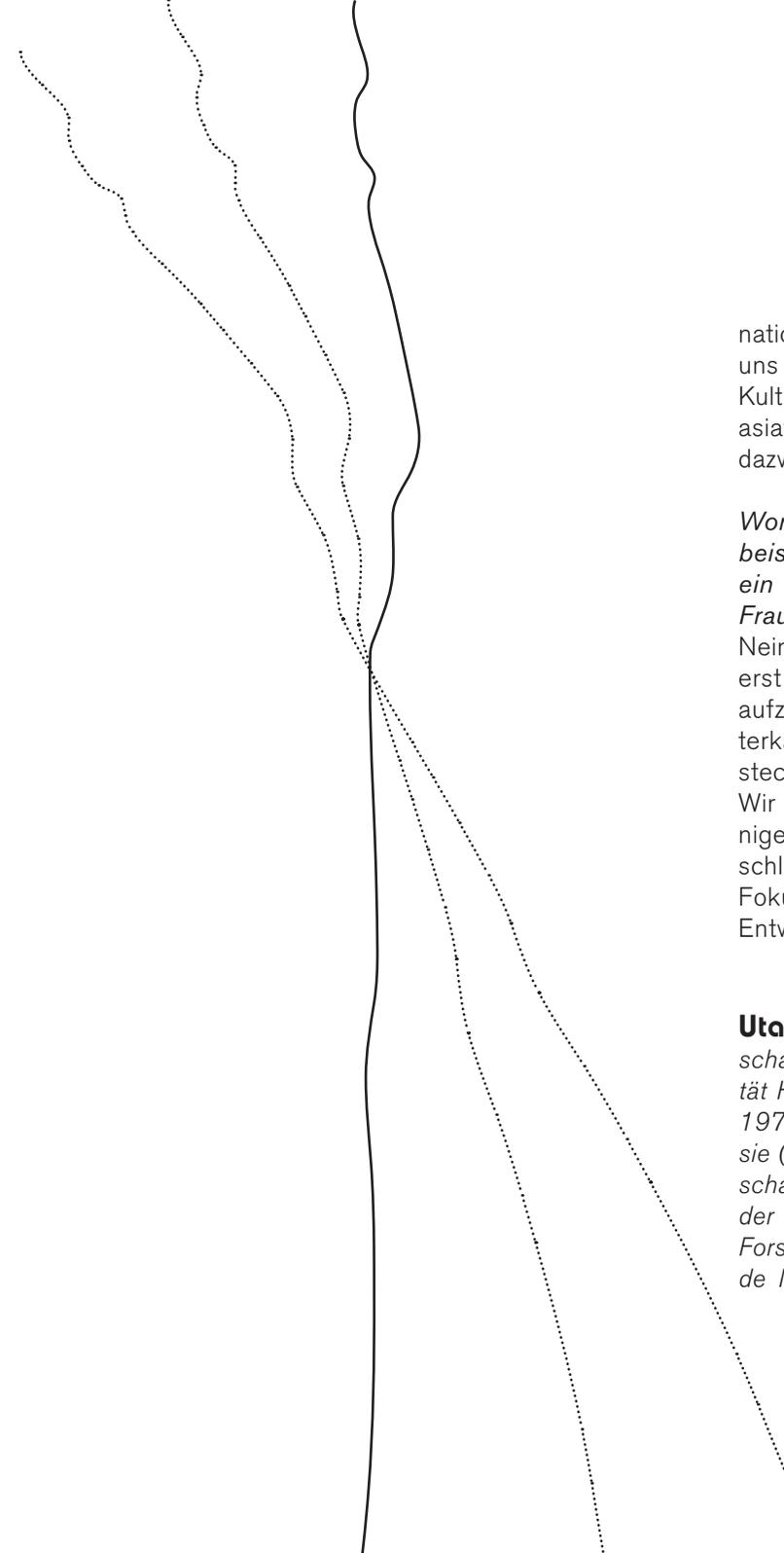
Unter diesem Gesichtspunkt wurden die Produkte allerdings nicht entworfen.

Eben. Und deshalb muss man der Industrie und der Welt einmal klar machen, dass in den Gegenständen auch solche versteckten Seiten drin sind. Es geht darum, was unbewusst in den Hirnen von Männern und Frauen, beziehungsweise von Designern und Designerinnen, steckt. Bei Parfümflakons wird die Vergeschlechtlichung natürlich bewusst eingesetzt, da ja zwischen Damen- und Herrendüften unterschieden werden soll. Es gibt beispielsweise ein Parfüm von Gaultier, bei dem der Damenduft durch eine Glasflasche in Form eines weiblichen Oberkörpers mit großem Busen gekennzeichnet ist, während der Herrenduft in einem Männerkörper aus Glas steckt. Hier wird also wirklich mit der Vergeschlechtlichung, mit der bewussten Inszenierung gespielt. Es gibt aber viel mehr Fälle der unbewussten Vergeschlechtlichung von Produkten, die passieren, ohne dass sich die Unternehmen darüber klar geworden sind - und da wird es erst interessant.

Sind Ihre Beobachtungen und Interpretationen der Produkte nicht sehr subjektiv?

Wir haben sie schon sehr systematisch betrachtet und zum Teil auch die Kommunikation der Unternehmen mit hinzugezogen, die unsere Beobachtungen untermauern. In einem nächsten Schritt stellen wir einen inter-





nationalen Vergleich an und untersuchen, ob die von uns beschriebene Vergeschlechtlichung in anderen Kulturen genauso funktioniert. Dazu nehmen wir uns asiatische Kulturen vor, Japan und China, und als Land dazwischen Australien.

Worin sehen Sie den Sinn dieser Studie? Können Sie beispielsweise Ihren Designstudenten zeigen, wie ein Produkt gestaltet sein muss, damit es entweder Frauen oder Männer anspricht?

Nein, so herum würde ich es nie sehen. Sondern ich will erst einmal die Wahrnehmung schärfen. Wir möchten aufzeigen, dass viel von diesen Sex- oder Geschlechterkategorien in völlig normalen, alltäglichen Objekten steckt, und dass dies bisher nicht beachtet worden ist. Wir möchten dies gerne aufklären. Wir möchten diejenigen, die sich mit Gestaltung befassen, auf den Geschlechteraspekt aufmerksam machen, damit dieser Fokus endlich allselbstverständlicher Aspekt in den Entwurfsprozess integriert wird.

Uta Brandes studierte Anglistik, Politische Wissenschaften, Soziologie und Psychologie an der Universität Hannover. Ihren Magister Artium (M.A.) machte sie 1973 in Soziologie und Psychologie, 1983 promovierte sie (Dr. Phil.). Berufliche Stationen waren u.a.: Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Psychologischen Seminar der Universität Hannover; stellvertretende Leiterin des Forschungsinstituts „Frau und Gesellschaft“; Leitende Ministerialrätin und Abteilungsleiterin bei der hes-

sischen Bevollmächtigten für Frauenangelegenheiten, Wiesbaden; Konzepterstellung und Koordination des Schweizer Design Center, Langenthal; Direktorin des „Forum“ der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn; seit 1995 Professorin an der Köln International School of Design.

Quelle: http://www.be-design.info/frame_ub_texts.htm



Michael Erlhoff, Tim Marshall (Hg.)

WÖRTERBUCH hijklMn

DESIGN opqrStuvWx

Begriffliche Perspektiven des Design

BEGRIFFLICHE PERSPEKTIVEN DES DESIGN

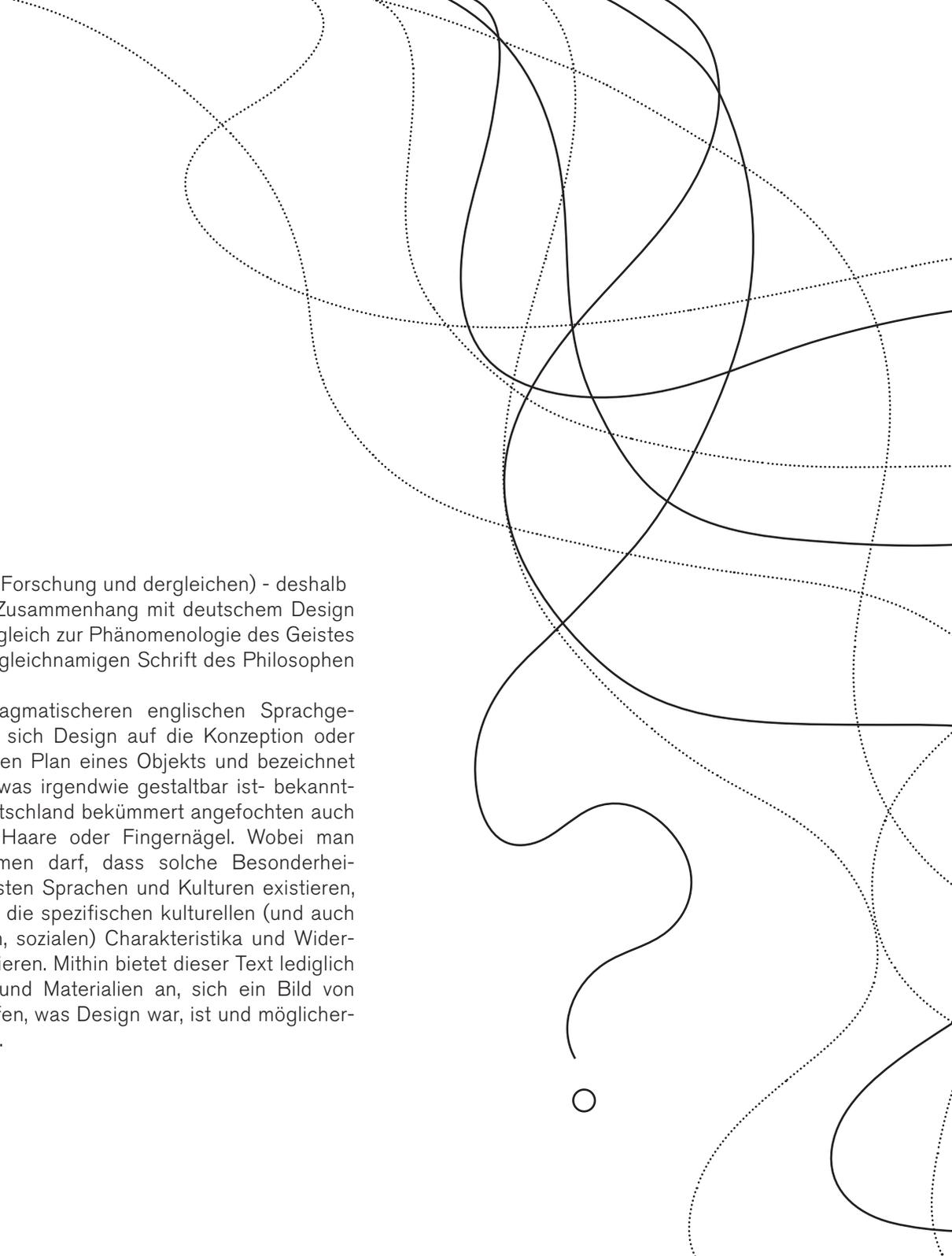
**aus: Lexikon-Eintrag: Design S. 87-92
Birkhäuser Verlag AG, 2008
ISBN: 978-3-7643-7738-0**

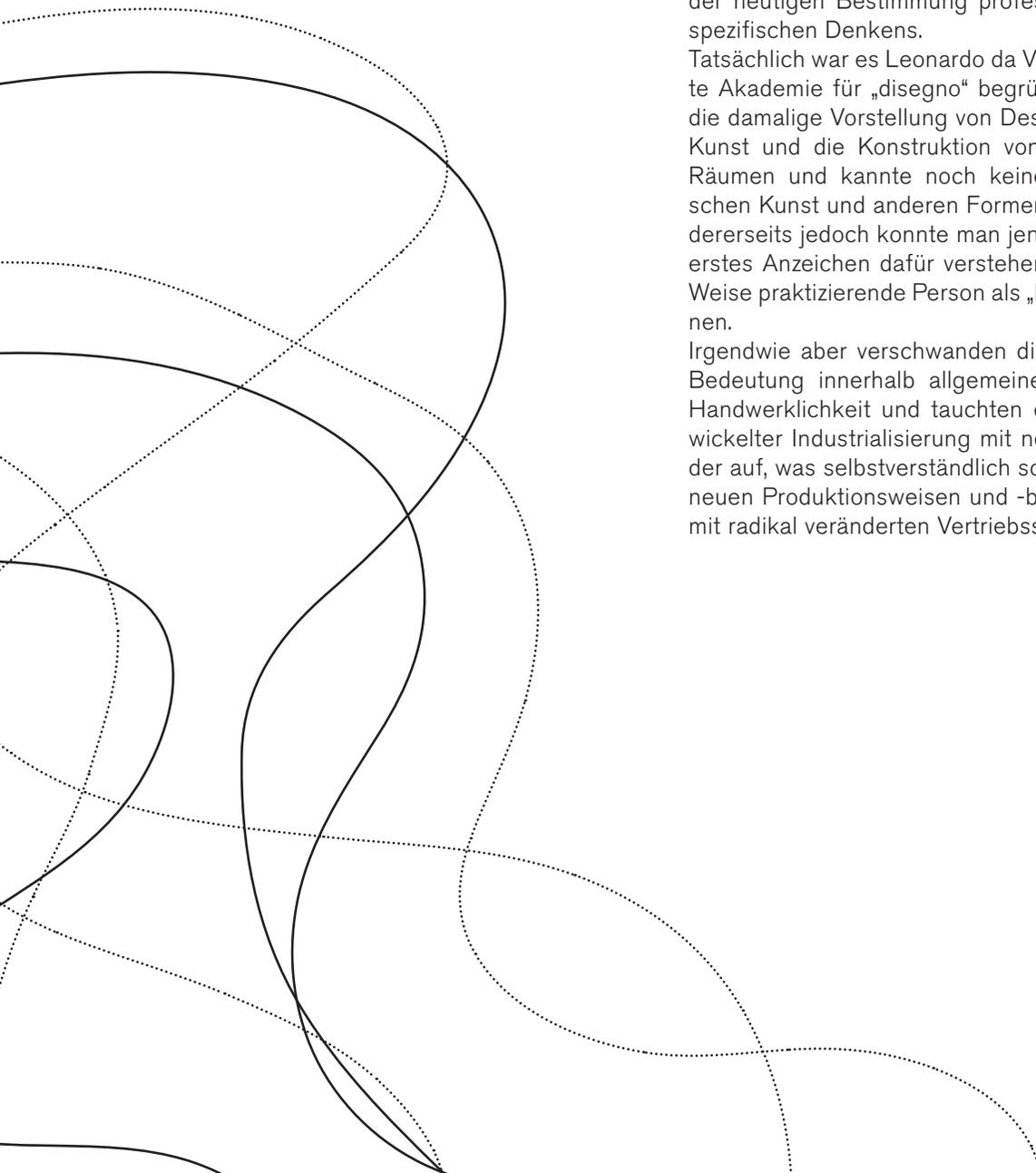
Auf die Gefahr hin, die Leserinnen und Leser zu enttäuschen, müssen wir doch sehr offen eingestehen: ausgerechnet für die zentrale Kategorie dieses Wörterbuchs gibt es keine allgemein gültige Definition - eben für Design.

Schon über den Anfang von Design existiert ebenso heftiger Streit wie darüber, was denn Design sei und was es nicht sei. Wie unterschiedlich die Argumente dafür oder dagegen sind, beweisen auch die divergenten Perspektiven der einzelnen Beiträge in diesem Wörterbuch. Ja, selbst wenn man sich lediglich in der englischen und deutschen Sprache umschaute, verdeutlichen sich - historisch und demgemäß kulturell vermittelt - Unterschiede: In der deutschen Sprache und auch im Bewusstsein des deutschen Design bezieht sich die Kategorie des Design auf die Umsetzbarkeit gestalterischer Ideen im Rahmen industrieller Produktion oder von Zeichen-Systemen (und neuerdings auch von

Dienstleistung, Forschung und dergleichen) - deshalb bietet sich im Zusammenhang mit deutschem Design nahezu der Vergleich zur Phänomenologie des Geistes an, also zu der gleichnamigen Schrift des Philosophen Hegel.

Im weitaus pragmatischeren englischen Sprachgebrauch bezieht sich Design auf die Konzeption oder auf den memalen Plan eines Objekts und bezeichnet zugleich alles, was irgendwie gestaltbar ist - bekanntlich und in Deutschland bekümmert angefochten auch auf Brötchen, Haare oder Fingernägel. Wobei man getrost annehmen darf, dass solche Besonderheiten in den meisten Sprachen und Kulturen existieren, nämlich jeweils die spezifischen kulturellen (und auch wirtschaftlichen, sozialen) Charakteristika und Widersprüche reflektieren. Mithin bietet dieser Text lediglich Möglichkeiten und Materialien an, sich ein Bild von dem zu entwerfen, was Design war, ist und möglicherweise sein wird.





Das Wort „Design“ stammt aus dem lateinischen Wort „designare“, was man übersetzen konnte als „erläutern“, „beschreiben“, „markieren“, „bezeichnen“. Im Laufe der Geschichte wandelte sich diese Bedeutung von einer Bezeichnung für viele menschliche Aktivitäten hin zu der heutigen Bestimmung professioneller Praxis und spezifischen Denkens.

Tatsächlich war es Leonardo da Vinci, der einst die erste Akademie für „disegno“ begründete; so verknüpfte die damalige Vorstellung von Design die Arbeit an der Kunst und die Konstruktion von Gegenständen und Räumen und kannte noch keinen Widerspruch zwischen Kunst und anderen Formen von Gestaltung, andererseits jedoch konnte man jene Akademie auch als erstes Anzeichen dafür verstehen, eine in bestimmter Weise praktizierende Person als „Designer“ zu bezeichnen.

Irgendwie aber verschwanden die Kategorie und ihre Bedeutung innerhalb allgemeiner Vorstellungen von Handwerklichkeit und tauchten erst im Rahmen entwickelter Industrialisierung mit neuer Bedeutung wieder auf, was selbstverständlich sowohl mit ebendiesen neuen Produktionsweisen und -bedingungen als auch mit radikal veränderten Vertriebsstrukturen zu tun hatte.

Denn bis zur so genannten Industriellen Revolution (vom Verlagssystem über die Manufaktur zur arbeitsteiligen Fabrik) bestand indirekter Kontakt zwischen dem Handwerker und seinem Auftraggeber: Eine Kundin oder ein Kunde ging zu einer spezialisierten Handwerks-Person, besprach mit dieser direkt die Note und Wünsche, vertraute deren meisterlicher Fertigkeit und erhielt dann genau -und meist exklusiv - das Produkt in der Form, die man sich erwünscht hatte.

Wachsende Märkte, beginnender Kolonialismus und andere Faktoren aber verunsicherten diese direkte Beziehung zwischen Auftrag und Gestaltung und zwischen Produktion und Vertrieb; und allmählich entstanden mit den neuen Produktionsbedingungen der Industrie auch neue, eben anonyme Märkte, und die einstige Identität von Nutzer und Auftraggeber löste sich auf. Damit wurde zugleich das Handwerk zumindest vorübergehend irrelevant oderwichtig allein noch für sehr reiche Schichten und eigensinnige Exklusivität (etwa im Rahmen des englischen Königshauses). Die beginnende Massenproduktion marginalisierte das Handwerk und damit auch die von ihm entwickelten und mit ihm verbundenen Formen von Gestaltung. Stattdessen beförderte die Industrialisierung die Erfindung und

Entwicklung neuer Werkzeuge und Maschinen, erschuf völlig neue Vorstellungen und Realitäten menschlicher Arbeitskraft, neue Formen von Transport, Vertrieb und Marketing. Außerdem wurde vor allem die englische, aber auch die französische Gesellschaft mit zunehmender Verstärkung konfrontiert, mit zusehends trostloseren und würdeloser Arbeitsbedingungen und mit dem Qualitätsverfall der Produkte (bedingt vor allem durch die Tatsache, dass nun in der industriellen Produktion niemand für die Gestaltung verantwortlich zeichnete).

Beginn und Aufstieg der Arbeiterbewegung waren ebenso die Folge wie eine wachsende Unzufriedenheit den neuen reich gewordenen und ökonomisch herrschenden Schichten; während die einen sich über die brutalen und ausbeuterischen Arbeits- und Profitverhältnisse empörten, entrüsteten sich die anderen über die mangelnde Produkt-Qualität und über das Fehlen adäquater Dienstleistungs-Strukturen innerhalb der nun distanzierten und anonymisierten Prozesse.

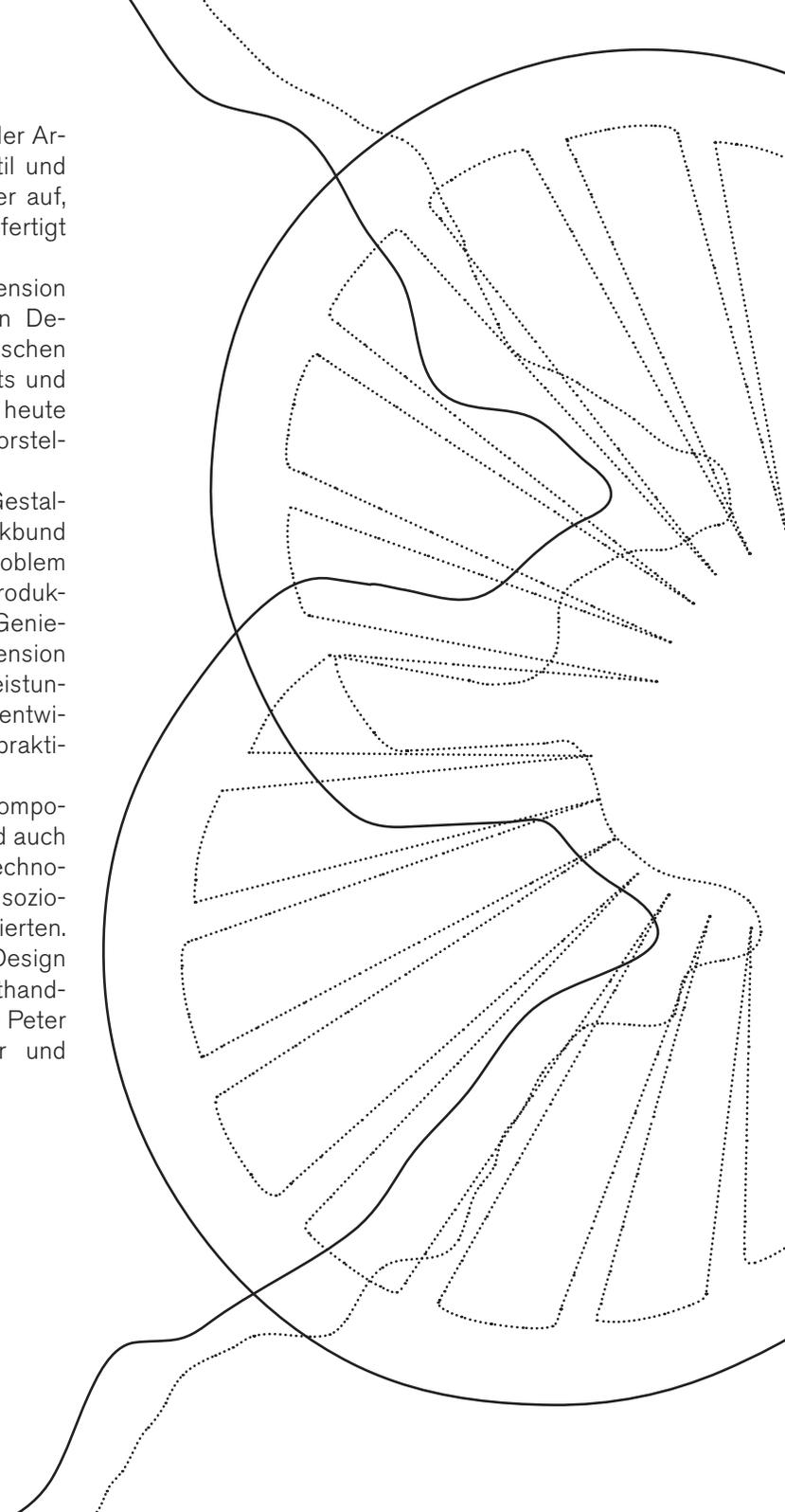
Inmitten dieser Verhältnisse entstand als eine mögliche Antwort die Arts & Crafts-Bewegung (- Arts & Crafts). Initiiert durch William Morris und John Ruskin suchten die mit ihr verbundenen Menschen die Rekonstruktion handwerklich geprägter Produktions- und Lebensweisen. Bei den Protagonisten jener Bewegung saß der Schrecken der Industriellen Revolution so tief, dass sie sich Utopie nur in der Rückbesinnung auf mittelalterliche Arbeits- und Kommunikationsformen vorstellen konnten (ähnlich übrigens wie einige deutsche Romantiker des sehr frühen 19. Jahrhunderts, zum Beispiel

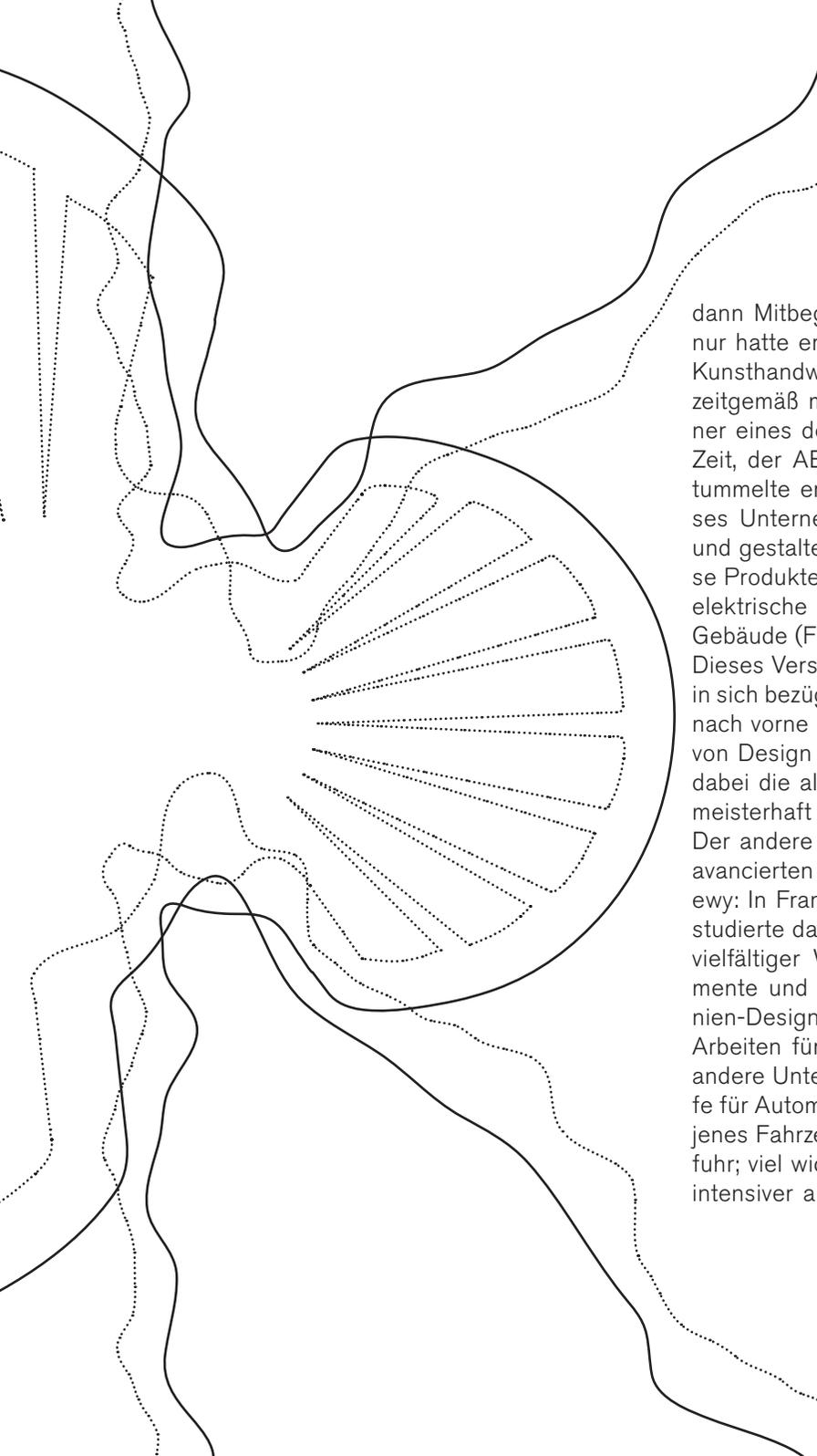
Tieck und Wackenroder). Also plädierten sie in der Architektur für den alten englischen Landhaus-Stil und bauten die ganz traditionelle Werkstätten wieder auf, in denen kleinste Serien oder Einzelstücke gefertigt wurden.

Trotz dieser eigentlich bloß nostalgischen Dimension geriet die Bewegung einigen zum Beginn von Design; und die daraus resultierende Spannung zwischen Handwerk oder später Kunsthandwerk einerseits und industrieller Produktion andererseits bildet bis heute eine der Grundlagen der so unterschiedlichen Vorstellungen von Design.

Tatsächlich beeinflusste Arts & Crafts auch die Gestaltung im Jugendstil und dann den Deutschen Werkbund und das Bauhaus. Immerhin blieb aber jenes Problem bestehen, unter den neuen Bedingungen von Produktion und Distribution, von Arbeit, überleben und Genießen und allemal von Gestaltung eine neue Dimension der Qualität der Produkte, Zeichen und Dienstleistungen sowie der Arbeits- und Lebensformen zu entwickeln. Eben Design neu zu formulieren und zu praktizieren.

So entpuppte sich Design als unausweichliche Komponente im Umgang mit den neuen Potenzialen und auch Ängsten und Problemen, die aus den heftigen technologischen Entwicklungen und Veränderungen sozio-ökonomischer und politischer Kontexte resultierten. Wichtig waren dafür einige Individuen, die das Design sehr umsichtig voranbrachten und es vom Kunsthandwerk entfernten. Eine zentrale Rolle spielte dabei Peter Behrens, ursprünglich ein Jugendstil-Künstler und





dann Mitbegründer des Deutschen Werkbunds. Nicht nur hatte er von Beginn an im klaren Gegensatz zum Kunsthandwerk versucht, den Deutschen Werkbund zeitgemäß mit der Industrie zu verbinden: Als Designer eines der großen deutschen Unternehmens jener Zeit, der AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft), tummelte er sich in allen Gestaltungs-Bereichen dieses Unternehmens, entwarf das Logo mehrfach neu und gestaltete alle Publikationen und außerdem diverse Produkte (beispielsweise Lampen, Ventilatoren und elektrische Wasserkessel) sowie einige der großen Gebäude (Fabrik und Verwaltungshallen).

Dieses Verständnis von Gestaltung als komplexes und in sich bezügliches System stellt einen enormen Schritt nach vorne dar, hin zu einem gesamtheitlichen Begriff von Design und dessen Professionalität, und kritisiert dabei die alte Vorstellung vom Gestalter als dem, der meisterhaft mit der Hand produzierte Originale schafft. Der andere wichtige Gestalter auf dem Weg zu einer avancierten Vorstellung von Design war Raymond Loewy: In Frankreich geboren, emigrierte er in die USA, studierte dann Mode-Gestaltung, entwarf dann aber in vielfältiger Weise Produkte und kommunikative Elemente und war einer der Protagonisten des Stromlinien-Design. Bekannt wurde er vor allem durch seine Arbeiten für Coca Cola, Lucky Strike, Shell und viele andere Unternehmen, durch seine realisierten Entwürfe für Automobile, Lokomotiven, Schiffe und auch noch jenes Fahrzeugs, das als Erstes auf dem Mond herumfuhr; viel wichtiger aber ist, dass er - noch breiter und intensiver als Peter Behrens - Design als ein zusam-

menhängendes System verstand und propagierte und dabei auch das entwickelte, was heute „Corporate Design“ (Corporate Identity) genannt wird und die Komplexität der Einbindung von Design im unternehmerischen Prozess verortet.

Außerdem und so wichtig für das heutige Verständnis von Design: Loewy war der erste Gestalter, der sich von der Originalitätswut der Künstlerinnen und Künstler und des Kunsthandwerks eindeutig distanzierte, eben nicht mehr alles jeweils als originär oder als grundlegend neu zu gestalten vorgab, vielmehr Design als die Qualität permanenter Verbesserung des Bestehenden, als Entwicklungsprozess, als nutzerorientiert, als immanent widersprüchlich und als zutiefst verwickelt verstand und umsetzte. Er erläuterte, dass das allgemeine Leben von Artefakten konturiert und alles - Kommunikation, Verpackung, deren Inhalte, Bilderwelten, der Gebrauch, die Vorstellungen, Informationen - gestaltet ist und dass diese Gestaltung auf der Seite der Nutzerinnen und Nutzer ebenso wie auf der der Designerinnen und Designer in dieser Form verstanden werden muss. Also entwickelte er in seiner Arbeit jene Perspektive, Design als eine ungeheuer komplexe Aufgabe zu erfahren, die psychischen, sozialen, kulturellen, ökonomischen und ökologischen Bedingungen verständlich zu machen und stets zu verbessern.

An diesem Punkt angekommen, fordert Design die präzise Wahrnehmung von gesellschaftlicher Realität ebenso ein wie die expliziter oder latenter Tendenzen innerhalb der Gesellschaft. So verstanden, ist Design unwiderruflich in alle gesellschaftlichen und geselligen

Prozesse involviert - was wiederum vom Design selber verstanden werden muss, auf dass es sich nicht kompromittiert und den Anforderungen genügt. Demgemäß muss es sich seiner selbst gewahr sein, sich jeweils neu begründen und qualitativ forschen.

Design als Forschung zu verstehen: Diese Diskussion wird seit den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts mit wachsender Intensität und Kompetenz vorangetrieben und bildet heute einen wesentlichen Faktor innerhalb der Entwicklung von Design. Damit einher ging aber auch, Design zunehmend als Prozess zu verstehen, nicht mehr einzelne Dinge und Zeichen zu gestalten, vielmehr Kontexte und Bedingungen komplexer Produktion und Nutzung. Was schon zu jener Zeit verdeutlichte, dass Design ein inter-disziplinärer und kooperativer Auftrag ist.

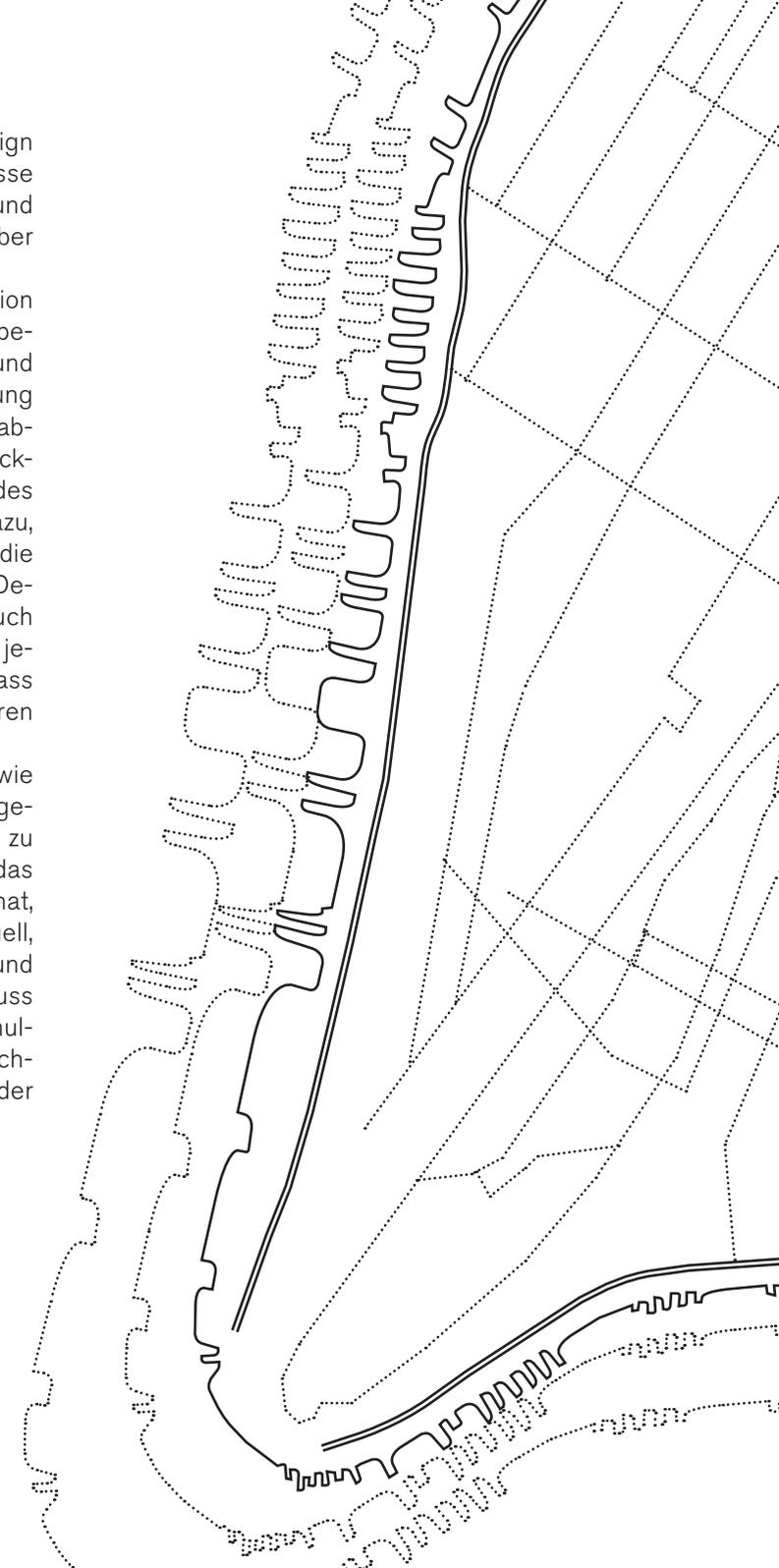
Diese Beschreibung von Design beinhaltet auch, dass es nicht als exklusive Disziplin existiert, sondern als Tätigkeit, etliche akademische, ökonomische, ökologische, wissenschaftliche und artistische Einsichten, Wissensbereiche und Ansichten produktiv mit den alltäglichen Prozessen und Erfahrungen von Artefakten, Systemen und Prozessen zu integrieren.

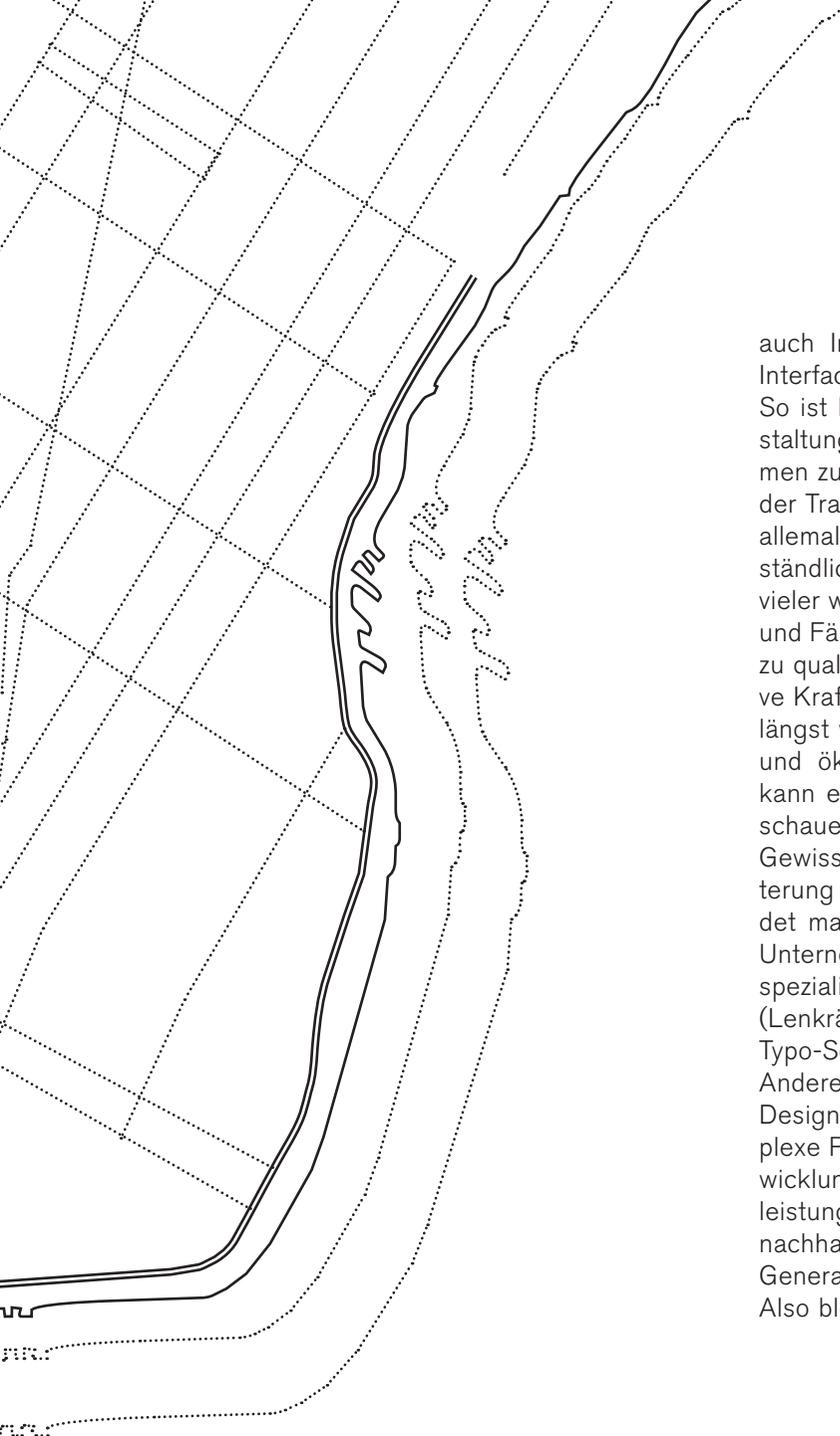
Design nämlich überspringt disziplinäre Grenzen, koordiniert und transformiert Aktivitäten im Versuch, unterschiedlichste Aspekte und Perspektiven zu verstehen, verständlich zu machen und zu nutzen. Damit kritisiert Design zugleich radikal die überholte lineare Logik und disziplinierte Einseitigkeit tradierter Wissenschaften. Statt der womöglich üblichen szientifischen wissenschaftlichen Attitüde, alles zu kennen, was vermeint-

lich ein Wissensgebäude ausmacht, braucht Design klugerweise lediglich genügend profunde Kenntnisse über jene Perspektiven, die ein Projekt konturieren und formen. Insofern ist es pragmatisch - vielleicht aber bloß nicht pathetisch.

Design nämlich etablierte sich als genuine Profession gerade wegen seiner besonders integrativen Kompetenz im Umgang mit Material, Urteilkraft, Fantasie und ökonomischen Prozessen im Rahmen der Gestaltung von Haushaltsgeräten und Einrichtungen. Arbeitsabläufen und Maschinen, Medien, technischen Entwicklungen, Kleidung und all dem anderen. Im Verlauf des 20. Jahrhunderts allerdings tendierte auch Design dazu, sich zu spezialisieren, so dass heute beispielsweise die Rede ist von Service Design, Event Design, Licht-Design, Branding und so weiter (was hier im Buch ja auch deutlich wird). Parallel zu diesen Spezialisierungen jedoch wurde zugleich kenntlich und unabdingbar, dass in Praxis und Forschung gerade die interdisziplinären Qualitäten von Design gefordert waren und sind.

Denn seitens gesellschaftlicher Realität ebenso wie durch unternehmerische Aufgaben ist Design neu gefordert, komplizierte Probleme (Wicked Problems) zu erörtern und in Angriff zu nehmen - womit sich das Verständnis von Design verändert und erweitert hat, der Design-Prozess eher als forschend konzeptuell, strategisch und umfangreich planend aufscheint und das Design sehr viel mehr Verantwortung und Einfluss erhalten hat. Das wird umso deutlicher angesichts multidisziplinärer Aufgaben im Zusammenhang mit nachhaltigen Systemen, Stadtplanung (Urban Design) oder





auch Investitionsgütern, Logistik, neuen Materialien, Interface Design oder auch Design-Forschung. So ist Design heutzutage so sehr in alle Umwelt-Gestaltung eingebunden, weil die Entwürfe von Maßnahmen zur Einsparung von Energie und Materialien oder der Transformation von Produkten in Dienstleistungen allemal designbedingt begründet werden. Selbstverständlich erfordert solche Gestaltung den Einbezug vieler wissenschaftlicher und praktischer Erkenntnisse und Fähigkeiten: Diese notwendig zu koordinieren und zu qualifizieren aber braucht die verständige integrative Kraft und Kompetenz von Design. Mithin ist Design längst verwickelt in die Komplexität gesellschaftlicher und ökonomischer Bedingungen und Prozesse und kann eigentlich nur die Rolle als fähiger und vorausschauender Vermittler annehmen und ausfüllen. Gewiss, in der Praxis - und somit auch in der Erläuterung dessen, was Design sein mag oder nicht - findet man beides: Designerinnen und Designer, die in Unternehmen, Design-Studios und Agenturen höchst spezialisiert arbeiten und kleinste Details gestalten (Lenkräder oder Autositze, Teile von Web Sites oder Typo-Sortimente, Scharniere und dergleichen). Andererseits arbeiten längst etablierte Designerinnen, Designer und Design-Teams höchst innovativ für komplexe Projekte und im Rahmen von Unternehmensentwicklung und -beratung für die Gestaltung von Dienstleistungssystemen, logistischen Strukturen und für nachhaltige Programme, so dass sie als spezialisierte Generalisten aktiv und erfolgreich tätig sind. Also bleibt offen und wird die historische Entwicklung

(unter tätiger Teilnahme von Designerinnen und Designern) erörtern und verorten, was Design ist und sein wird. Festzuhalten aber bleibt, dass Praxis und Reflexion von Design insgesamt tradierte Strukturen von Planung und Denken und auch die von Berufen und wissenschaftlichen Standards radikal und fruchtbar in Frage stellt und ihnen neue Wege produktiveren Handelns weist. Womit das Design sehr seriös und beherzt auf diejenigen setzt, die mit ihm umgehen, es nutzen und es alltäglich neu formulieren (Non Intentional Design), eben im Gebrauch Entwürfe und das Design insgesamt realisieren. Was auch dafür gilt, Design im Prozess und im Diskurs zu durchdenken oder gar zu aktivieren.