

2 Das Rätsel der Funktion

2.1 Die Spätfolgen eines Versäumnisses

Die Funktion von designten Objekten ist für Funktionalisten eine der notwendigen Eigenschaften von gutem Design. Der Funktionalismus erhob sie zum ausschlaggebenden Kriterium, an dem sich die Gestaltung messen lassen mussten. Dieses Kriterium soll nun ergründet werden. Der zurückliegende Blick in die Gestaltungsmodernen zeigte, dass im Ausgestalten der Zwecke, die stets in größere Zweckzusammenhänge eingebettet sind, sowie im Anspruch der Gestaltenden durch die Gestaltung der Mittel zur Erfüllung der Zwecke optimierend Einfluss auf die Gesellschaft zu nehmen, eine Beziehung des Designs zur Gesellschaft mitgestaltet wird. Das Gute, welches sich im und durch das Design verwirklichen soll, ist immer an sein Funktionieren geknüpft. Designte Objekte werden im doppelten Sinn des Wortes gebraucht: benutzt und benötigt.¹ Dies ist die Funktionalität von alltäglichen Dingen im Sinne eines demokratischen Funktionalismus: befreit vom repräsentativen Ornament und für jeden Beliebigen und jede Beliebige von praktischem Nutzen. Sie sind uns zur Hand, ermöglichen und erleichtern den Alltag, werten ihn auf und befriedigen unsere Bedürfnisse. Jenseits der Brauchbarkeit verlöre Design für diesen demokratischen Funktionalismus seinen gesamtgesellschaftlichen Bezug. Es wäre rein individuelle Ausschmückung und Ornament. Aber lässt sich aus

1 Diese äußerst treffende Formulierung habe ich von Andreas Dorschel entliehen. Vgl. Andreas Dorschel, *Gestaltung. Zur Ästhetik des Brauchbaren*, Heidelberg 2002, S. 8.

der Funktionalität eines Objektes auf widerspruchsfreie Art auf sein Aussehen schließen? Die zentrale Frage an die Gestaltung, welche die verschiedenen Modernen wieder auf einer gemeinsamen Linie vereinte, war schließlich: Was ist funktionales Design und wie muss es aussehen?

Die modernen Antworten auf diese Frage sind so unterschiedlich, dass man gar nicht anders als von verschiedenen Gestaltungsmodernen sprechen kann. Nehmen wir die beiden offensichtlichsten Beispiele aus der zuvor vorgestellten Reihung: Henry van de Velde und Adolf Loos. Wenn van de Velde die vernünftigen ebenso wie geometrischen Prinzipien und die Gesetze der Industrie zur einzig legitimen Quelle der Ornamentik einer Einheitskunst, der »Industrie-, Konstruktions- und Ornamentationskunst«, erklärte und dies in seinen Augen prinzipientreu im Jugendstil verwirklicht sah, dann sind für ihn geometrisch geschwungenen und nicht repräsentativen Ornamente rechtmäßiger Ausdruck einer »rationalen Ästhetik« des Funktionalismus.² Für van de Velde ist dies gutes, funktionales Design. Loos widersprach allerdings. Seine polemische Kritik nahm sich van de Velde sogar persönlich zur Zielscheibe. Dabei verfolgte auch er ein ganz eigenes, rationales Gestaltungsprogramm. Für Loos war die »glatte« und ornamentbefreite Oberfläche die einzig gültige Form, die nicht nur Gegenstände, sondern ganz im Zeichen totaler Gestaltung sogar Lebensmittel annehmen sollten und in einer zivilisierten, demokratischen Gesellschaft auch müssen: Die »glatte zigaretteendose«, das »glatte möbel« und der »schuh«, der »ganz glatt sein [muss]«, reihen sich neben das glatte »stück pfefferkuchen«, das umso viel besser schmeckt, wenn es nicht in der albern Form eines Herzens und auch noch mit Ornamenten aus Zuckerguss geschmückt ist.³ Aber ist das, was für Adolf Loos zählte, nur die glatte, ornamentlose Form? Beiden Positionen ließe sich theoretisch ein inhaltsloser Formalismus unterstellen. Bei dem einen musste alles aus geschwungenen Linien bestehen, die den Anschein von Natürlichkeit und Körperlichkeit gaben. Bei dem anderen musste alles einfach eine glatte, ornamentfrei Oberfläche bei sinnvoller Konstruktion haben, damit sich die vernunftgemäße Gestaltung der Welt auch auf die (glatte) Dinge des Alltages ausbreiten konnte. Jedoch behaupteten die sich unversöhnlich gegenüberstehenden Positionen unbeirrt, je alleine legitime Vertreter nicht nur formaler, sondern funktionaler Gestal-

2 Vgl. Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München, Zürich, 2. Aufl., erw. Neuaufl. 1986, S. 293.

3 Vgl. Adolf Loos, »Ornament und Verbrechen«, S. 278-279, S. 287.

tung zu sein. Loos wäre in van de Veldes Augen tot und unbelebt, van de Velde für Loos wiederum purer Kitsch, schlimmer: Verbrechen! Die Unversöhnlichkeit beider Positionen macht eine ambivalente Auslegung des Funktionalismus oder eine Synthese in einem einzigen Konzept funktionaler Gestaltung, zumal als eindeutiges Prinzip mit universeller Anwendbarkeit, unplausibel.

Dieses Dilemma lässt sich nun auf zwei Weisen auflösen. Entweder hatte nur einer der beiden recht und der andere den Funktionalismus nicht verstanden. Dies ist die Erklärung, der von der Designgeschichte der Vorzug gegeben wird.⁴ Selbst van de Velde räumte ein, dass dem Jugendstil keine besonders lange Gültigkeit beschieden war.⁵ Sein immerhin geometrisches Ornament wäre nach diesem Eingeständnis im besten Fall eine Vorstufe in der Evolution des strikten Funktionalismus der reduzierten Formen. Allein dieser könnte für sich beanspruchen, gemeinsam mit dem Ornament völlig von jeglichem vergänglichem Stil befreit worden zu sein. Doch wenn in der logischen Stufenfolge der Entwicklung klar sein müsste, dass der Funktionalismus als vernunftgemäße Gestaltung, also als die Verwirklichung der menschlichen Vernunft in der artifiziell-materiellen Umwelt des menschlichen Alltags, eindeutig die vom Ornament und dem Zwang der Repräsentation befreite, geometrisch konstruierbare Form eines funktionalen Gegenstandes sei, die sich wie von selbst aus der Funktion ergibt, warum sieht unsere Welt heute dann nicht so aus, wie sie vom Bauhaus geplant wurde? Schließlich wäre eine Krise des Funktionalismus gleichbedeutend mit einer Krise der vernunftgemäßen, zivilisierten Gestaltung überhaupt.

Außer natürlich, man entscheidet sich für die zweite Weise, den Streit zwischen Loos und van de Velde zu schlichten. Demnach hatten beide ein Anrecht darauf, ihre Gestaltung funktional zu nennen. Beide konnten mit guten Argumenten darlegen, aus welchen Gründen ihre Vorstellung von Gestaltung funktional sowie zweckmäßig war und die Dinge, die sie gestalteten, voll und ganz in der Form dieser Funktionalität aufgingen. Sei es nun aus der mimetisch mit dem Organischen verbundenen Natur der Sache oder aus einer Effizienz puritanischer Sachlichkeit: Einmal war es eine holistisch-biologistische Funktionalität, das andere Mal eine rational-mechanische, – in beiden Fällen aber eine vom Menschen gemachte sowie durch den Kontext bestimmte. Lediglich ausreichend definiert, was sie genau meinten, wenn sie sich auf die

4 Vgl. Nikolaus Pevsner, *Sources of Modern Architecture and Design*, London 1968, S. 113.

5 Vgl. Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, S. 213f.

wesentliche oder natürliche Funktion eines Gegenstandes bezogen und aus diesen die Formgebung ableiteten, hatte keine der beiden Positionen. War es deren soziale Zweckmäßigkeit, die Effizienz eines technischen Prozesses, das restlose Erfüllen eines Zweckes oder Ihre vermeintliche Natürlichkeit? Was genau funktioniert auf welche Weise in einem Designobjekt? Kann dieses nicht auch mehrere Funktionen haben? Und die immer noch entscheidende Frage: Wie sieht eine designte Funktion richtig, vielleicht sogar schön aus?⁶

Weder das geometrische Ornament noch die glatte Oberfläche können exklusiv in ihrer Form ausdrücken, was der Zweck eines Gegenstandes ist. Die reine Funktion, aus der die Form folgen sollte, erscheint in diesem Licht wie ein bisher ungelöstes Rätsel der Moderne. Oder vielmehr wie ein immer passendes Puzzleteil, das sich problemlos in jede Argumentation einfügen ließ, ohne dass man das Argument konsequent zu Ende bringen brauchte. Die nicht an ihr Ende geführte Argumentation sei die theoretische Schwäche aller bisheriger Funktionalismen, beschrieb die Designhistorikerin Gerda Müller-Krauspe in ihrem Beitrag »Opas Funktionalismus ist tot« im Zuge der Debatten um die Krise des Funktionalismus im Designmagazin *form* von 1969. Das Versäumnis sei, »daß seine frühen Fürsprecher zwar prägnante Parolen zu artikulieren wußten, indessen nie eindeutig klärten, was denn nun genau unter Funktion zu verstehen sei.«⁷

Louis Sullivan lieferte die prominenteste, nach Müller-Krauspe jedoch zu vage Bestimmung. Für den Urheber des funktionalistischen Slogans war indes ganz klar, was die Grundlage der Funktion sein sollte: die Natur der Dinge. Für ihn ging es in der funktionalen Schönheit der Gestaltung um eine Angleichung an die Natur. So wie sich in der organischen Umwelt die Formen von beispielsweise Organen an die Zwecke angleichen, musste auch die Gestaltung teleologisch auf ihre Zwecke ausgerichtet sein, die sich quasi-evolutionäre ergaben. Eine Übertragung biologischer Zweckmäßigkeit auf artifizielle Gestaltung folgt einer langen, klassischen Tradition. Bei genauerer Betrachtung findet sich in allen funktionalistischen Argumentationen die Unausweich-

6 Einen einschlägigen Beitrag in der Debatte um eine Designästhetik funktionaler Schönheit liefern Parsons und Carlson. Obwohl sie das Problem der Funktion auf interessante Art weiterdenken, übertragen auch die beiden ein evolutionäres Verständnis auf die Funktion von Designobjekten. Vgl. Glenn Parsons, Allen Carlson, *Functional Beauty*.

7 Gerda Müller-Krauspe, »Design Ideologien (1): Opas Funktionalismus ist tot. Der Standort des Industrial Design - gestern, heute und morgen.«, *form* 46 (1969), S. 29-32 hier S. 29.

lichkeit einer Notwendigkeit der Natur, aus der sich die Zweckmäßigkeit und die Regeln der Gestaltung ableiten lassen sollten, aus deren strikten Befolgen sich erst die Schönheit einer »Guten Form« nach Max Bill ergab.⁸ Entweder als zu imitierende Natur der organischen Umwelt, als menschliche Natur der Vernunft oder aber als physiologische und psychologische Grundbedürfnisse des Menschen. Schlussendlich wollte ein biologistisch-funktionales Verständnis von entsprechend zu gestaltenden Zwecken die Diskussion um deren Definition durch deren essenzialistische Naturalisierung abkürzen. Bei Sullivan lautete dies im Wortlaut wie folgt:

Es ist das Gesetz aller organischen und anorganischen, aller physischen und metaphysischen, aller menschlichen und übermenschlichen Dinge, aller echten Manifestation des Kopfes, des Herzens und der Seele, daß das Leben in seinem Ausdruck erkennbar ist, daß die Form der Funktion folgt. Das ist [das] Gesetz.⁹

Ein vermeintliches [Natur-]Gesetz, welches jede Hinterfragung ausschließt. Aber was macht ein Bürogebäude aus, das Sullivan beschreibt? Was war das Wesentliche an ihm, das es ausschlaggebend zu einem Bürogebäude machte? Zu viele Fragen zum Wesen der Funktion blieben in einer Metaphorik der Natürlichkeit unbeantwortet, als dass sich hieraus geradezu unmittelbar Gesetze ableiten lassen könnten. Weshalb sollte intentionales Design zufällige Natur imitieren? Was trennte die Funktion so wesentlich von ihrer Form? Wie lassen sich aus der reinen Funktion nicht nur Normen, sondern gleich Gesetze ableiten, welche die Form bestimmen? Die menschengemachte Form stand im Gegensatz zur Natürlichkeit der Funktion stets unter dem Verdacht, nachträglich und artifiziell zu sein. Deswegen müsste sie sich nach Sullivan ein

8 Der Begriff wurde von Max Bill geprägt. Als Reinen Formalismus, wie es ihm die Kritiker vorwerfen, sollte man die »Gute Form« allerdings nicht missverstehen. Vielmehr ist es ein Kippmoment reiner Funktionalität, die im Anzeichen ihrer Zweckerfüllung Schönheit hervorbringt. Hierzu Bill selbst im Ausstellungskatalog zur Guten Form: »Unter einer guten Form verstehen wir eine natürliche, aus ihrer funktionellen und technischen Voraussetzung entwickelten Form eines Produktes, das seinem Zweck ganz entspricht und das gleichzeitig schön ist. [...] der technische Gegenstand in seiner rein zweckhaften Form ist gleichermaßen eine gute Form.« Als Reprint in: Museum für Gestaltung Zürich (Hg.), *Max Bill – Sicht der Dinge. Die gute Form: eine Ausstellung 1949*, Aust. Kat. Zürich 2014, S. 36.

9 Louis H. Sullivan, »Das große Bürogebäude, künstlerisch betrachtet«, in: Sherman Paul, *Louis H. Sullivan, ein amerikanischer Architekt und Denker*, Basel, Berlin u. a. 1963, S. 144-149, hier S. 148.

Beispiel an dem ›Gesetz‹ der Natur nehmen und so nahe wie möglich an die wesenhafte Funktion anschmiegen. Wie die Flügel eines Adlers, die Blüten und Äste eines Apfelbaumes in ihren ›natürlichen‹ Formen ihren natürlichen Funktionen folgen, sollten dies auch die menschengemachten Formen tun.¹⁰ Aber wie genau eigentlich? Geschwungen, glatt, eckig? Und warum eigentlich nicht ganz anders? Denkbar wäre schließlich auch, sich neue Funktionen zu überlegen, die von völlig neuen Gegenständen erfüllt werden könnten. Wenn Funktionalität nicht einem evolutionären Naturgesetz folgt,¹¹ sondern eine normative Setzung der Gestaltung ist, wie sollen sich dann universale Prinzipien formulieren lassen, welche wiederum die Beziehung zur Form regeln?¹²

2.2 Die Krise des Funktionalismus

Bei genauer Betrachtung der Argumentation wird das Rätsel um die Funktion nur noch rätselhafter. Um die Funktion durch die Kritik an ihr, die sich in der Krise des Funktionalismus offenbarte, begrifflich neu zu fassen, ist es zunächst hilfreich, diese Krise und ihre Kritik genauer zu betrachten. Diese sogenannte Krise beginnt zwar nicht mit dem Beitrag im Designmagazin *form* des Kommunikationstheoretiker Abraham Moles, der Professor an der HfG Ulm war.¹³ Dieser erschien in der 41. Ausgabe im Jahr 1968. Im selben Jahre, an dessen Ende die für ihren funktionalistischen Rigorismus bekannte HfG

10 Vgl. ebd., S. 148.

11 Für eine Übertragung eines evolutionären Prinzips in der Selektion von »proper function« durch den Erfolg auf dem Markt argumentieren schließlich auch noch Glenn Parsons und Allen Carson in ihrer Verteidigung funktionaler Schönheit. Vgl. Glenn Parsons, Allen Carson, *Functional Beauty*, S. 73.

12 Auch Andreas Dorschel weist in seiner Untersuchung zur Gestaltung auf diese Ungereimtheiten und den Umstand hin, dass unter dem Begriff der Funktion vielfach Widersprüchliches zusammengefasst wurde, das weder von der Natur vorgegeben ist, noch im Singular im Gegenstand verwirklicht wird. Zusätzlich müsse man sich diese Verwirklichung eher auch als Kompromiss zwischen verschiedenen Funktionalitäten vorstellen. Am folgenreichsten ist für Dorschel allerdings das Zusammenziehen der Bedeutung des Zweckes und der eines technischen Prozesses unter demselben Begriff der Funktion. Vgl. Andreas Dorschel, *Gestaltung*, S. 38.

13 Vgl. Abraham Moles, »Die Krise des Funktionalismus. Notizen aus einem Seminar an der Hochschule für Gestaltung«, in: *form* 41 (1968), S. 36.

Ulm schließen musste.¹⁴ Besagte Krise ist aber der Titel genau dieses einschlägigen Beitrages. In »Die Krise des Funktionalismus« setzt sich Moles kritisch mit zeitgenössischen Entwicklungen im Design auseinander und diagnostiziert, dass die »Doktrin des Funktionalismus«, also der »asketische Ausdruck« von »Sparsamkeit«, »rationale[r] Verwendung vorhandener Mittel zu eindeutigen Zwecken« sowie der Kampf gegen das »Nutzlose und Überflüssige«, nun in das »Kräftefeld der Überflusgesellschaft« geraten sei.¹⁵ Er fordert alle Designinstitutionen auf, sich dieser Krise zu stellen. Die Krise des Funktionalismus wurde ebenso als eine Krise der Designausbildung diskutiert.¹⁶ An der HfG in Ulm war die »Doktrin des Funktionalismus«, als deren Urheber Moles das Bauhaus identifiziert, in dessen Nachfolge auf die Spitze getrieben worden.¹⁷ Gert Selle bescheinigt ebenso, dass Design im Sinne der HfG Ulm als einziges Prinzip noch »den Anspruch objektiver Endgültigkeit und entindividualisierter Gesetzmäßigkeit auf einer möglichst mathematisch-exakten Berechnungsgrundlage in emotionsloser Nüchternheit« gelten ließ.¹⁸ Und auch der ehemalige HfG Schüler Klaus Krippendorff formuliert, dass die Debatte um funktionales Design von »einer Verachtung von Willkür« begleitet gewesen sei und sich »mathematischer Rechtfertigungen« bedient wurde, um das »funktionalistische Diktum«¹⁹ der frühen Moderne und des Bauhauses unhinterfragt fortzuführen und durch Methodolisierung und Systematisierung weiterzuentwickeln. Just hierin sei der Funktionalismus in den Widerspruch mit der aufblühenden, kapitalistischen Überflusgesellschaft, die immer Neues in immer schnelleren Zyklen produzieren musste, eben in die Krise geraten.

14 Nach Bürdek geschah dies auch, weil eine zu starke Kommerzialisierung der Industrieprodukte der HfG Ulm eingesetzt hatte und weil die Hochschule es verpasst hatte, ihr Konzept auf der Höhe der Zeit zu halten und an die beginnende Kritik des Funktionalismus und den Fragen der Ökologie produktiv anzuknüpfen. Vgl. Bernhard E. Bürdek, *Design*, S. 46.

15 Vgl. Abraham Moles, »Die Krise des Funktionalismus«, S. 36.

16 Vgl. Yves Vincent Grossmann, »Ausbildungsmisere und Krisendiskurse im Industriedesign – Westdeutsche Designkritik in den 1970er-Jahren«, in: Siegfried Gronert, Thilo Schwer (Hg.), *Designkritik. Theorie, Geschichte, Lehre*, Stuttgart 2018, S. 57–66.

17 Gegen diese direkte Verbindung zwischen dem Bauhaus und der HfG Ulm ließe sich kritisch einwenden, dass der Funktionalismus des Bauhauses tatsächlich eher ein Formalismus, ein »uneingestandener Symbolismus« gewesen wäre, während die HfG Ulm tatsächlich an der wissenschaftlichen Durchdringung des Designs gearbeitet habe. Vgl. Bernhard E. Bürdek, *Design*, S. 323.

18 Gert Selle, *Geschichte des Designs in Deutschland*, S. 248.

19 Klaus Krippendorff, *Die semantische Wende. Eine neue Grundlage für das Design*, Basel 2013, S. 367.

Obwohl der Funktionalismus solchen Praktiken, wie der Planung von rechtzeitigem mechanischer Obsoleszenz von Produkten, diametral gegenüberstand, war es gerade die ebenso gestaltete funktionale Effizienz der Produktion, die solche Praktiken erst ermöglichte und nötig machte. Die Profitgesetze der Industrie, unter die van de Velde noch alle Künste in einer geeinten Ästhetik unterworfen sah, verordneten einer marktorientierten Produktion das immer wieder Neue. Doch nicht nur auf der Produktionsseite war der Funktionalismus an seine Grenzen gestoßen. Auch die Konsumentensicht, deren Befreiung aus der Not spätestens in den 70ern erfüllt worden war,²⁰ konnten nicht mehr mit Argumenten der Sparsamkeit und Rationalität überzeugt werden. In einem späteren Text beschreibt Moles, dass der »einfache Bürger [...] sein Leben in Einklang mit einem allgemein anerkannten Ziel, der reinen Zweckmäßigkeit«, bringen wolle, dabei aber die Widersprüche dieser »puritanischen Gesinnung als ethische Komponente des Kapitalismus« aushalten müsse, sein »spielerisches Vergnügen« unterdrücke und seine eigenen »Wünsche rationalisiert«.²¹ Genau diese Unterdrückung, die »den homo ludens [...] als den leidenschaftlichen Antichrist« betrachtet, macht die Lust am willkürlichen Konsum als Befreiung aus dem selbstauferlegten Korsett der Sparsamkeit und Vernunft umso verlockender.²² Schlimmer als die produktionsinternen Widersprüche des Funktionalismus wog die Tatsache, dass dieser dem »Neo-Kitsch« der Kaufhäuser nichts Substanzielles entgegenzusetzen hatte, was ihn als allein gültiges Gestaltungsprinzip für jedermann und jederfrau hätte retten können. Funktionalistische Gestaltung war nur eine Kaufoption unter vielen, die sich erst noch als solche begreifen lernen musste. Als »falscher Funktionalismus« war die Askese in der Produktform in Moles Augen selbst zu einem rein formalen Prinzip verkommen.²³ Die »Gute Form«, an der sich die funktionale Gestaltung nach Bill orientieren sollte, war nichts weiter als ein normativer Formalismus des immer Gleichen. Und die vormals zur Ergründung der Na-

20 Dies trifft selbstverständlich nur auf den globalen Norden und die beschränkte Perspektive einer eurozentrischen Moderne zu, auf deren Kritik im abschließenden Kapitel genauer eingegangen wird.

21 Vgl. Abraham Moles, »Die Krise des Funktionalismus und der Neo-Kitsch«, in: Gerda Breuer, Petra Eisele (Hg.), *Design. Texte zur Geschichte und Theorie*, Ditzingen 2018, S. 132-136, hier S. 133.

22 Vgl. Ebd.

23 Vgl. Moles, »Die Krise des Funktionalismus und der Neo-Kitsch«, S. 132.

tur der Dinge angewandte Psychologie wurde jetzt zu einem Verkaufsinstrument bei der richtigen Inszenierung der Produkte.

Die Krise des Funktionalismus war historisch in den Kontext einer wachsenden Konsum- und somit Designkritik eingebettet. Design generell, sowohl Neo-Kitsch als auch Funktionalismus, prangerte Wolfgang Fritz Haug in seiner 1971 erschienenen *Kritik der Warenästhetik* an.²⁴ Auch im funktionalen Design sah er nur den Komplizen der kapitalistischen Warengesellschaft, der diese trotz katastrophaler Folgen am Leben erhält. Dies begründet er in einer verkürzten Auslegung von Marx damit, dass Design einzig am Tauschwert einer Ware, der Konstruktion des Warenfetischs durch die Inszenierung und Verpackung arbeite, und rein gar nichts mehr zum eigentlichen Gebrauchswert eines Produktes beitragen würde.²⁵ Dies verstärkte nur den gespaltenen Doppelcharakter der Ware. Im Design von Produkten konvergierten ökonomische Interessen mit Motiven der Entfremdung und Täuschung, was dem propagierten, scheinbar freiem Urteil der Konsumierenden einen fahlen Beigeschmack gäbe. Neben weiteren Kritikern übte Haug großen Einfluss auf die Designdisziplin aus.²⁶ Ähnlich pessimistisch war der Designer Victor Papanek in seinem nur ein Jahr nach Haugs Kritik erschienenen *Design for the Real World*. Dieses leitet er mit seiner berühmt gewordenen Feststellung ein:

Es gibt Berufe, die mehr Schaden anrichten als der des Industriedesigners, aber viele sind es nicht. Verlogener ist wahrscheinlich nur noch ein Beruf: Werbung zu machen, die Menschen davon zu überzeugen, dass sie Dinge kaufen müssen, die sie nicht brauchen, um Geld, das sie

24 Vgl. Wolfgang Fritz Haug, *Kritik der Warenästhetik. Gefolgt von Warenästhetik im High-Tech-Kapitalismus*, Frankfurt/M 2009.

25 Marx definiert die Ware direkt zu Beginn als »Ding, das durch seine Eigenschaften menschliche Bedürfnisse irgendeiner Art befriedigt«, jedoch, »ob sie z.B. dem Magen oder der Phantasie entspringen, ändert nichts an der Sache.« MEW, Band 23, »Das Kapital«, Bd. I, Berlin 1968, S. 49. Yannis Stavrakakis weist darauf hin, dass nicht die Ware erst unnatürliche »fancy« Bedürfnisse erwecke, sondern dass diese immer Teil des menschlichen Lebens sind: »Contrary to the traditional leftist critique, if consumerist hegemony is possible it is precisely because human desire is not given or natural. And it remains a puzzle if symbolically conditioned desire is not sufficiently taken into account.« Yannis Stavrakakis, »Objects of Consumption, Causes of Desire. Consumerism and Advertising in Societies of Commanded Enjoyment«, in: *Gramma*, 14 (2006), S. 83-106, hier: S. 91.

26 Zu nennen ist hier Gert Selle's Arbeit zur marktkonformen Ideologie des Designs. Vgl. Gert Selle, *Ideologie und Utopie des Designs*, Köln 1973. Dieser ordnet selbst die kritischen Designdebatten der Zeit ein. Vgl. Gert Selle, *Geschichte des Designs in Deutschland*, S. 255

nicht haben, damit sie andere beeindrucken, denen das egal ist, – das ist vermutlich der schlimmste Beruf, den es heute gibt. Die industrielle Formgebung braut eine Mischung aus den billigen Idioten zusammen, die von den Werbeleuten verhökert werden, und landet damit gleich auf Rang 2.²⁷

Wenn bei Gropius die Erschwinglichkeit von Produkten noch ihrem Zweck entsprach,²⁸ so war sie für Papanek zum gedankenlos ›Billigem‹ verkommen. Mit der Werbung und dem Branding seien Gestalter zu »Schlangenöl verkau- fende Quacksalber«²⁹ verkümmert; das Marketing und Styling der Produk- te sei moderner Schamanismus. Ebenso war das Bauhaus für Papanek nur »eine nichtanpassungsfähige Mutation des Design«.³⁰ Er hingegen forderte eine Neuorientierung am Sozialen. Nur durch diese Umkehr, die Entschei- dung gegen die Ästhetik und alleine für die Ethik,³¹ könne Design wieder tat- sächlich funktional werden. Nur so könne es an den wirklichen und nicht nur oberflächlichen gesellschaftlichen Problemen der Welt arbeiten. Solange es sich jedoch »mit der Gestaltung von trivialen ›Spielzeugen für Erwachsene‹, Mordwaffen mit Hochglanzheckflossen und ›sexy aufgemachten‹ Gehäusen für Schreibmaschinen, Toaster, Telefone und Computer« als zentrale Aufgabe beschäftigen würde, habe »es seine Existenzberechtigung verspielt«.³² Dabei entspricht er mit dieser ersten Grundlegung des Social Designs³³ der konsum- kritischen Haltung seiner Zeit, die sich im europäischen Design auszubreiten begann. Aus Papaneks Perspektive lässt sich eine reale Welt durch das Design erst wieder gestalten, wenn diese nicht mehr die kapitalistische Welt des glo- balen Nordens ist, in der wir es nunmehr nur noch mit Scheinproblemen des Konsums zu tun haben, sondern der Designer in die echte Welt vorstößt und hier die wirklichen zivilisatorischen Probleme anpackt. Eine Welt, in der funk-

27 Victor Papanek, *Design for the Real World. Human Ecology and Social Change*, London 1985, S. 7.

28 Vgl. Walter Gropius, »Grundsätze der Bauhausproduktion«. In: Walter Gropius, László Moholy-Nagy (Hg.), *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstatt. Bauhausbücher 7*, München 1925, S. 5-8.

29 Victor Papanek, *Design for the Real World*, S.120.

30 Ebd. S. 44.

31 Vgl. Jamer Hunt, »Äußerst seltsame Dinge. Victor Papanek und die Angst vor der Ästhetik«, in: Mateo Kries, Amelie Klein, Alison J. Clarke (Hg.), *Victor Papanek. The Politics of Design*, Weil am Rhein 2018, S. 180-191.

32 Victor Papanek, *Design for the Real World*, S. 8.

33 Für aktuelle Debatten im Feld des Social Designs vgl. Claudia Banz (Hg.), *Social De- sign. Gestalten für die Transformation der Gesellschaft*, Bielefeld 2016.

tionale Zweckmäßigkeit noch greift. Der koloniale und paternalistische Einschlag dieses Ansatzes als ungewollte Fortsetzung der Moderne wurde vielfach kritisiert und auch die Vorstellung, dass man nur zurück in die echte Welt der wirklichen Probleme müsse, in der tatsächlich noch Elend herrscht und Naturkatastrophen schreckliches Unheil anrichten, damit die funktionalistischen Maßnahmen eines Designers sich als echte Problemlösungen aufspielen können, bietet nicht wirklich eine Antwort auf die Krise des Funktionalismus, sondern verlagert das Problem in eine gut gemeinte, aber dennoch auf seltsame Art nostalgische Vorstellung von der Rolle des Designs in der Welt.³⁴

Die Krise des Funktionalismus in unserer unrealen Welt hingegen stand in engem Zusammenhang mit der Krise eines modernen Versprechens des unaufhaltbaren Fortschritts und des ständigen Wachstums, von planbarer Effizienz und universaler, überzeitlicher Gültigkeiten rationaler Formen. Man möchte Papanek dahingehend recht geben, dass sich diese Krise erst zu entfalten begann, als wirtschaftliche Not und gesellschaftliches Elend in der Aufbruchphase der Nachkriegszeit auf ein erträgliches Niveau herabgesunken waren. In dem Moment, in dem funktionalistisches Design seine Versprechen erfüllt zu haben schien, offenbarten sich dessen Unzulänglichkeiten. Es ist die Kritik an dessen funktionaler Blindheit für die sozialen, individuellen und subjektiven »Schein«-Probleme der Welt, denen nicht mit Konformität und Sachlichkeit begegnet werden konnte. Gleichzeitig wirkte jeder Versuch einer Art von »Entschädigungsdesign«³⁵ wie ein Anästhetikum, welches die Massen nur verführte und betäubte.³⁶ Diese Sinnkrise, die an den elementaren Bestandteilen der Gültigkeit des Funktionalismus als Gestaltungsprinzip zur Abwehr von willkürlichen Entscheidungen bei Fragen der Gestaltung rüttelte und die gesellschaftliche Relevanz des Designs generell infrage stellte, blieb im westdeutschen Design zunächst dahingehend unbeantwortet, als dass ihr von einem Großteil der konventionell Gestaltenden nur mit Strategien der formalästhetischen Ausdifferenzierung von Produkten begegnet wurde. Dies fügte der mechanischen nun eine formalästhetische Obsoleszenz hinzu.³⁷ In der Krise des Funktionalismus findet sich noch keine Antwort auf das Rätsel der Funktion. Doch Resignation ist ebenso wenig dessen Auflösung.

34 Vgl. Gui Bonsiepe, »Bombast aus Pappe«, in: *form*, 61 1973, S. 13.

35 Gert Selle, *Geschichte des Designs in Deutschland*, S. 68.

36 Vgl. hierzu die klassische, werbekräftige Position: Vance Packard, *Die geheimen Verführer. Der Griff nach dem Unbewussten in Jedermann*, Düsseldorf, Wien 1992.

37 Vgl. Gert Selle, *Geschichte des Designs in Deutschland*, S. 257.

In der Kritik zeigt sich ein Widerpart des funktionalistischen Designs und eine Frontstellung, wie sie beispielsweise in der Gegenüberstellung von individuellem Ausdruck und der Typisierung bereits thematisch wurde. Den marktaffinen Strategien der Ausdifferenzierung von Produkten standen sendungsbewusste Designerinnen und Designer kritisch gegenüber. Das flache, rein auf die Form fokussierte »Styling« des Überflusses (der »Neo-Kitsch«), also die rein oberflächliche Neugestaltung von konventioneller Technologie zur Absatzsteigerung, taucht hierbei immer wieder als Gegenentwurf zu den ernsthaft wahrzunehmenden Aufgaben des Designs auf.³⁸ Im Kontrast zu den emanzipatorischen und moralischen Ansprüchen des demokratischen Funktionalismus konstruierte dessen Oberflächlichkeit das Feindbild des Stylings. In dieser Konstruktion wäre Styling als rein auf die Form fokussiertes Design tatsächlich eine Verfallsform, eine »Degeneration«, wie auch Bonsiepe es beschreibt.³⁹ Styling ist das bloße Aufhübschen der Oberfläche, das »Make-Up für Maschinen«⁴⁰, die kein anderes Ziel als diese blinde Verschönerung oder – noch schlimmer – den Profit des Unternehmens verfolgt. Als Oberflächen-gestaltung wäre Styling ein Design – wenn man es noch so nennen wollte, – das hinter seinen gesellschaftsformenden Potenzialen und den Normen der klassischen Moderne zurückblieb. Dieser Verrat an den Idealen des Funktionalismus und die Preisgabe seiner hehren Ziele musste abgelehnt werden. Hierzu schreibt Müller-Krauspe:

38 Vgl. Gerda Müller-Krauspe, »Design Ideologien (2): Styling – das Prinzip der Diskontinuität. Der Standort des Industrial Design – gestern, heute und morgen«, in: *form* 47 (1969), S. 31–35. Oder aber auch in der Einleitung vorgestellten Rede von Gui Bonsiepe, der die Aufgabe von ernst zu nehmenden Designcentern darin sieht, »to make a difference between design as intelligent problem solving and styling.« Bonsiepe, »Design and Democracy«, S. 28.

39 Ebd. S. 31.

40 So betitelt Peter Sloterdijk das oberflächliche Design in einer nicht ganz unproblematischen, weil tendenziell patriarchalen Formulierung, welche das oberflächliche Styling eindeutig weiblich konnotiert. »Design schafft den dunklen Rätselkasten ein aufgeschlossenes Äußeres. Diese Benutzeroberflächen sind gleichsam die Gesichter der Boxen, genauer: das Make-Up der Maschinen; sie [...] flüstern dem Benutzer Appetite, Berührungslüste, Handlichkeitsempfindungen und Initiative ein.« Peter Sloterdijk, »Das Zeug zur Macht«, in: Peter Sloterdijk, Sven Voelker, *Der Welt über die Straße helfen. Designstudien im Anschluss an eine philosophische Überlegung*, Paderborn, München 2010, S. 7–25, hier S. 15.

Ein Stylist nun, so könnte man sagen, ist das schwarze Schaf innerhalb der Familie der Designer, ein illegitimer Sproß, den man nur ungern als dem Familienverband zugehörig erachten möchte.⁴¹

Für ein besseres Verständnis dieser Ablehnung der reinen Oberflächenbearbeitung braucht man sich nur das prominenteste Beispiel vor Augen zu führen, was unter den Begriff des Stylings abwertend subsumiert wurde. Dies sind die seit den 30er-Jahren von Raymond Loewy nach den Gesetzen der Aerodynamik stromlinienförmig gestalteten amerikanischen Automobile und Züge, denen man zunächst noch eine gewisse Form natürlicher Funktionalität hätte zusprechen können.⁴² Spätestens aber wenn auch Toaster und stationäre Objekte in dieser Stromlinienform gestaltet werden, haben sich die ›funktionalen‹ Gestaltungsprinzipien aerodynamischer Messungen als rein formale Prinzipien der fortwährenden Umgestaltung enttarnt. Sie waren eine Verfallsform für jene, die sich dem rechtwinkligen Funktionalismus verschrieben hatten. Hierbei sind es die ausschließliche Rechtfertigung der Gestaltung durch Absatzsteigerung und das Beiseiteschieben sämtlicher ethischer Bedenken, welche das Styling als den Gegenpol des Funktionalismus identifizieren.⁴³ Zwischen den beiden Extremen des rein oberflächlichen Stylings und eines ethischen Funktionalismus spannt sich folglich das Spektrum moderner Gestaltung in der Folge von Bauhaus und Jugendstil auf. Im Zuge der Krise des Funktionalismus schien diese deutliche Überlegenheit funktionaler Gestaltung gegenüber dem oberflächlichen Styling aus dem Blickwinkel des Marktes und des gesellschaftlichen Einflusses populärer Gestaltung ins Wanken zu geraten. Jedenfalls gab der Erfolg auf selbigem Markt dem Styling den Vorzug.

Darauf, dass die reine Oberflächengestaltung als Vermittlung von Ausdruck und Bedeutung einer sonst nicht zu verstehenden, seelenlosen Apparatur niemals rein auf dieser Oberfläche verbleibt, wurde bereits hingewiesen.⁴⁴ Und was wäre ein gestaltetes Interface anderes als eine funktionale Oberfläche, die zwischen einem Außen und einem Innen des Produktes vermittelt? Auch die

41 Gerda Müller-Krauspe, »Design Ideologien (2): Styling – das Prinzip der Diskontinuität«, S. 31.

42 Vgl. Raymond Loewy, *Industrie-Design*, Berlin 1979.

43 Vgl. Gerda Müller-Krauspe, »Design Ideologien (2): Styling – das Prinzip der Diskontinuität«.

44 Siehe hierzu im Teil 1 den Abschnitt »Demokratischer Funktionalismus«.

tatsächlichen ökonomischen und individuell geschmacklichen Vorteile, die sich aus eben jener Ausdifferenzierung der Produktoberflächen ergeben, lassen sich nicht so einfach von der Hand weisen, wie es die Funktionalitätsapologeten gerne täten. Versteht man Design als ein Produkt, durchzogen von ökonomischen, individuellen und gesellschaftlichen Interessen, erscheint der alleinige Fokus auf die Funktion und die Unterordnung der Form verkürzt – ebenso verkürzt wie die Idee eines rein oberflächlichen Stylings. Eines der beiden Extreme dieses Spektrums, das Styling, entpuppt sich als selbst zu oberflächliches Konzept, als Zerrbild, wenn ihm die reine Oberflächlichkeit der Form von Seiten der Funktion her vorgeworfen wurde. Und auch die Wortführer des Stylings wussten, ihre eigene Praxis gegenüber diesem Vorwurf zu verteidigen. Nur war der bisherige Untersuchungsgegenstand gar nicht eine Krise des Stylings, aufgrund derer sich dieses zu rechtfertigen hätte.

Die Krise des Funktionalismus hingegen ist in Wahrheit die Konsequenz aus diesem verzerrten Spektrum der beiden sich diametral gegenüberstehenden Designverständnisse. In ihrer abstrakten Absolutheit kippen beide in einen rigorosen Formalismus um; in einem Fall in einen willkürlichen, im anderen in einen normativen. An beiden Polen wurde jeweils ein Begriff nur derart ungenau umrissen, dass dieser angezweifelt werden muss. Nicht nur ist der Vorwurf der Oberflächlichkeit zu oberflächlich, sondern auch die Exklusivität der reinen Funktion ist so exklusiv, dass sie am Ende alles von sich abstoßen und ausschließen müsste, was noch Design zu nennen wäre. Wie in einem Automatismus müsste die Funktion alles Unnütze abwehren, ohne dabei jedoch jemals bei reiner Nützlichkeit anzukommen. Der Irrweg der Moderne war der Glaube, auf einem essenzialistischen Verständnis der Funktion unhinterfragt aufbauen zu können. Dies führte dazu, dass in der Folge der modernen Gestaltung sowohl paternalistische Züge als auch ein blinder Formalismus ohne Rechtfertigungsgrundlage vorgeworfen wurden.⁴⁵ Eine falsche Antwort auf diesen Irrweg war ein absolut marktkonformes, willkürliches Design, das in der Feinbildkonstruktion des postmodernen Stylings – als Vorwurf und als Selbstverständnis – auf das moderne Rätsel der Funktion folgte. In beiden Verständnissen des Designs bleibt die Schwachstelle weiterhin die unzureichende Definition der Funktion sowie deren Beziehung zur Form. Diesem blinden Fleck will ich nun mithilfe einer philosophischen Kritik am Funktionalismus beikommen.

45 Vgl. Claudia Mareis, *Theorien des Designs zur Einführung*, S. 66.

2.3 Das Unfunktionale des Funktionalen

111

»Zum Problem des Funktionalismus heute«⁴⁶ war eine Rede, die Theodor W. Adorno 1965 auf Einladung des Deutschen Werkbundes auf dessen Jahrestagung hielt. Weil seine Analyse der Problemstellungen, die alle um den Begriff der Funktion kreisen, nicht nur den Funktionalismus damals, sondern auch heute noch in einer Art zu bestimmen vermag, dass das Erbe der Moderne weder einfach zugunsten einer tatsächlich willkürlichen Gestaltung des Stylings aufgegeben wird, noch eine vulgarisierte Form dieses Funktionalismus ohne Rechtfertigung um sich greifen kann, eröffnet Adorno durch seine Kritik aufgrund der Offenlegung der Widersprüchlichkeiten in der Vorstellung der reinen Funktion einen Ausweg aus dieser Krise. Dieser ist eine Neubestimmung der Funktion, wie sie nach Adorno schon immer von einer anspruchsvollen Moderne vorgesehen wurde.

Da ein Haus anders als ein Kunstwerk »einem jeden verantwortlich« (FH 147) sei, weil Design die Gestaltung einer gemeinsam geteilten Welt ist, steht es nach Adorno auch dem Design-Dilettanten, der er selber sei, frei, sich ein Urteil über dieses zu bilden. Seine Kritik richtet sich hauptsächlich gegen den Funktionalismus der euphorischen Wiederaufbauphase in Westdeutschland, dem »Wiederaufbaustil«, welcher ein Funktionalismus der rein wirtschaftlichen Planung war (vgl. ebd.). Gegen diesen nimmt Adorno die Ideale der klassischen Moderne und des Bauhauses in Schutz und beginnt mit einer Verteidigung des in vielerlei Hinsicht ersten Funktionalisten: Adolf Loos. Dieser habe sich berechtigterweise gegen das Aufgehen der Kunst im Leben, also gegen die Ziele des Jugendstils, gesperrt. Bei dieser falschen Versöhnung als Heilung der Welt widerfahre den Gebrauchsdingen unrecht, wenn Kunst in ihnen aufgehen soll, die doch der »unbeirrten Protest gegen die Herrschaft der Zwecke über die Menschen« ist (FH 149). »Kunstfremde Verkunstung« (ebd.) wird dem, was Design leisten soll, nicht gerecht und führe am Ende nur zu einer widerstandslosen Unterordnung unter den Profit. Loos strikte Ablehnung von Kunstformen im Design sei ein Beharren auf die unhintergehbare Zweckmäßigkeit, welcher sich die Gestaltung verpflichtet hatte. Nur habe Loos in

46 Diese wurde später unter dem Titel »Funktionalismus heute« publiziert. Vgl. Theodor W. Adorno, »Funktionalismus Heute« (1965), in: Klaus Thomas Edelman, Gerrit Terstiege (Hg.), *Gestaltung denken. Grundlagentexte zu Design und Architektur*, Basel 2010, S. 147–161. Im Folgenden im Text zitiert als FH.

siesem Beharren die zweckgebundene Gestaltung von Gebrauchsgegenständen in einem zu radikalen Widerspruch zur zweckfreien Gestaltung von Kunst gesetzt und damit jene Dimension des Funktionalismus übersehen, die eben auch in eigentlich funktionslosen Kunstwerken »nach dem ihnen Notwendigen zu fragen und gegen das Überflüssige sich spröde zu machen« hatte (FH 147), nach – wenn man so will – einem demokratischen Funktionalismus in der Kunst. Sobald ein Kanon keine Regeln mehr für das, was richtig oder falsch ist, sowohl in der Kunst als auch im Design bereitstelle, wird diese Reflexion über das Notwendige und Überflüssige jeder Gestaltung aufgebürdet. Dies birgt wiederum eine »geschichtliche Dynamik« (FH 148) in sich, die der von Loos angestrebten evolutionär-zivilisatorischen Entwicklung hin zur absoluten Ornamentlosigkeit nach Adorno entgangen war. Denn: »Was gestern funktional war, kann zum Gegenteil werden;« (ebd.) Adorno verweist hier auf eine historische Dimension in der Funktion selbst, deren grundlegende Natürlichkeit somit infrage steht. Denn was heute oder damals als ornamental empfunden wurde, seien »vielfach Narben überholter Produktionsweisen an den Dingen« (FH 149), also vormals funktionale Elemente.

Eine Steigerung dieser Einsicht, die auch über Adornos Feststellung der Geschichtlichkeit von Funktion hinausgeht, liefern uns heute augenscheinlich funktionale Gestaltungen im Medium des Digitalen, deren Funktionalität sich ursprünglich aus analogen und mechanischen Zusammenhängen ableitete. Diese Migration funktionaler Formen, die bei dieser Übersetzung ihre »reine« Funktionalität verlieren, finden sich beim Übertragen von Taschenrechnern oder aber bei der Anordnung digitaler Tastaturen auf Smartphone-Screens, die sich immer noch an mechanischen Schreibmaschinen aus dem späten 19. Jahrhundert orientiert. Bei diesen sollte eine Anordnung, die nicht der Reihung des Alphabets folgte, nicht etwa den Schreibfluss erleichtern, sondern lediglich die am häufigsten gebrauchten Buchstaben so weit wie möglich voneinander entfernt positionieren, damit sich deren Typenhebel beim Gebrauch der Schreibmaschine nicht verhaken würden. Funktionale Gestaltung, die ihre Form aus dem Funktionieren des Gegenstandes ableitete. Jedenfalls solange dieser mechanisch betrieben wurde. Nichtsdestotrotz benutzen wir auch heute noch dieselbe Tastatur und eine Neuordnung der Tasten würde den alltäglichen Gebrauch erschweren, wäre geradezu unpraktisch. Jede und jeder, die oder der jemals das Zehnfiingersystem gelernt hatte, müsste im Namen der neuen, funktionaleren Gestaltung umtrainiert werden. Anders gesagt, lässt sich das reibungslose Funktionieren dieses speziellen Dinges weder aus der Natur der Sache noch aus einer inneren Funktion heraus erklären. Manchmal,

wie Bernhard Bürdek es treffend formuliert, folgt die Form nicht der Funktion, sondern einfach nur der Konvention.⁴⁷ Besser noch: den Konventionen. Oder vielmehr weist die Konventionalität eine eigene Art der geschichtlich gewachsenen Funktionalität auf, die uns in unseren sozialen Praktiken zu einer zweiten Natur⁴⁸ geworden ist, welche sich dennoch nicht durch reine Zweckmäßigkeit erklären lässt.

Diese Gegenüberstellung führt zurück zu Adornos Kritik, da dieser auch schon in Loos' Versteifen auf die reine Zweckmäßigkeit die »allzu schlichte Antithese« (FH 149) erkannte, welche die Diskussion um Sachlichkeit weiter mit sich verschleppte. Es ist diese Antithese, die aus dem irrationalen Beharren auf reine Rationalität den blinden Vulgärfunktionalismus entstehen ließ, der davon ausging, dass man Zweckfreies ganz klar vom Zweckvollen trennen könne. Dabei kann es gar kein rein funktionales Design geben, denn »keine Form ist gänzlich aus ihrem Zweck geschöpft« (ebd.) und auch »der gesellschaftliche Prozeß verläuft in seinem Innersten, trotz aller partikularen Planung, nach wie vor planlos, irrational.« (FH 150) Nicht nur übersteigt die Form die Zwecke, sondern deren ausschließliche Gründung in Zweckrationalität ist ein Trugschluss. »Solche Irrationalität prägt sämtlichen Zwecken sich auf und dadurch auch der Rationalität der Mittel, die jene Zwecke erreichen sollen.« (ebd.) Weder Materialien, Formen noch die Zwecke seien »Urphänomene«, auf die ausschließlich aufgebaut werden könnte. Der Kurzschluss von reiner Funktion, klar erkennbarem Bedürfnis als Ziel ihrer Wirkung, und einem rationalen, sozialen Gefüge, das zu überblicken wäre, musste sich selbst jeden Ausweg verbauen und in der Sackgasse eines »barbarischen Zugriff[s]« (ebd.) auf die Menschen enden. Genau diese verfahrenere Situation war die Krise des Funktionalismus: »Fast jeder Verbraucher wird das Unpraktische des erbarmungslos Praktischen an seinem Leib schmerzhaft gespürt haben;« (FH 151) am dunklen Grund der – trotz aller Technik – gesellschaftlichen Funktion selbst liegt etwas Unfunktionales, welches alle rationale Berechenbarkeit unterläuft und sich im »reinen« Funktionieren gegen sich selbst kehrt. »[W]eder die ungehobelte Natur [...] noch deren unbarmherzige Beherrschung« sind das Wesen von Kultur, der von Menschen gestalteten Welt. Denn ihre Vermittlung ist Sinn und Zweck der Sache. Die »Zukunft der Sachlichkeit« wäre

47 Bernhard E. Bürdek, *Design*, S. 294.

48 Zum Begriff der zweiten Natur vgl. Christoph Menke, *Autonomie und Befreiung. Studien zu Hegel*, Berlin 2018.

nur dann eine der »Freiheit«, wenn sie aus dieser falschen Antithese und somit aus der Krise herausfindet (vgl. ebd.).

Ohne eine patentierbare Lösung für einen Ausweg aus dem Dilemma anzubieten, weist Adorno darauf hin, dass Sachlichkeit nicht die Tilgung jeglichen Ausdrucks in der Form ist, sondern die Vermittlung des »Handwerks« (dem funktionalen Aspekten der Gestaltung) durch »Phantasie« (den symbolischen, ausdrucksvollen und sinnlichen Anteilen der Form) (vgl. FH 153). Selbst da noch, wo versucht wird, den Ausdruck zu vermeiden, produziert man einen Ausdruck eben jenes vermiedenen Ausdrucks und zollt ihm »Tribut durch die Anstrengung, [ihn] zu vermeiden.« (FH 151) Eine »desillusionierte Moderne«, die gleichzeitig mit der Befreiung vom repräsentativen und ausdrucksvollen Ornament »aller Ideologien sich entschlagen zu haben wähnt«, wurde zur »Maske kleinbürgerlicher Routine« (FH 155) und offenbarte das »Unzureichende der reinen Zweckform« als »ein Eintöniges, Dürftiges, borniert Praktisches.« (FH 153) Das sind die Effekte dieser falschen Antithese, die dadurch zu lösen ist, dass man die beiden Gegenpole von Form und Funktion begrifflich nicht als Widerspruch fasst, der die Unterordnung des einen unter den anderen zur Folge hatten, sondern immer deren Vermittlung denken muss. Phantasie, die »in die Zweckmäßigkeit sich versenkt«, ist nach Adorno der Schlüssel zur Lösung des Widerspruchs, denn »[s]ie sprengt den immanenten Zweckzusammenhang, dem sie sich verdankt!« (FH 156)⁴⁹ Sie ist die minimale Verschiebung, »die Fähigkeit zur Interpolation im Kleinsten«, außerdem »unendlich klein, ein Grenzwert«, die bei jeder Vermittlung von Zwecken, Materialien und Formen passiert (vgl. ebd.). Denn »Formkonstruktion und Funktion« müssen als zwei Extreme immer »durcheinander vermittelt« werden (FH 157). Nicht nur sind die Zwecke niemals unabhängig oder unbeeinflusst von den verwendeten Mitteln, welche »eine eigene Logik [haben], die über sie hinausweist«, sondern es gibt »in den Materialien und Formen, [...] so wenig sie noch sinnhaft sind, trotz allem etwas, was mehr ist als Material und Form. Phantasie heißt: dies Mehr innervieren.« (FH 155) Gestalterische Phantasie im Sinne einer freiheitlichen Sachlichkeit regt im Vermittlungsprozess des Designs genau dieses unvermeidbaren Mehr an und bringt es als Neues hervor. Hierin entfaltet sie in jeder Gestaltung ihre Wirkung, die immer vom

49 Adorno betont noch, dass man Phantasie nicht als »Lust am unverbindlichen Dazuerfinden«, als die kreative »creatio ex nihilo« missverstehen – »sachfremd zu verhimmeln oder sachlich zu verdammen« – sollte. Weder in der Kunst, noch in der Gestaltung. Vgl. Theodor W. Adorno, »Funktionalismus Heute«, S. 155.

Besten im Menschen auszugehen habe (vgl. FH 157). Dabei verstrickt sie sich nicht in dem Versuch, die falsche Antithese, »den geronnenen Gegensatz des Zweckvollen und Zweckfreien« (FH 161), zu verbergen:

Schönheit heute hat kein anderes Maß als die Tiefe, in der die Gebilde die Widersprüche austragen, die sie durchfurchen und die sie bewältigen einzig, indem sie ihnen folgen, nicht, indem sie sie verdecken. (ebd.)

Knapp 20 Jahre nach Adornos Rede, zu den Feierlichkeiten des 75. Jubiläums des Deutschen Werkbundes 1982 in München, greift Albrecht Wellmer dessen Kritik am Vulgärfunktionalismus in seiner Rede »Kunst und industrielle Produktion – Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne«⁵⁰ wieder auf und verweist auf die »sprachlich-ästhetische Dimension« (KIP 123), die Adorno in einem anderen Verständnis des Funktionalismus freigelegt habe. Durch diese sprachlich-ästhetische Dimension weise nach Wellmer »der Funktionalismus immanent über sich selbst hinaus« (ebd.). Durch Wellmer wird dieser Zug in Adornos Argumentation explizit. Eine kritische Selbstüberschreitung der Moderne und ihres zu simplen Funktionalismus in eine Postmoderne, welche die Ideale der Moderne fortschreibt, dabei aber besagte Widersprüche nicht in einer Einheit versöhnen muss, sondern jene Momente gerade in ihrer Pluralität gleichberechtigt nebeneinander austrägt und diesen Aushandlungsprozess partizipativ auf die Betrachtenden erweitert. Eine Postmoderne, die nicht »aus der Not der eigenen Sprachlosigkeit [...] die Tugend eines willkürlichen oder frivolen Spiels mit Sprachformen und Vergangenheit« (KIP 124) macht, so Wellmer. Sondern jene, die Moderne fortschreibende gestalterische Postmoderne, die »einen Zusammenhang herstellt zwischen der sprachlichen Dimension [...] einerseits, und neuen, partizipatorischen Formen [...] andererseits«, deren eigene Sprachlichkeit immer auf die Sprachlichkeit der »Betroffenen verweist« (KIP 124f).

Mit Wellmer lässt sich in Ergänzung sowie Erweiterung von Adorno sagen, dass gleichzeitig mit der Gestaltung, der Vermittlung von Form und Funktion, immer auch Gestaltbarkeit, die Möglichkeit zur Gestaltung, mit »kommuniziert« wird, um hier im Bild der Sprachlichkeit zu bleiben. Dies geschieht

50 Albrecht Wellmer, »Kunst und industrielle Produktion. Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne«, in: ders., *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt/M 1985. S. 115–134. Im Folgenden im Text zitiert als KIP.

zum einen im Licht einer postmodernen Perspektive auf Gestaltung, die eben nicht mehr die gestalterische Einheit anvisiert, sondern den Sinn für die Pluralität des Möglichen als partizipativen Aushandlungsprozess geschärft hat. Andererseits zeigt sich aber gerade auch im Design, dass dies immer als eine Fortsetzung der Moderne verstanden werden muss, als eine aus partikularer Perspektive auf etwas Allgemeines in der zu gestaltenden Welt – auf Brauchbarkeit im erweiterten Sinn – zielende Gestaltung. Ansonsten setzt sich Design der Gefahr aus, in einem »Realismus der Beliebigkeit«⁵¹ zu erschlaffen, der keine andere Begründung als den Profit mehr kennt; in den »Irrationalismus«, »Partikularismus«, zur »bloßen Mode oder – schlimmer – zur Regression«, (KIP 128) wie es bei Wellmer heißt. Dem entgegen steht für ihn mit Adorno der funktionale Anspruch der Zweckmäßigkeit moderner Gestaltung, dass Design auf die Gesellschaft bezogen sein muss: die »Funktion fürs Subjekt« (FH 157). An anderer Stelle spricht Adorno vom »gesamtgesellschaftlichen Zweck« (FH 160) im Gegensatz zum partikularen. Jedoch – und hierin erfüllt sich moderne Zweckmäßigkeit über moderne Missverständnisse hinaus – nicht für »einen allgemeinen, durch seine Physis ein für alle Mal bestimmten Menschen« und dessen objektiven sowie psychologisierten Bedürfnisse, sondern für »die gesellschaftlich konkreten« (FH 157). »[D]ie Menschen [vermögen]«, so wieder Wellmer in Bezug auf Adornos Formulierung, »ihre Subjektivität als vergegenständlichte wiederzufinden [...], und [lassen] zugleich ihre subjektiven Impulse an einer mit Sinn aufgeladenen [...] Struktur sich brechen und sich entfalten.« (KIP 123)

Wie ich mit Adorno zu zeigen versucht hatte, sind die Funktionen der verschiedenen Strukturen – des Designs – jedoch nicht rein mechanisch zu erklären, sondern beinhaltet die gesellschaftlichen Irrationalitäten, die sich durch den gesellschaftlichen Prozess ihrem Funktionszusammenhang eingepägt haben. Nach Adornos Kritik haben wir es mit einem komplexeren, vermittelten Funktionalismus in Form und Material zu tun. Doch Wellmer weißt noch einen Schritt über Adorno hinaus. Nicht nur benötigt diese Vermittlung der Funktion, ihre Realisierung in der Form, die gestalterische sowie architektonische Fantasie, sondern bereits die Klärung der Zwecke bedarf eines Aushandlungs- und Vermittlungsprozesses. Nicht nur an einem mechanischen

51 Jean-François Lyotard, »Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?«, in: Peter Engelmann (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart 1990, S. 33-48, hier: S. 41.

Rigorismus krankte der Vulgrärfunktionalismus, sondern auch daran, »daß er keine angemessene Reflexion auf die Funktions- und Zweckzusammenhänge einschließt, auf die hin funktional zu produzieren [...] wäre.« (KIP 121) Genau im Ausbleiben der Reflexion ordnete sich nach Wellmer der falsche Funktionalismus einer rein instrumentellen Vernunft unter:

Denn ein Funktionalismus, der sich die Definition der grundlegenden Funktionen und ihre Prioritätsverhältnisse unkritisch vorgeben läßt, kann am Ende nur eine Sanktionierung einer im Zeichen von Kapitalverwertungs-, Verkehrsplanungs- und Verwaltungsimperativen vollzogene Verwüstung der Städte bedeuten. (ebd.)

Diese Aushandlungsprozesse, die »kommunikative Klärung der Zwecke« (KIP 125), die jedem Produkt sowohl vorangehen sollte als auch über seine Fertigstellung hinausweisen müsse, sind die sprachliche Dimension eines komplexeren, Funktionalismus kommunikativer Rationalität⁵², auf die Wellmer durchaus mit einigem Partizipationspathos hinweist. Diese sprachliche Dimension verschiebt nach ihm den Fokus von der Abgeschlossenheit der Vermittlung innerhalb eines Werkes, welches die Widersprüche lediglich ausstellt, hin zur Sprachlichkeit der Benutzerinnen und Benutzer und einem kommunikativen Austauschprozess, vom Funktionieren im Gebrauch hin zur Bedeutung. Denn es ist eine explizit sprachlich-ästhetische Dimension, die uns Wellmer hier vor Augen führt. Dies ist die genuin proto-partizipatorische Dimension des Designs, deren Berücksichtigung dem normativen Ansatz der Gestaltungsmodernen entgangen war. Dies ist die Bühne eines erweiterten Designprozesses, auf der Fragen der Verfasstheit unseres Lebens verhandelt werden. Der Anspruch des Designs auf Allgemeingültigkeit muss sich erst in dieser Arena des Verhandlungs- und Aneignungsprozesses erweisen und wird durch die Einsicht in die sprachlich-ästhetische Dimension verlängert. Diese Sprachlichkeit der Gestaltung fordert die Gestaltenden gleichzeitig zu einem gewissen Grad an Autonomie und der Möglichkeit der Distanz gegenüber den Verwertungs- und Planungslogiken des Marktes auf. Die Reflexion auf die Zwecke und ihre Zusammenhänge muss Teil des Designprozesses sein, sodass Gestaltende nicht stumme Dienende der Industrie sind.

52 Albrecht Wellmer verweist hier selbst auf Jürgen Habermas. Vgl.: Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*. Bd. 1 und 2, Frankfurt/M 1981.

Doch Wellmers Auslegungen lassen sich nicht ganz so leicht für das Design in Anschlag bringen. Ja, es gibt eine partizipatorisch-sprachliche Ebene in der gestalteten Umwelt, die sich auch ihrer ästhetischen Transformierbarkeit nicht entziehen kann. Allerdings – dies kann hier nicht unerwähnt bleiben – nach Wellmer neben der Kunst einzig und allein in der Architektur und gegebenenfalls noch im Handwerk. Lediglich in der Architektur schlagen »die toten Materialien die Augen auf« und die Objekte erscheinen wie »beredet« (KIP 120). Das positive, kommunikative und durch den Aushandlungsprozess demokratische Beispiel der Architektur lasse aber »keine direkten Rückschlüsse zu auf Möglichkeiten einer neuen Vermittlung von Kunst und industrieller Produktion in anderen Bereichen.« (KIP 128) In der industriellen Produktion des Designs gehe jede symbolische Funktion verloren, alles Ästhetische verschmelze mit der Zweckmäßigkeit, wodurch »die industriell gefertigten Gegenstände alles Bedeutungshafte von sich abstoßen und zum Zeichen ihrer Funktion, zum bloßen Mittel werden.« (KIP 116) Funktionales Produktdesign bleibt stumm, denn »industrielle Massenprodukte [...] bringen keinen Zusammenhang von Bedeutungen zum Ausdruck; sie verkörpern einen Zusammenhang von Funktionen, aber sie drücken ihn nicht aus.« (KIP 128f) Einzig die Sichtbarkeit ihrer Konstruktion bei einsichtigen Zwecken könne dem Industriedesign Schönheit verleihen. Und auch das Kapitel zur Kulturindustrie in der *Dialektik der Aufklärung* dürfte klar machen, dass Adornos Rede vor dem Werkbund nicht seine grundlegende Haltung gegenüber dem Design, verstanden als Produktion von Massenware, widerspiegeln kann.⁵³ Vielmehr sollte auch sie als eine Kritik gelesen werden.

Wellmers finales Urteil der fehlenden Sprachlichkeit von industriell gefertigten Massenprodukten muss hingegen im Kontext dieser Rede als Mahnung an die Zuhörenden verstanden werden. Seine Skepsis zielt auf die Logiken des Marktes und eine unhinterfragte Allianz des Designs mit der Industrie ab, welche die industrielle Produktion weiterhin (mit-)bestimmte, die taylorisierten Arbeitsprozesse normativ einhegten und die Produktgestaltung sowie in Teilen auch die Architektur dem »technokratischen Zeitgeist kongenial werden ließen« (KIP 121). Dadurch standen sie im krassen Kontrast zu all jenen Freiheiten, die das Handwerk ausmachen und für die sich Wellmer explizit in seinem

53 Vgl. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/M 2013, S.128 – 176.

Vortrag einsetzte. Seine scharfe Kritik an der industriellen Massenproduktion lässt sich als Kritik an der unhinterfragten Verstrickung der Designdisziplin mit dem Kapitalismus lesen. Es sind einerseits die »falsche Uniformität technisch verarmter Zeichensysteme« (KIP 126), andererseits die damals noch faktische Unmöglichkeit der Partizipation im Designprozess sowie der kommunikativen Klärung der Zwecke durch eine plurale Öffentlichkeit, die Reduzierung der Rolle des Designpublikums auf die von anonym Konsumierenden sowie eine fehlende Individualität, die nach Wellmer auch nicht durch leere formal-ästhetische Differenzproduktion zu gewinnen ist. 1985 hätte er jedoch bereits eine neue Lust am Formenspiel, an der ironischen Brechung und einer kommerziellen Art von Individualität im post-modernen industriellen Produktdesign bemerken können, die für ihn zwar auf die schlechte Seite des post-modernen Momentes als reflexhafte Abkehr von der Rationalität der Aufklärung gezählt hätte, der man aber nichtsdestotrotz eine gewisse Sprachlichkeit und kommunikative Offenheit nicht absprechen konnte. Während für Wellmer die Produkte stumm blieben, begannen sie im Mainstream des Marktes gerade damit, die Konsument*innen in ihrer bunter werdenden Vielfalt in ein intensives Gespräch der Sprache der Produkte zu verwickeln.

2.4 Ein erweiterter Funktionalismus

Besonders die verkörperte Stummheit der industriellen Produkte – Design als »Stummer Diener« des Kapitalismus – muss jede Produktdesignerin und jeden Produktdesigner schmerzen, da sich in Zeitgenossenschaft zu Wellmers Rede an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach der designtheoretische Ansatz der Produktsprache vollends etabliert hatte. Dieser gründete auf einen erweiterten Begriff der Funktion und der empirischen Ästhetik.⁵⁴ Aufgrund der Relevanz dieser neue Perspektive eines erweiterten Funktionsbegriffes für ein differenzierteres Verständnis der Rolle des Designs in der Gesellschaft sowie deren inhärente Probleme soll dieser Vorschlag eines analytischen Modells der Funktionsmultiplikation zu einem besseren Verständnis genauer betrachtet

54 So lautete der Titel von Jochen Gros Diplomarbeit an der an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste, Braunschweig, Abteilung für Experimentelle Umweltgestaltung.

werden.⁵⁵ So ließe sich auch der Offenbacher Ansatz der Produktsprache als Neudefinition des Funktionsbegriffes sowie als Fortführung der Moderne mit den sprachlich-ästhetischen Mitteln der Postmoderne verstehen. Er wäre eine mögliche Lösung der Krise. Die besonders zu würdigende Leistung dieses Ansatzes ist die Verschiebung der Perspektive der industriellen Produktgestaltung von der rein praktischen Funktion, dem technischen Funktionieren und den zu erfüllenden Zwecken, hin zur Bedeutung und den kommunikativen Austauschprozessen, die sowohl zwischen dem Machen und Nutzen von Designobjekten als auch zwischen dem Design und einem wechselseitigen Verweiszusammenhang zur Gesellschaft liegen. Das Stichwort dieser Gestaltung der »Mensch-Objekt-Relation« war die Gesamtheit der Zweckzusammenhänge dieser Relation: die »Umwelt« des Menschen.⁵⁶ In der Gestaltung der Umwelt ging es wie in der Moderne um deren Gestaltbarkeit durch das Design. Diese sollte sich nun aber nicht nur auf die funktionalen, sondern auch die emotionalen sowie sprachlichen Bereiche dieser Welt, die gesellschaftlichen Bedürfnisse⁵⁷ erstrecken. Diese Aspekte wurden systemtheoretisch unter dem Begriff der produktsprachlichen Funktionen analysiert und zusammengefasst.

Diesen neuen Ansatz in der Designtheorie stellte Jochen Gros in seinen Grundzügen öffentlich zum ersten Mal 1976 in der Zeitschrift *form* unter dem Titel »Sinn-liche Funktionen im Design« vor.⁵⁸ Die Wurzeln sowie die Neuheit des Offenbacher Ansatzes der Produktsprache, welcher Produkte gestalten wollte, »die gezielt bestimmte Informationen vermitteln und Wirkung erzeugen«⁵⁹, führt Dagmar Steffen rückblickend auf ein neues Bedürfnis nach

55 Einen ähnlichen Vorschlag der Multiplikation von Funktionen macht Larry Ligo mit »structural«, »physical«, »psychological«, »social« und »cultural-existential« Funktionen eines Produktes. Vgl. Larry Ligo, *The Concept of Function in Twentieth-Century Architectural Criticism*, Ann Arbor 1984. Ein weiteres, jüngerer Beispiel für erweiterte Funktionen liefert der Archäologe Michael Schiffer, der vorschlägt, dass Objekte drei verschiedene Typen von Funktionen haben können: »Techno-function«, »socio-function« und »ideo-function«. Zitiert nach: Tom Fisher, Janet Shipton, *Designing for Re-use. The Life of Consumer Packaging*, London 2010, S. 24-27.

56 Das in den ehemaligen Gebäuden der HfG Ulm eingerichtete Institut für Umweltplanung der Universität Stuttgart war eine indirekte Nachfolgeinstitution. Vgl. Bernhard E. Bürdek, *Design*, S. 43.

57 Am IUP gab es eine Arbeitsgruppe »Bedürfnisforschung«. Vgl. ebd., S. 218.

58 Vgl. Jochen Gros, »Sinn-liche Funktionen im Design – (2) Entwurfsbeispiele zu theoretischen Begriffen und Hypothesen«, in: *form* 75 (1976), S. 12–16.

59 Dagmar Steffen, *Design als Produktsprache. Der »Offenbacher Ansatz« in Theorie und Praxis*, Frankfurt/M 2000, S. 6.

einer theoretischen Durchdringung der Designdisziplin zurück, welche sich bisher an der HfG Ulm an den naturwissenschaftlich positivistischen Methoden mit dem Ziel der Analyse und Messbarmachung von Phänomenen der Gestaltung orientiert hatten. Auch Bernhard E. Bürdeks Arbeiten zur Design-Methodologie, welche die verschiedenen aufeinanderfolgenden Stufen eines linearen Designprozesses von der Problemanalyse über den Entwurf bis hin zur Problemlösung transparent, nachvollziehbar und planbarer machen wollten, hatten nach Steffen der Krise des Funktionalismus und mit ihr der Krise des industriell geplanten, anonymen Produktionsprozesses, wie bereits beschrieben, wenig entgegenzusetzen. Dabei war der Versuch der analytischen Durchdringung des Designprozesses selber Symptom dieser generellen Sinnkrise, so behauptet es zumindest Horst Rittel, der Professor für Design-Methodologie an der HfG Ulm war.⁶⁰

Der neue, produktsprachliche Theorieansatz, der nach Steffen diesem neuen Bedürfnis nach einer eigenen Designtheorie jenseits der Beschreibung des Designprozesses und mit dieser einer Neueinordnung der Rolle des Designs in der Gesellschaft entgegenkommen wollte, orientierte sich folglich nicht an positivistischen Naturwissenschaften, sondern das Interesse richtete sich nun »auf die geisteswissenschaftliche Methoden des Sinnverstehens und Interpretierens« sowie auf die Psychologie.⁶¹ Darüber hinaus war auch Gros' Designpraxis von dem Bestreben geprägt, die Designproduktion abseits der Industrie und der Standardisierung als echte Alternative wenigstens wieder denkbar zu machen. Ziel war es, durch kleinere Betriebseinheiten und geringere Investitionskosten das Experimentieren in der Produktion »mehr Selbstbestimmung, Solidarität und Spaß durch bewusst einkalkulierte Gewinneinbußen« aufs Neue zuzulassen.⁶²

Dies drückt sich vor allem in den improvisierten, an Nachhaltigkeit und Recycling orientierten Arbeiten der Gruppe Des-In aus, die Gros bereits 1974 an der Hochschule für Gestaltung Offenbach gründete.⁶³ So beispielsweise das aus Autoreifen recycelte Reifensofa von 1975, welches im Kontext der Ölkrise

60 Horst Rittel, *Die Denkweise von Designern*. Horst W. Rittel. Mit einer Einf. von Wolf Reuter und einem Interview von 1971, Hamburg 2012, S. 55.

61 Vgl. Dagmar Steffen, *Design als Produktsprache*, S. 6f.

62 Vgl. Thilo Schwer, *Produktsprachen. Design zwischen Unikat und Industrieprodukt*, Bielefeld 2014, S. 85.

63 Die Gründung der Gruppe ist auf die Arbeitsgruppe 1 an der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main zurückzuführen. Vgl. ebd. S. 80.

kritisch auf die knapper werdenden Ressourcen und den schrumpfenden Möglichkeitshorizont industrieller Produktion verwies. Wenn man die Produkte dieser Gruppe aufgrund der geringen Stückzahlen und ihres ausbleibenden kommerziellen Erfolges leichtfertig abtut, verpasst man gerade den kritischen Punkt, der mit ihnen im Kontext einer Gesellschaft von Massenkonsum gemacht werden sollte: Das scheinbar untrennbare Verhältnis von Design, Industrie und Markt erschien nicht mehr alternativlos. Design hängt zwar als Reflexion von der Gesellschaft ab, für die es gestaltet. Aber selbst wenn die industrielle Massenproduktion diese Perspektive auf die Gestaltbarkeit der Welt eröffnete, war sie in einer medial vermittelten Kommunikationsgesellschaft nicht mehr deren notwendige Bedingung. Die Orientierung an einer gesamtgesellschaftlichen Wirkung bleibt bei den vielen Einzelstücken der Gruppe Des-In erhalten, wenn man ihren produktsprachlichen Symbolcharakter – ihre »Lesbarkeit« beim Erscheinen in den Medien und der Öffentlichkeit – berücksichtigt. Was unter Design zu verstehen ist, wird nun auch durch das Medienereignis Design⁶⁴ neudefiniert und weiterbestimmt. Niemand muss jemals auf dem realen Reifensofa gesessen haben, damit es seine Zwecke erfüllen kann. Die Erkenntnis dieses symbolhaften Charakters war elementarer Bestandteil sowohl der semantischen Wende im Design⁶⁵ als auch der Theorie der ihr vorangehenden Produktsprache. Die psychologisch-theoretischen Ansätze dieser Produktsprache gilt es genauer zu betrachten.

Im Wesentlichen erläutert der Offenbacher Ansatz eine Erweiterung der Funktion um »sinn-liche« sowie emotionale und psychologische Aspekte, die über die gestaltpsychologischen Ansätze – beispielsweise des Bauhauses – hinausgehen und den »gesamten psychischen Apparat« sowie das Denken im Kontext von Gesellschaft mit einbeziehen. Somit stellen sie den kommunikativen Menschen ins Zentrum des Designs.⁶⁶ Der erweiterte Kreis der Funktionen wurde strukturalistisch typologisiert.⁶⁷ Neben den altbekannten

64 Gui Bonsiepe stellt dies ebenso rückblickend fest: »Design [...] has become a media event [...]«. Gui Bonsiepe, »Design and Democracy«, in: *Design Issues*, Vol. 22 2/2006, S. 27–34, hier: S. 28.

65 Vgl. Klaus Krippendorff, *Die semantische Wende*.

66 Vgl. Thilo Schwer, Produktsprachen, insbesondere Kapitel 2 Abschnitt 2 »Ausweitung des Designbegriffs durch die Berücksichtigung der psychischen Bedürfnisse der Nutzer«, S. 47–56.

67 Als Grundlage von Gros Arbeit wird der Prager Strukturalist Jan Mukařovský genannt. Vgl. ebd. S. 65.

praktischen Funktionen eines Produktes, die endlich ebenfalls in den Plural gesetzt wurden, erscheinen die produktsprachlichen und sinnlichen Funktionen als Gegenstand der Analyse für den Designprozess und zur Einordnung von Produkten in den gesellschaftlichen Kontext. Diese zweite Kategorie der Funktionen zergliedert sich wiederum in die »formalästhetischen Funktionen«, die in der sinnlichen Wahrnehmung auf die Benutzer*innen durch einen Grad der Ordnung und Komplexität wirken, und die zeichenhaften sowie semantischen Funktionen, die in dieser Wahrnehmung eine psychologische Wirkung entfalten.⁶⁸ Die »Anzeichenfunktionen« eines Produktes machen die praktischen Funktionen unmittelbar verständlich – sie zeigen noch vor dem Gebrauch selbigem im Design an – und die »Symbolfunktionen« verweisen semantisch auf den größeren gesellschaftlichen Kontext, aus dem sie sich erschließen.⁶⁹ In seiner Aufarbeitung, Ergänzung und Erweiterung des Offenbacher Ansatzes der Produktsprache rekonstruiert Thilo Schwer dessen psychologische Grundlage:

Aus Gros' psychologisch geprägtem Blickwinkel besteht jede ästhetische Wertung aus zwei Komponenten: den visuellen Bedürfnissen, die vor dem Hintergrund wahrnehmungspsychologischer Erkenntnisse betrachtet werden, und der Symbolbildung, die auf Basis der Psychoanalytik skizziert werden soll.⁷⁰

Der Offenbacher Ansatz gründete auf der Annahme, »dass der semantische Gehalt von Produkten bewusst gestaltbar sei;«⁷¹ und somit auch deren Wirkung auf sie Nutzende, Konsumierende und Betrachtende bis zu einem gewissen Grad von den Gestaltenden geplant werden könne – und musste. Neben den vielseitigen technischen Funktionen gilt es folglich für die Gestaltenden auch die produktsprachlichen Funktionen zu berücksichtigen und in den Planungsprozess mit aufzunehmen. Der Planbarkeit dieser Gestaltung legt der Offenbacher Ansatz diese analytisch zergliederte Pluralität von Funktionen zugrunde, um die Gestaltung ihrer Wirkungen »handhabbar zu machen.«⁷²

68 Vgl. Jochen Gros, Dagmar Steffen, »Grundbegriffe der Theorie der Produktsprachen«, in: Dagmar Steffen, *Design als Produktsprachen*, S. 94-95.

69 Vgl. ebd., »Formalästhetische Funktionen« S. 34-62, »Anzeichenfunktionen« S. 62-82, »Symbolfunktionen« S. 82-93.

70 Thilo Schwer, *Produktsprachen*, S. 49.

71 Vgl. ebd., S. 56.

72 Ebd. S. 58.

Thilo Schwer verdeutlicht, dass diese Handhabbarmachung von Gros nicht im Sinne einer Manipulation der Konsument*innen verstanden worden war, sondern als »Anti-Obsoleszenz-Regeln«, kurz AOR⁷³, die er als Konzept für eine ästhetisch-emotionale Nachhaltigkeit der Produkte entwickelte. Die Beziehung der Konsumierenden zu ihren Produkten sollte psychologisch intensiviert und somit nachhaltig verlängert werden. Die produktsprachlichen AOR sollten sowohl dem kapitalistischen Produktionsprozess als auch dem konformen bürgerlichen Lebensstil nicht nur eine, sondern verschiedene Alternativen entgegensetzen. Das psychologisch fundierte Emotionale der Gestaltung könne zur »psychischen Gesundheit« beisteuern und müsse somit dem Gebrauchswert der Dinge zugeschrieben werden.⁷⁴ In der Verleugnung der affektiven Aspekte der Gestaltung habe der vulgäre Funktionalismus dazu beigetragen, dass die gefühlsbetonten Momente einer Produktbeziehung lediglich als Teil eines Verkaufsargumentes und somit des Tauschwertes als bloßes Styling missachtet und somit niemals konzeptionell durchdacht wurden. Diese »brachliegenden Affekte der Psyche« wollte der Offenbacher Ansatz der Produktsprache wieder als essenziellen Teil des Gebrauchswertes, den wesentlichen Funktionen von Design, verstehen und als zentrale Aufgabe etablieren. Durch das aktive Gestalten von Symbolen böte sich zusätzlich »die Chance, auch eine gesellschaftskritische Rolle zu übernehmen«, so Schwer.⁷⁵ In Gros eigenen Worten: »Der symbolisch-ästhetische Nutzen kann daher sowohl affirmativ als auch verändern wirken.«⁷⁶

Trotz einiger theoretischer Verkürzungen liegt die Stärke dieses Ansatzes meiner Einschätzung nach in dieser gesellschaftskritischen Rolle, welche durch die symbolischen Funktionen des Offenbacher Ansatz der Produkt-

73 »AOR 1: Längerer Gebrauch erfordert verhältnismäßig komplexe Strukturen. AOR 2: Vieldeutigkeit in Grenzen potenziert den Informationsgehalt einer Struktur; sie verlängert unsere Zuwendung bzw. unser Interesse. AOR 3.: Lässige Gestaltung regt unsere Phantasie an. Sie schafft immer wieder Anknüpfungspunkte für unser Interesse; sie bereichert damit unsere projektive Wahrnehmung. AOR 4: In dem Maße, in dem sich der Konsum dem Diktat der materiellen Not entzieht, wird die emotionale Besetzung zum entscheidenden Kriterium für Gebrauchsdauer. Solche emotionalen Besetzungen beruhen auf einer Disposition zur Symbolschöpfung: auf »ausreichender Komplexität bzw. Gestalthöhe.« in: Jochen Gros, *Dialektik der Gestaltung*. Zwischenbericht 2 der Arbeitsgruppe Freizeit, WS 70/71, Universität Stuttgart Institut für Umweltplanung Ulm, o.O. 1973.

74 Vgl. Thilo Schwer, *Produktsprachen*, S. 55.

75 Vgl. ebd., S. 81f.

76 Jochen Gros, *Dialektik der Gestaltung*, S. 9.

sprache erkenntlich gemacht wurde. Dies war Gros erklärtes Ansinnen: Neben der Reflexion über die produktsprachlichen Ziele im Prozess der Gestaltung sollte die Sprache für eine wissenschaftlich begründete Designkritik geschaffen werden. Die kommunikative Klärung der Zwecke als Austauschprozess zwischen dem Gestalten von affektiven Artefakten und deren kontextabhängigen Gebrauch sowie ihrer kontextabhängigen Wirkung wird deutlicher thematisiert. Hierzu Gros selbst:

Jede Form, also auch jedes Design-Objekt drückt etwas aus, liefert Informationen. Der Designer ist daher immer zugleich Autor visualisierter Nachrichten, das Produkt ein Medium nicht-verbaler Kommunikation.⁷⁷

Als Grundlegung einer Designtheorie, welche die analytischen Werkzeuge zur reflexiven Auseinandersetzung mit der eigenen Praxis bereitstellt, liefert die Produktsprache sowie die Produktsemantik gemeinsam mit der Design-Methodologie praktische Handlungsanweisungen für einen Designprozess, der nachvollziehbarer, objektiver und transparenter sowie in letzter Konsequenz planbarer wird.⁷⁸ Die Gestaltbarkeit der Welt zeigt sich in einer neuen Komplexität und Fülle und die Designdisziplin emanzipiert sich sowohl vom Mythos des willkürlich verfahrenenden Genies als auch von der rein technisch-funktionalen Durchstrukturierung und Verwaltung einer homogenen Lebenswelt. Der strikte Funktionalismus wird im Sinne einer postmodernen Revision und Fortschreibung der Moderne um psychisch-emotionale sowie sprachlich-kommunikative Dimensionen der Rationalität erweitert, die dem Mainstream der Gesellschaft weitere gestaltbare Lebensstile hinzufügen. Gros eigene Arbeiten zeigen diese empathische, kommunikative Position des Designs exemplarisch auf. Die analytischen Methoden der Produktsprache sollte man jedoch in ihrer schematischen Regelhaftigkeit eher als Produkt-Rhetorik verstehen. Gros betonte selbst, dass die schematische Systematik dieses Ansatzes der besseren Handhabbarkeit diene und in der konkreten Situation die Komplexität des produktsprachlichen Aushandlungsprozesses wesentlich durch die gesellschaftlichen Kontexte geprägt würde.⁷⁹ Nichtsdestotrotz hält er an diesem systemtheoretischen Ansatz als wissenschaftlich fundiertes Erklärungs- und

77 Jochen Gros, *Empirische Ästhetik, Semesterarbeit an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste Braunschweig*, Fachbereich 4, Experimentelle Umweltgestaltung 1972, S.71

78 Vgl. Bernhard E. Bürdek, *Design*, S. 177.

79 Vgl. Thilo Schwer, *Produktsprachen*, S. 91f.

Orientierungsmodell fest und verweist auf die positiven Effekte der erweiterten Funktionen, welche diese Kontexte überhaupt zum ersten Mal in den Blick bekommen.

Aber reicht hier Gors eigenes kritisches Bewusstsein aus, das er seinem sprachlich-strukturalistischen sowie systemtheoretischen Ansatz vorausschickt? Oder haben wir es bei der Erweiterung der Funktionen nicht viel eher mit einer Zerstückelung und Unterordnung aller Dimensionen des Designs von vermarktbareren Produkten unter funktionale Aspekte und somit schlussendlich doch unter den Tauschwert zu tun? Wäre der strategische Einsatz von Produktsprache, die industrielle Symbolproduktion, nur eine andere Beschreibung für die von Haug kritisierte Warenästhetik? Was bei Gros noch als Alternative zum Diktat der Vermarktung von Design gedacht worden war, lässt sich in der Verlängerung seiner Tendenzen allzu leicht als analytisches und manipulatives Instrumentarium einer hyper-individualisierten Marktforschung beschreiben, die sich ebenfalls vor allem auf die emotionalen und psychologischen Aspekte von Produkten stützt und diese als genuine Werte mitvermarktet. Gros eigenes Unbehagen gegenüber der hochgradigen Kontextabhängigkeit der Bedürfnis-, Produkt- und Funktionsanalyse, welchen »nur über mengenmäßige Auswertung, also über statistische Verfahren« beizukommen sei, spricht die Sprache einer Planung für den Markt, die durch die Übernahme von kalkulierbaren emotionalen Affekten in den Kreis der Funktionen durch Produktdiversifizierung noch effizienter werden soll.⁸⁰ Thilo Schwer verweist in Gros frühen Arbeiten zusätzlich auf den Zusammenhang der differenzierten Funktionstypen zur Maslowschen Pyramide der Bedürfnisse, durch deren Zusammenspiel und gemeinsame Berücksichtigung im Designprozess »eine Gewichtung der Funktionen« möglich werde, »die nicht mehr nur der subjektiven Einschätzung des Designers unterliegen, sondern die Anwendung einer empirisch nachweisbaren, vom Konsumenten ausgehenden Bewertungsmethode erlaube.«⁸¹ Durch die analytischen Methoden der Produktsprache soll sich entschieden der subjektiven Willkür im Design entgegengestellt und der Konsument*innen ins Zentrum dieses consumer-centered Design gerückt werden. Von diesem Zentrum und seinen Bedürfnissen gehen alle Bewertungen der Produkte aus. Die Entscheidungsfindung im Designprozess wird

80 Vgl. ebd. S. 63.

81 Ebd. S. 67.

durch die Analyse der funktionalen sowie emotionalen Komponenten objektiviert und »handhabbar«. Das ökonomische Risiko der Vermarktung wird minimiert. In letzter Konsequenz treten die Designer hier jedoch gerade nicht mehr im emphatischen Sinn als »Autoren visualisierter Nachrichten«, sondern als Dienstleister an der (theoretisch) reibungslosen Erfüllung, am Funktionalisieren der emotionalen, psychologischen sowie physischen Bedürfnissen der Konsument*innen auf, deren Profil von der Zielgruppenforschung umschrieben wird. Ein neuer, psychologisch-funktionalistischer Kreislauf schließt sich.

Aus einer kritischen Lesart heraus kommt die Erweiterung des Kreises der Funktionen einer noch umfangreicheren Einhegung unter die Imperative der marktorientierten Planbarkeit gleich. Das Design zeigt seine verführerischen, manipulativen Potenziale. Diese Planbarkeit begünstigt in der zielgerichteten Vermarktung die reproduzierbaren, wünschenswerten affektiven Reaktionen der Konsument*innen und widerspricht in ihrem strategischen Einsatz Gros' Anti-Obsoleszenz-Regeln. Mit der Erweiterung der Funktionen zergliedert sich schließlich auch ihr demokratischer Anspruch. Zur Abwehr von Willkür und Styling wird aus der Orientierung an Allgemeingültigkeit die Sorge ums Mittelmaß und die Akzeptanz eines statistisch ermittelbaren Durchschnitts. Die partikulare Positionierung der Gestaltenden wird wissenschaftlich neutralisiert und durch die objektive Analyse sämtlicher funktionaler, funktional-sprachlicher und funktional-emotionaler Aspekte ersetzt. Gleichzeitig wird der Fokus einer alles umfassenden Planung und Kalkulation in der Ansprache, die durch das Produkt stattfindet, auf die jeweils statistisch erhobene, gleichzeitig aber individualisierte Positionierung einzelner Konsument*innen verschoben, deren Einbettung in das Ganze einer Gesellschaft, der Anspruch auf Allgemeingültigkeit, einzig als Symbol in einem Repräsentationssystem noch Wert hat.

Den (immer noch) entscheidenden praktischen Funktionen werden weitere hinzugefügt, die wiederum den Designprozess determinieren, bevor er überhaupt begonnen hat. Hierbei werden jedoch sowohl die formal-ästhetischen Aspekte der Gestaltung, die psychologischen Faktoren, als auch ihr prä-stabilisierter Symbolcharakter in den sprachlichen Anteilen ganz der kausalen Logik einer Zweck-Mittel-Relation untergeordnet und somit tatsächlich einfach zu weiteren, zusätzlichen Funktionen des Gestaltungs- und Konsumprozesses. Das bloße Funktionieren emotionaler Erlebniswerte wird Teil des Produktions- sowie Marketingprozesses und des Verkaufsversprechens. Produkte sollen nicht mehr einfach nur konsumiert, sondern erlebt werden und zur psychischen Gesundheit, zur Wellness, beitragen. Diversifiziert sich die Produkti-

on und mit ihr der Designprozess so im Vergleich zum klassischen Funktionalismus, begünstigt ein systematischer Ansatz wie die Produktsprache dennoch die Wiederholung von immer wieder schematisch Ähnlichem bei gleichzeitiger Vermeidung von zu großer und somit nicht planbarer Abweichung.⁸²

Fraglich bleibt, ob aus dieser Perspektive auf den rein strategischen Einsatz der Produktsprache das Bild der Sprache passend gewählt wurde. Denn das »Funktionieren« der Sprache suggeriert ja, sie wäre Mittel zum Zweck, etwas Sekundäres, um auf etwas zu verweisen, was es auch ohne dieses Funktionieren geben könnte.⁸³ Bei dieser Zergliederung in objektive Verweise bleibt das Zusammenspiel der Elemente der Sprache, das sich erst in ihren Kontexten und als Einheit ergibt, außen vor. Denn Sprache bewahrt sich in ihrer Komplexität gerade durch den Spielraum, der ihr durch die Möglichkeit des Nichtverstehens, des Missverständnisses, der metonymischen Bedeutungsverschiebung, der Abweichung und somit immer auch der Möglichkeit der Veränderung eingeräumt wird, trotz ihrer notwendigen Regelmäßigkeiten eine eigene dynamische Offenheit. Ironische Sprechweisen, Metaphern und Sprachspiele, die in Lebensformen verwickelt sind, zielen genau auf diese Möglichkeit in der Sprache ab, dass ein nicht-wörtliches Verstehen im gegebenen Kontext ein Verstehen ist. Wenn die Anzeichenfunktionen eines Produktes in eine völlig andere Richtung weisen, als es die praktischen Funktionen gebieten würden, und die symbolischen Funktionen einfach den gesellschaftlichen Kontext verschieben, auf den sie verweisen sollten, funktionieren sie dann immer noch? Dass non-verbale Kommunikation wie wörtlich gemeinte Rede funktionieren müsse und damit schon Sprachlichkeit gewährleistet sei, ist der Fehlschluss dieser Annahme; die Einhegung der Komplexität dynamischer sprachlicher Systeme unter den Begriff der Funktion ihr blinder Fleck.

82 Dies würde einer ständigen Weiterentwicklung des Designs, sowohl in seinen Funktionen als auch in seinem Aussehen, zuwiderlaufen. Wolfgang Jonas argumentiert selbst aus Perspektive eines systemtheoretischen Ansatzes für ein einen »permanenten (evolutionären) Wandel des funktionalen Charakters von Design« sowie dafür, »dass [...] kein ›System Design‹ [...] zu beschreiben ist. Die Nicht-Systemhaftigkeit des Designs aufgrund seiner Außenabhängigkeit in Bezug auf Funktionen und Codes ist gerade eines seiner spezifischen Unterscheidungsmerkmale.« Wolfgang Jonas, »Forschung durch Design«, in: Swiss Design Network (Hg.), *Erstes Design Forschungssymposium*, 2004, S. 26–33, hier S. 26 f., zitiert nach: Florian Arnold, *Logik des Entwerfens*, S. 15.

83 Für eine Zusammenfassung der Kritik an dieser Vorstellung vgl. Albrecht Wellmer, *Sprachphilosophie. Eine Vorlesung*, Hrsg. von Thomas Hoffmann, Juliane Rebentisch, Ruth Sonderegger, Frankfurt/M 2004, S. 17f.

So viel Offenheit und Abweichung stets Teil des Planungsprozesses bleibt und dies im freien Markt disruptiver neuer Technologien und modischer Phänomene auch bleiben muss; am Ende stellt sich die strategische »Handhabbarkeit« der Produktsprache in ihrer scheinbar analytischen Schärfe gegen diese Offenheit. Während die Analyse des Zusammenspiels von intentionalen Anzeichenfunktionen, symbolischen Verweiszusammenhängen und praktischen Funktionen für jede retrospektive Produktanalyse sinnvoll erscheint, kann der systematische Ansatz nichts über ein ironisches Ausspielen der beiden Funktionstypen gegeneinander, das eben nicht mehr nur Funktionale des Designs, vermitteln. Mehr noch: Die Produktsprache kann am Ende weder etwas über die Einheit eines Designgegenstandes aussagen, welcher lediglich als das Zusammenwirken von Eigenschaften als Aggregaten verstanden wird, noch über die Veränderbarkeit von Funktionen – selbst der praktischen. Jegliche Form der willkürlichen Abweichung kann erst retrospektiv in der Produktanalyse beschrieben werden, wenn sich die Abweichung bereits normalisiert hat. Mit dem Ausmerzen der Willkür wird gleichzeitig alles aus dem Gestaltungsprozess als designfremd – weil nicht planbar – und akzidentell – weil statistisch nicht einsichtig und erklärbar – ausgeblendet, das selbst mit dem »erweiterten« Funktionieren des Produktes nicht identifiziert werden kann: Das Nicht-Identische der Funktion, wie man mit Adorno sagen könnte,⁸⁴ was ebenso Teil des Designs ist, trotzdem aber über das bloße Funktionieren hinausschießt und über die rein funktionale Verstrickung mit den Zwecken der Gesellschaft und den Logiken des Marktes hinausweist. Dieses Verhältnis vom Funktionieren zum gelingenden Nicht-Funktionieren bleibt im Offenbacher Ansatz ungeklärt, weil alles nur aus der Perspektive der Funktion und ihrer Modalitäten bewertet wird. Es wird nicht erläutert, was genau mit dem Gelingen von erweiterten Funktionen außerhalb des Konsumptionsprozesses gemeint war. Denn wie lässt sich das Gute der Gestaltung sonst noch bewerten, dass alleine durch eine gut gelingende Funktion realisiert wird?

84 Vgl. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften, Band 6: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*, Frankfurt am Main 1970.

2.5 Labyrinthische Klarheit

Aus dieser – zugegebenermaßen harschen – Lesart des Offenbacher Ansatzes heraus scheint es keine gute Idee gewesen zu sein, die ästhetisch-sprachliche Dimension des Designs mit einzubeziehen und alle Produkte endlich strategisch und wirkungsvoll sprechen zu lassen. Die Erweiterung des Kreises der Funktionen glaubte, das Rätsel der Funktion dahingehend gelöst zu haben, dass nun auch die emotionalen Aspekte der Gestaltung im Sinne einer Verkaufsstrategie funktionierten. Von der totalen Gestaltung kommen wir zur totalen und unausweichlichen Kommunikation. Lediglich als nicht mehr stummer, sondern äußerst gesprächiger Diener des Kapitalismus erscheint das Design, dass sich genügsam mit dieser funktionalen Rolle zufriedengibt. Albrecht Wellmers Forderung danach, dass industrielle Produkte nur dann wirklich schön sein können, »wenn eine vollkommene Konstruktion bei einsichtigen Zwecken auch sichtbar wird« (KIP 129), richtet sich jedoch genau gegen die manipulativen Tendenzen, die sich aus einer Psychologisierung und Emotionalisierung sämtlicher Aspekte des Designs und einer ausgedehnten Unterordnung unter das Diktat des reibungslosen Funktionierens ergeben. Eine bescheidenere Perspektive auf die Rolle der Gestaltenden von alltäglicher Welt, die Wellmer hiermit impliziert, erscheint in der Vorstellung einer demokratischen Gesellschaft freier Subjekte weniger problematisch als ein Design, dass noch die Regungen in uns zu steuern vermag, die uns selbst verborgen bleiben. Konstruktivistische Sachlichkeit und formale Klarheit vertreten gegenüber dem Lärm sowie den Verzerrungen des Marktes ihr eigenes ethisches Recht im Design.

Doch hier stehen zu bleiben, würde die Möglichkeiten eines an die Freiheit in der Erfüllung der Zwecke gebundenen Designs unterschreiten, die es auch gegenüber der Logik der reinen Vermarktung zu behaupten weiß. Frei nach dem ersten Axiom der menschlichen Kommunikation nach Beavin, Jackson und Watzlawick zeigt der Offenbacher Ansatz der Produktsprache genau auf das, was dem Funktionalismus zuvor entgangen war: Man kann nicht nicht kommunizieren.⁸⁵ Oder nach Adorno: Mit jedem vermiedenen Ausdruck zahlt man dem Ausdruck gerade durch seine Vermeidung Tribut. Wellmers Of-

85 Vgl. Janet Beavin, Don Jackson, Paul Watzlawick, *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, Bern, Stuttgart 1985.

fenlegung der sprachlich-ästhetischen Dimension in Adornos Funktionalismuskritik bleibt unberechtigterweise vor den Produkten des Industriedesigns stehen. Der Offenbacher Ansatz der Produktsprache und die anhaltende Auseinandersetzung mit ihm zeigen deutlich, dass gerade Produktdesigner bei ihren Entwürfen großes Potenzial aus der Berücksichtigung dieser Dimension ziehen können und hier ein analytischer und systemtheoretischer Ansatz hilfreiche Handlungsspielräume anzeigen kann. Selbst dann, wenn fraglich bleibt, ob jemals irgendein Designprozess auf derart schematische Weise abgelaufen ist, wie er sich retrospektiv einordnen lässt. Nichtsdestotrotz bietet er Anhaltspunkte für die Analyse und Interpretation von Produkten. Doch aus all den Problemen dieses Ansatzes, die sich bei der rein strategischen Verfolgung dieser Methode ergeben, sticht heraus, dass die Erkenntnisse der Produktsprachlichkeit ihre eigenen freiheitlichen Potenziale verlieren, je mehr die kommunikative Klärung der Zwecke und Wirkungen der Gestaltung bereits vor dem Designprozess entschieden wurde und einzig zur Manipulation sowie Verführung der Käuferinnen und Käufer eingesetzt werden. Die Sprache der Produkte erscheint hier als eine Monologisierung, die Wiederholung des immer auf dieselbe Art und Weise funktionalen. Designer*innen sind nicht mehr Autor*innen, die sich diesem Klärungsprozess aussetzen müssen, sondern anonyme Manipulator*innen, die sich die Ziele und Formen der Gestaltung von der Marktforschung vorschreiben lassen. Ein Diskurs kommt nicht zustande. Diese Prozesse gleichsam mit der Produktion planen zu wollen, durchstreicht zuletzt auch noch den demokratischen Anspruch eines klassisch modernen, stummen Funktionalismus, der nach schlichter Allgemeingültigkeit strebte. Die kommunikativen Potenziale der Produktsprache, die besonders in den Arbeiten von Gros zutage treten, verlieren sich hingegen in der Planung und in einem Designprozess, der mit dem fertigen Produkt und der vereinzelt Konsumentin endet. Hiergegen stellt Wellmer im Verweis auf den niederländischen Architekten Aldo van Eyck die »Labyrinthische Klarheit« (KIP 125) als individuelle Interpretierbarkeit kollektiver Muster, welche die sprachliche Dimension und ihre Wirkung sowie die Klärung des Rätsels der Funktionen rein von der Produktionsseite des Designprozesses in die Rezeption und die Wechselwirkung zwischen Design und Gesellschaft verlegt:

Der Begriff des Labyrinthes steht für all das, was aus der Perspektive einer technokratischen Planung als dysfunktional, unvorhersehbar, ungeplant und überflüssig erscheint; er steht zugleich für die Umwegigkeit, Vieldeutigkeit und Komplexität von Strukturen und Bezie-

hungen, wie sie aus der unreglementierten Erfahrung und Eigenständigkeit einer Vielzahl von Subjekten sich herstellen mögen; aus ihrer Perspektive aber kann als klar und durchsichtig erscheinen, was für den von technokratischen Idealen besessenen Betrachter als verworren sich darstellt. (ebd.)

Designerinnen und Designer müssen sich selbst als Teilnehmer*innen eines Diskurses begreifen, in dem sie sich durch ihre gestalterischen Setzungen mitbringen. Sieht man von Gros eigenen Produkten ab, die unter einer anderen Art der Produktsprachlichkeit diskutiert werden könnten, wirkt der Offenbacher Ansatz der Produktsprache in seiner systematischen Geschlossenheit wie ein programmiertes Navigationssystem, das auf die Welt dieses Labyrinthes aus der Perspektive eines Satelliten schaut. Dieses soll die blinden Designenden aus dem Labyrinth lotsen, in dem diese feststecken. So wird zuletzt der Prozess des eigenen Suchens und Scheiterns beim Designen abgekürzt. Doch so analytisch klar und perfekt diese Technik auch scheint, das Labyrinth der sprachlichen Dimension des Designs vermag diese Methode nicht in seiner Gänze auszuleuchten. Aus der nur scheinbar rein objektiven Tatsachen-Gestaltung der Moderne heraus ihre sprachlich-ästhetische Dimension zum Vorschein zu bringen und somit aus diesen Objekten, die sich selbst wie unumstößliche und immer gültige Fakten präsentieren, uns angehende Dinge zu machen, bedeutet gerade, »sich in ein Labyrinth hineinzubegeben«, und zwar in eines, »das noch verwickelter ist als das von Dädalus erbaute.«⁸⁶ Verwickelter ist dieses Labyrinth, weil es sich immer wieder neu zu konfigurieren weiß und man jedes Mal vor einer Wand steht, wo man meinte, den Ausweg gefunden zu haben. Trotz all seiner manipulativen und verführerischen Eigenschaft muss sich das Design diesem Labyrinth aussetzen. Hierzu im dritten Teil der Neudefinition des Designs zum Problemlösungsparadigma mehr.

Mein eigener roter Faden führt mich anders als das Navigationssystem nur zurück zum Anfang des Labyrinthes, zur partikularen Positionierung der Gestaltenden zu Beginn des Designprozesses und zur immer noch rätselhaften Frage nach der Funktion. Verweist der Offenbacher Ansatz der Produktsprache auch auf ein komplexeres Verständnis einer Pluralität von Funktionen sowie der Notwendigkeit gesellschaftlicher Reflexion im Design, verdeutlicht die rein funktionale Betrachtung und Unterordnung aller Ebenen der Gestal-

86 Bruno Latour, *Von der Realpolitik zur Dingpolitik oder Wie man Dinge öffentlich macht*, Berlin 2005, S. 33.

tung nur deren zwingend notwendige Widerständigkeit gegen die kausale Zweck-Mittel-Relation, soll sich im Design noch so etwas wie ein abstraktes Moment der Freiheit praktisch verwirklichen können. Anstatt den Sinn von designten Gegenständen alleine von einer funktionalen Seite her zu denken, der sich alle Dimensionen der Gestaltung hierarchisch unterzuordnen haben, kann ein komplexeres Verständnis der wechselseitigen Beziehung von Funktion und Form, also eine Betrachtung von der Gegenseite der Funktion her, das Rätsel aufschlüsseln und auf die Krise des Funktionalismus in einer Neudefinition der Funktion eine Antwort geben. Um ein solches Verständnis von Design soll es abschließend gehen.

2.6 Die Offenheit der Funktion

Als der Bauhausmeister und Designer Marcel Breuer die Geschichte des Sitzens als einen seltsamen Film in einer Art Fotomontage auf einem fiktiven Filmplakat darstellen wollte (Abb. 05), reihte er die Bilder seiner eigenen Arbeiten chronologisch untereinander durch Filmstreifen gerahmt an. Die Anordnung nach einer fortschreitenden Logik der ständigen Weiterentwicklung, die sich nach den Datumsangaben neben seinen Arbeiten in der knappen Zeitspanne von gerade einmal 4 Jahren vollzogen hatte, zeugt noch von einem modernen Weltbild, welches die Geschichte des Sitzens als Sukzession von Stuhlmodellen versteht. Diese Geschichte beginnt mit dem tribalistisch anmutenden hölzernen Thron von 1921, den Breuer der Legende nach für den Bauhausdirektor Walter Gropius entworfen haben soll. Dieser spricht eindeutig die Sprache der frühen romantischen Phase und auch eines problematischen Verständnisses von ursprünglicher Wildheit. Der Thron wird abgelöst von konstruktivistischen Entwürfen, die zwischen »1921 ½« und 1924 entstanden waren und den Einfluss von de Stijl auf die Umbruchphase des Bauhauses verdeutlichen. Schließlich folgt der berühmte Stahlrohrclubsessel B3, eine freischwingende Konstruktion aus kaltgebogenem Stahlrohr mit Eisengarn bespannt, die Breuer 1925 als Jungmeister entwarf. Obwohl dieser Stuhl emblematisch für die Neuheit der Formsprache der Entwürfe des Bauhauses steht und sich ins kollektive Gedächtnis eingebrannt hat, sieht Breuer in ihm noch nicht das Ende einer Geschichte, die stetig fortschreiten muss. Als letztes Bild in der Reihe des Filmstreifens findet sich das Foto einer Dame, die scheinbar freischwebend in der Luft sitzt und mit der Jahresangabe »19??« ver-

sehen wurde. Eine kurze Beschreibung in typisch moderner Kleinschreibung verdeutlicht das Dargestellte: »es geht mit jedem jahr besser und besser. am ende sitzt man auf einer elastischen luftsäule«. Wie auch immer man diesen letzten Entwurf deutet – als vollständige »Vergeistigung« des Designs, als ultimative Verwirklichung von Transparenz und Technologie oder als Entmaterialisierung – Breuer zeigt in dieser kurzen Aufreihung seiner eigenen Arbeiten an, dass es den perfekten und letztgültigen Stuhl (noch) nicht gibt. Selbst seine eigenen Entwürfe können in einem weiteren Schritt der geschichtlichen, auf die eigene Geschichte und Entwicklung bezogenen Praxis des Designs noch überboten werden. Der fiktive Autor des Films, »das leben, das seine rechte fordert«, schreitet weiter fort und der Designer, »der diese rechte anerkennt«, hat teil an dieser Entwicklung, so der Text des Filmplakates.

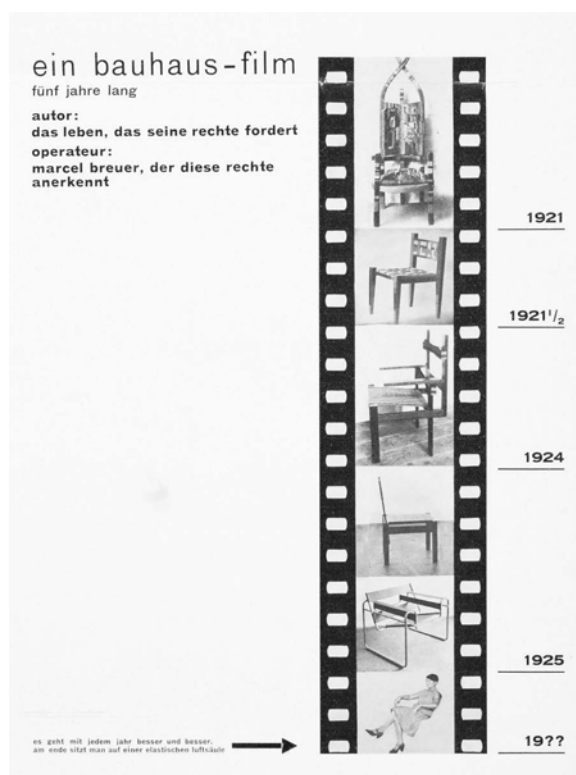


Abb. 05: Marcel Breuer, *Collage, ein bauhaus-film. fünf jahre lang* (1926), in: *bauhaus. zeitschrift für gestaltung*, Nr. 1 (1926), Bauhaus-Archiv Berlin.

Dass die Geschichte des Sitzens in der Luft enden soll, zeigt den modernen Geist Breuers an, der in dieser Fantasie durchaus ein Ende der geschichtlichen Entwicklung in der Perfektion hätte sehen können. Doch denkt man genauer darüber nach, findet sich selbst in dieser Vision der immateriellen Perfektion auch immer noch ständig Perfektionierbares: Woher kommt die Luft, die den schwebend Sitzenden tragen soll? Lässt sich die Temperatur dieser Luft verstellen? Kann man für einen besonderen Anlass vielleicht doch die ansonsten transparente Luft einfärben? Und wie sieht der passende Tisch zu diesem Luftmöbel aus? Die Geschichte des Sitzens kann auch hier noch nicht zur letztgültigen Ruhe kommen. Und selbstverständlich ist die von Breuer anvisierte Zeitspanne von insgesamt gerade einmal 5 Jahren, wie es im Untertitel des Plakates heißt, viel zu kurz, um diese Geschichte abzubilden. Weitere wichtige Stühle aus der Designgeschichte fehlen. So zum Beispiel das prominente Gegenstück zu Breuers Stahlrohrmöbeln: der *Ulmer Hocker* der Nachfolgeinstitution des Bauhauses, der 1954 von Max Bill, Hans Gugelot und dem Werkstattmeister Paul Hildinger für die Inneneinrichtung der neuen Gebäude der Ulmer Hochschule entworfen und in kleiner Auflage produziert wurde. Die klaren Linien und die saubere Schreinerkonstruktion, die bewusst gezeigt wird, geben diesem lehrenlosen Hocker die Anmutung »calvinistischer Strenge« und machen ihm zum »Zeichen des Neuanfang« nach dem Zweiten Weltkrieg.⁸⁷ Auch der vermeintliche Rückschritt zum Holz als Material verweist auf eine nicht nur rein funktionale Überlegung beim Entwurf dieses Hockers. Die Rückbesinnung wurde als Fortschritt gewertet. Eine demokratische Haltung sollte sich eben gerade auch im Sitzen ausdrücken, indem man auf diesem Hocker ständig alert und aufmerksam sowie bereit zum Aufstehen sein sollte. Die Unbequemlichkeit wurde in Kauf genommen, da diesem Stuhl und dessen Nutzen zuweilen »metaphysische« Qualitäten durch die Sitzenden – die Lehrenden und Studierenden der HfG Ulm – bescheinigt wurden.⁸⁸ Die Funktion des Sitzens wurde hier im Kontext der demokratischen Institution weitergedacht.

Diese Reihe von Designerstühlen muss ein gegenwärtiges Beispiel eines Stuhles abschließen. Dieser ist zwar weder von der Designkritik noch unter dem Aspekt nachhaltiger Produktion positiv zu bewerten. Aufgrund seiner globalen Verbreitung könnte er aber rein quantitativ als universal angesehen

87 Vgl. Gert Selle, *Geschichte des Design in Deutschland*, S. 240–243.

88 Vgl. ebd., S. 242.

werden. Der *Monobloc Chair* ist ein (scheinbar) anonymes, massenproduziertes Design mit besonders schlechtem Ruf, das weltweit in einer Vielzahl von Variationen produziert wird. Für seine Produktionsweise wurde niemals ein Patent angemeldet.⁸⁹ Gegossen wird er, wie sein Name bereits vermuten lässt, in einem Stück in einer Spritzgussfertigung aus Polypropylen in einem einzigen Arbeitsschritt. Der Stuhl ist somit extrem leicht, dank seiner Form besonders gut stapelbar und unwahrscheinlich günstig: funktional demokratisch im besten Sinne. Die Produktion eines einzelnen Stuhles kostet in etwa 3 US-amerikanische Dollar und dauert circa 1 Minute. Normalerweise trifft man ihn in weißer Farbe an; ob nun auf der Terrasse des Italieners um die Ecke, in den Straßen von Shanghai, vor der Klagemauer in Jerusalem, im Garten des libyschen Diktators Muammar al-Gaddafi, auf Bildern aus dem Foltergefängnis Abu Ghraib oder als Podest für eine Rede von Angela Merkel. Es gibt schätzungsweise 1 Milliarden Exemplare dieses Stuhles alleine in Europa.⁹⁰

Man könnte nun meinen, dass sich die Versprechen eines demokratischen Funktionalismus der Moderne genau in diesem Stuhl erfüllt hätten. So wurde der Stuhl auch auf dem Cover der Architekturzeitschrift *Arch+* Nr. 230 zum Thema »Architektur der Globalisierung« inszeniert. Mit schwarzem Edding waren Schlagworte und wichtige Namen der Moderne auf den Stuhl geschrieben worden. Mehrfach ist das Wort »Utopia« zu lesen und in der Mitte prangt gerahmt von zwei Strichen »Heroic Modernism«. Doch die nur oberflächlich affirmative Beschriftung mit modernen Phrasen verweist auf das Unbehagen, welches dieser charakterlose Stuhl, seine Omnipräsenz und seine Produktion aus Kunststoff, der kaum recycelt wird, in dieser Welt auslöst.⁹¹ Nicht nur auf

89 Dabei ist das Design nur scheinbar anonym. Vorläufer sind Entwürfe von D.C. Simpson in 1946, oder aber der Chair Universal 4867 designt von Joe Colombo in 1965. Die Grundform des Plastikstuhls lässt sich aber auf Henry Massonet zurückführen, den Jens Thiel als Urheber des Stuhls für die Ausstellung »Monobloc. Ein Stuhl für die Welt« im Vitra Schaudépot in Weil am Rhein in 2017 ermittelte. Vgl. Florian Siebeck, »Monobloc. Der meistgehasste Stuhl der Welt«, *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* (05/2017), online abrufbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/stil/mode-design/monobloc-von-massonet-ist-der-meistgehasste-stuhl-der-welt-14999934.html> (letzter Zugriff: 23.10.2019).

90 Vgl. ebd.

91 Die Covergestaltung ließe sich auch als ein Zitat einer Arbeit des katalanischen, selbstbetitelten »Ex-Designer« Martí Guixé lesen, die er öffentlichkeitswirksam auf der Mailänder Möbelsmesse inszenierte. Dieser hatte den typisch weißen *Monobloc* bemalt und mit dem Slogan »Respect Cheap Furniture!« beschriftet. Guixé beschreibt den Stuhl ebenfalls als demokratisch, billig, technologisch funktional, resistent und absolut brauchbar. Durch Guixés Eingriff wird eine Diskussion über den *Monobloc* eröffnet, welcher in

diesem Cover wird die Frage aufgeworfen, ob durch das Design des billigsten und weitverbreitetsten Stuhl der Welt tatsächlich jemals ein Problem gelöst wurde, oder ob sich nicht gerade in seiner globalen Verbreitung das Sitzen nunmehr selber als problematisch, als Auslöser für zivilisatorische Krankheiten sowie in der massenhaften Verbreitung als Produzent von immer neuem Müll erweist. Die Versprechen eines demokratischen Funktionalismus verkehren sich gerade durch die Effizienz funktionaler Produktionsweisen in ihr Gegenteil. Der *Monobloc* fügt der Geschichte des Sitzens ein weiteres, problematisches Kapitel hinzu, das auch alle weiteren Stühle in einem anderen und neuen Licht erscheinen lässt.

Dass sich gerade durch den Blick des Designs diese Geschichte des Sitzens erzählen lässt, deren kanonische Beispiele sicherlich noch durch weitere, parallele Geschichten und Varianten des Sitzens, des Hockens und des Thronens ergänzt werden müssten, ist weniger eine historisierende Perspektivierung im Sinne einer Designgeschichte, die diese Bezüge erst rückblickend herstellt, als vielmehr die Grundlage der Entwurfstätigkeit. Einen Stuhl zu entwerfen heißt immer auch, ihn aus dem Kontext seines Zweckzusammenhangs heraus sowie als Interpretation der Funktion des Sitzens im Bezug und in Abgrenzung zu allen anderen Stühlen vor diesem einen Stuhl, dieser besonderen Interpretation der Funktion des Sitzens, zu gestalten. Design im emphatischen Sinne markiert diese Verschiebung, die Differenz zu allen anderen Stühlen. Schon Marcel Breuers Aufreihung seiner eigenen realen und hypothetischen Entwürfe verweist hierauf. Bevor es diesen einen Stuhl gibt, gab es bereits die Funktion des Sitzens in der Form von anderen Stühlen. Und dennoch bedeutet diese Funktion im Sinne einer minimalen Verschiebung bei der Vermittlung von Zwecken, Formen und Materialien, der Innervierung dieses »Mehr«, wie Adorno es nannte; in diesem Sinne bedeutet die Funktion des Sitzens etwas anderes, als sie es vor dem Entwurf dieses spezifischen Stuhles tat. Im Design ist dies der Unterschied, der einen Unterschied macht. Ob dies eine minimale Verschiebung oder ein radikaler Bruch ist, wie Marcel Breuer dies in seinem kurzen Film wortwörtlich vorschwebte, hängt ganz vom Design des Stuhls ab. Jeder einzelne Stuhl bestimmt in seiner Form weiter, wie wir Sitzen und was Sitzen überhaupt bedeuten kann.

der internationalen Designszene bisher eher weniger aufgefallen war. Vgl. Anette Geiger, *Andersmöglichsein*, S. 70f.

Worauf Adorno nur hinweist und was Marcel Breuer in seiner Bilderstrecke skizzierte, hat Daniel Martin Feige zu einer eigenen Philosophie des Designs ausformuliert.⁹² Auf der Suche nach einer Neubestimmung der Funktion, welche die modernen Verfasser »prägnanter Parolen« versäumt hatten, führt Feiges Analyse schließlich ans Ende des hier ausgebreiteten Weges aus der Krise des Funktionalismus, denn die Funktion ist und bleibt mit Feige auch weiterhin das bestimmende Wesensmerkmal des Designs. Dieser Weg aus der Krise erfolgt jedoch, wie bereits angedeutet, mit einer Neubestimmung des klassischen Verhältnisses von Form und Funktion, die das Erbe des Funktionalismus weiter trägt, ihn nach Feige aber gegenüber »herkömmlichen Einwänden immunisiert«, die in der Regel an jener Leerstelle ansetzten, welche die unzureichende Definition der Funktion bisher hinterließ. Das zu verabreichende Antigen, welches die Immunisierung eines neuen funktionalistischen Designbegriffes gegenüber seinen Angreifern schlussendlich erreicht, ist die Form, die der Funktion durch Feige in drei wesentlichen Schritten injiziert wird: Der Geschichtlichkeit des Designs, einer bestimmten Praxis des Bezugs auf Design und schließlich, programmatisch entscheidend, durch die Ästhetik einer irreduzibel in Form verkörperten Funktion im Design. Vor dem Hintergrund von Adornos Einordnung des Funktionalismus, einer sprachlichen Dimension des Designs, wie sie Wellmer bestimmte, und dem Offenbacher Ansatz der Produktsprache, gilt es diese drei nachzuvollziehen.

In seinem grundlegenden Argument von der Geschichtlichkeit des Designs, welche durch den Designbegriff, die Designpraxis sowie die Funktionen, die es zu gestalten gilt, hindurch gedacht werden muss, geht Feige noch über den Hinweis bei Adorno auf die »geschichtliche Dynamik« bestimmter Funktionen, die »Narben überholter Produktionsweisen«, hinaus. Während Adorno darauf verweist, dass bestimmte Funktionen mit der Zeit obsolet werden, sich ihre vormals funktionalen Formen aber weiterhin als konventionelles Ornament erhalten können, bestimmt Feige die Geschichtlichkeit jeden Designs als »unbestimmte Bestimmtheit«. Bestimmt ist sowohl der Designbegriff, die Designpraxis als auch mit dem jeweiligen Designgegenstand seine Funktionen als diese jetzt; unbestimmt sind sie im Lichte zukünftiger Praktiken und

92 Daniel Martin Feige, *Design. Eine philosophische Analyse*, Berlin 2018. Im Folgenden im Text zitiert als DE.

neuer Designgegenstände.⁹³ Diese betrifft nicht nur die Artefakte, die wir als Design kennzeichnen, sondern ebenso den Begriff, den wir uns von Design machen. Der Sinn von Funktionen – und dieser wäre ja die Lösung des Rätsels der Funktion – muss somit als einer des »Werdens des Sinnes von Funktionen« (DE 60) in der wechselseitigen Interpretation und Bezugnahme verstanden werden. Mit jedem neuen Design sowie durch technologische und gesellschaftliche Neuerungen wird immer wieder neu- und weiterbestimmt, was erstens die Funktion des Gegenstandes überhaupt ist und sein kann und zweitens, was Design schlechthin ist. Design muss so verstanden werden, »dass jeder gelungene Designgegenstand seine Funktion im Medium von Prozessen der Formgebung neu erfindet.« (DE 138) In die Funktion, die für den Augenblick in dem Gegenstand auf bestimmte Art und Weise geformt ist, schreibt sich eine geschichtliche Dynamik ein, die jeder geformten Bestimmtheit einer Funktion sowie dem Designbegriff generell etwas zukünftig Unbestimmbares verleiht. Diese Betrachtung des Designs durch seine Geschichtlichkeit hat nach Feige auch Rückwirkung auf ein klassisches Verständnis von Design als Problemlösungswerkzeug. Probleme werden durch Design niemals wirklich einfach nur gelöst, sondern Designgegenstände »bestimmen die Probleme im Lichte ihrer Lösungen vielmehr zugleich neu« (DE 9). Nicht nur wächst die Designpraxis mit ihren Aufgaben, auch diese Aufgaben in Form von Problemen verändern sich mit der Gestaltung. Somit birgt die Geschichtlichkeit des Designs und der Funktionen auch das Potenzial einer anderen Aushandlung von Problemen, zu der ich später noch ausführlicher kommen werde; eine Aushandlung im Sinne einer produktiven Aneignung und Verkörperung von Problemen im Design.

Obwohl diese geschichtliche Dynamik, »in der durchaus alle konkreten Funktionen und alle spezifischen Formen von Design zur Disposition stehen können«, uns Design »geschichtstheoretisch [...] als in ihrem Sinn offene Tradition des Produzierens und Gebrauchens von Gegenständen« (DE 61) verstehen lässt, ist der Praxisbezug des Designs für Feige unhintergebar. Die Objekte des Designs sind immer für etwas da und für etwas zu gebrauchen. Dies ist der zweite Punkt, den Feige für eine Neubestimmung des Designs vorbringt. Design wirkt an der Basis dessen, was die menschliche Welt ausmacht (vgl. DE 78). Im Rückbezug auf Heideggers Zeug-Analyse aus *Sein und Zeit* macht Feige geltend, dass dieser praktische Weltbezug des Designs jeden

93 Vgl. für den Designbegriff (DE 54), für die Praktiken (DE 113).

Designgegenstand in einen Verweisungszusammenhang mit anderem Zeug verstrickt. Zeug gibt es nur im Plural. So heißt es bei Heidegger: »Ein Zeug ›ist‹ streng genommen nie.«⁹⁴ Ein Designgegenstand sowie seine Funktionen lassen sich nie alleine und nur für sich betrachten, sondern verweisen immer schon auf andere Gegenstände, die wechselseitigen Relationen und die Kontexte, in denen diese gebraucht werden. Dies lässt sich bereits für eine scheinbar simple Funktion wie das Sitzens feststellen. Im Sinne einer Interpretierbarkeit der Funktion des Designs verhandelt jeder Stuhl neu, was es heißt, zu sitzen. Unter Berücksichtigung des Zeugcharakters jedes Gebrauchsgegenstandes erscheint der allgemeine Sinn des Sitzens nur in einer Gesamtheit aller Stühle, die nicht mit einer empirischen Sammlung aller Stühle vergleichbar sei, und in der besonderen Konkretion dann wiederum jeweils durch den bestimmten Kontext, ihren selbst geschichtlichen Funktionszusammenhang. Eine rein gegenstandsorientierte Analyse der besonderen Leistung eines Designs würde diese verfehlen. Auf dem *Ulmer Hocker* sitzt man anders als in Marcel Breuers Clubsesseln aus Stahlrohr oder der Kaiser an seinem Schreibtisch auf einem Thonet *Stuhl Nr. 14*, gerade weil man in anderen Kontexten und zu anderen Zeiten auf ihnen saß und die Stühle diese Kontexte als Einheit auch verkörpern. Der Clubsessel verweist auf die Lounge, der *Ulmer Hocker* auf die demokratischen Ansprüche der Institution und der Schreibtischstuhl quasi als erweitertes Schreibzeug auf den Schreibtisch, selbst dann noch, wenn ein Kaiser auf ihm sitzt. Darüber hinaus verweist der Stuhl auch noch auf den Raum, das Arbeits-, Vorlesungs- oder Esszimmer. Hierzu Feige:

Wer über Stühle als Designgegenstände und damit immer auch als ästhetische Gegenstände spricht, muss über eine Geschichte des Sitzens als eine Geschichte des geformten und gestalteten Sitzens und damit letztlich über eine Kulturgeschichte des Stuhls sprechen. (DE 132)

Florian Arnold bezieht sich ebenfalls auf Heideggers Bestimmung des Zeugs und sieht in der Beschreibung des theoretischen Zeugzusammenhangs als Beziehung der Objekte zueinander die Vorwegnahme von jüngeren technologischen Entwicklungen: »Die Dinge erzeugen ein Netzwerk von Gebrauchszuweisungen untereinander und damit von sich aus schon eine Art ›Internet der Dinge‹ noch vor jeder technischen Virtualisierung.«⁹⁵ Feige ergänzt zu

94 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 19. Aufl., Tübingen 2006, S. 68.

95 Florian Arnold, *Logik des Entwerfens*, S. 263.

Heideggers Bestimmung des Weltverhältnisses noch Lucius Burckhardts soziologische Perspektive auf das Design, die zu diesen praktischen institutionelle und soziale Kontexte hinzufügt und den Funktionsbegriff einer Subjekt-Objekt-Beziehung noch einmal entscheidend erweitert:

Für den praktischen Weltbezug, in den Design eingelassen ist, ist charakteristisch, dass er immer auch mit institutionell-organisatorischen Aspekten und letztlich zwischenmenschlichen Beziehungen einhergeht. (DE 84)

Die letzte und programmatisch zentrale Beschreibung Feiges, die wie eine Klammer um die Geschichtlichkeit und den unhintergehbaren Praxisbezug des Designs herum funktioniert, ist seine Ästhetik des Designs als irreduzibel in Form verkörperter Funktion. Diese Designästhetik lässt jene dynamischen Prozesse erst in aller Klarheit als designspezifische Prozesse erscheinen. Denn Design als ästhetische Praxis ist eine, die nicht im Befolgen mechanischer Regeln aufgehen kann, obwohl sie mit Technik arbeitet. Vielmehr sind Momente der Improvisation entscheidend für jeden Designprozess, wie auch Annika Frye überzeugend, selbst für ein so hochgradig technisches Objekt wie einen Rasierer von Braun, dargelegt hat.⁹⁶ Auch Feige betont den Umstand, dass der Entwurfsprozess im Design »grundsätzlich improvisatorisch bestimmt« ist, oder einer improvisatorischen Logik folgt (vgl. DE 160f). Diese Momente der Improvisation im Designprozess dürften auch wesentlich dafür sein, dass jeder Formgebungsprozess immer auch eine Form(er)findung und schließlich, so Feiges Punkt, nur durch den Prozess der Formgebung auch eine Funktionsneuentdeckung ist. Denn »Design ist ästhetisch darin, dass es immer wesentlich geformte Funktion ist und eine Funktion ihren Sinn damit erst durch die Form, die ihr gegeben wird, erhält.« (DE 137) Nicht die Form folgt einer vor dem Designprozess bereits schon festgelegten Funktion, die jeden Gegenstand, der diese Funktion verkörpert, austauschbar machen würde, sondern die Funktion wird im Prozess der Formgebung sozusagen erst entdeckt. »[D]ie Funktionen, die Designgegenstände erfüllen, [sind] irreduzibel an Formgebung gebunden.« (DE 144) Erst in der jeweiligen Form erhält die Funktion abschließend ihren Sinn und ist damit abhängig von der jeweiligen Form. Denn: »Die grundsätzliche ästhetische Ebene des Designs besteht in der irreduziblen Geformtheit der Funktion von Designgegenständen.« (DE 143)

96 Vgl. Annika Frye, *Design und Improvisation*, insbesondere S. 54-78.

Die Geschichtlichkeit des Designs und die Offenheit einer Bestimmung der Funktion in Form schließt ein Wissen über diese Unabgeschlossenheit und Zukunftsoffenheit mit ein. Sie werden sich in dieser Unbestimmtheit, die jeweils für den Moment zu bestimmen ist, selbst durchsichtig (vgl. DE 134). Diese Offenheit »konstitutiv verkörperter Funktionen« (DE 138) nennt Feige einen »ästhetischen Funktionalismus« (DE 136), der schließlich das für das Design spezifische wechselseitige Verhältnis von Form und Funktion derart neu bestimmt, dass die Funktion durch ihre besondere Verkörperung in der Form immer schon über sich selber hinaus auf ihre eigene Offenheit hin verweisen muss, die den dynamischen Prozess des Designs neben den technologischen und sozialen Entwicklungen überhaupt erst in Gang bringt. Jede konkrete Gestaltung einer Funktion verweist auf die potenzielle Gestaltbarkeit von Funktionen überhaupt und zeigt an, dass diese allgemeinen Funktionen ihrer besonderen Gestaltbarkeit produktiv ausgeliefert sind. So grenzt sich Feige auch dezidiert vom Offenbacher Ansatz der Produktsprache ab, der zwar die wichtige Einsicht lieferte, dass Produkte auch immer Symbole sind, der aber in seiner sauberen analytischen Trennung produktsprachlicher Funktionen mit einem ästhetischen Funktionalismus nach Feige inkompatibel bleibt, weil dieser ästhetische Funktionalismus nicht mehr zulässt, rein praktische Funktionen von ästhetischen Funktionen zu trennen (vgl. DE 166). In ihrer verkörperten Einheit sind sie nicht dergestalt abschließend zerglieder- und planbar.

Um Feiges begrifflichen Immunisierungsprozess des Funktionalismus abschließend zusammenzufassen: Die Funktion ist immer schon durch die Form infiziert. Dies ist die besondere Leistung des Designs. Es gibt Funktionen nur als in Formen verkörperte Funktionen, was einen ästhetischen Funktionalismus vor dem Vorwurf eines rein stilistischen Formalismus, der gar nicht zu bestimmen weiß, was die Funktion eigentlich genau ist, rettet. Ein ästhetischer Funktionalismus ist immer schon zum Teil ein Formalismus, der die Wechselbeziehung zwischen Form und Funktion jedoch so eng zusammenzieht, dass es nicht mehr möglich ist, hier nur auf der Oberfläche zu bleiben. Erst durch die Form erhält die Funktion ihren abschließend bestimmten Sinn. Gleichzeitig verweist sie auf ihre zukunfts offene Unbestimmtheit und zeigt in ihrer spezifischen Gestaltung auch ihre Gestaltbarkeit an.

Ein ästhetischer Funktionalismus nach Feige weiß um die Interpretierbarkeit, das immer wieder neu zu lösende Rätsel der Funktion, als unabschließbarer Prozess der immer wieder Neu- und Weiterbestimmung der Funktion in einer besonderen Form. Andererseits festigt der unhintergehbare Praxisbezug

in Feiges Analyse des Designs auch die tragende Rolle der Funktion für diesen Aushandlungsprozess. Design ist die Gestaltung von etwas Brauchbarem, das in je spezifischen Kontexten auf bestimmte Art und Weise funktioniert und auf alle anderen Gegenstände verweist, welche diese Funktion ebenfalls auf ihre spezifische Art und Weise ausformen und geformt hatten. Jeder Stuhl schreibt die Funktion des Sitzens, die Zwecke des Sitzens und ihre Kontexte als ein neuer Eintrag in einer der Geschichte des Sitzens fort und gestaltet damit immer auch eine neue Interpretation des gesamten Zweckzusammenhangs, welche diesen verändert. Gleichzeitig lässt sich ein Stuhl nicht einfach aus seinen Kontexten und diesen Zweckzusammenhängen herauslösen, wenn er weiterhin ein Stuhl sein soll. Sowohl die Beziehung zwischen Form und Funktion lässt sich als ein Aushandungsverhältnis beschreiben, als auch der Rückbezug auf die Tradition der Funktion, die zum einen die Neuaushandlung in einer besonderen Form mitbestimmt, zum anderen aber auch durch diese neue Interpretation in ganz anderem Licht erscheinen kann. Wenn wir von Design sprechen, meinen wir immer eine Aushandlung dieses Verhältnisses. Bleibt die Gestaltung zu stark in der Tradition verhaftet und kann ihrem Kontext nicht wirklich neu weiterbestimmen, ist das Design nicht der Rede wert. Im schlimmsten Fall war es bloß eine Kopie. Verfällt die Formgebung aber zu sehr der oberflächlichen Gestaltung, kommt vor allem aus der Designdisziplin der abwertende Vorwurf des Stylings. Im emphatischen Sinne von Design spricht man erst, wenn in der Ausgestaltung eines Stuhles gleichzeitig die Freiheit des Designs zu der designspezifischen Erforschung des Sitzens bei gleichzeitiger Abhängigkeit von einer Zweckerfüllung einsichtig wird.

Ergänzend zu Feige möchte ich abschließend das Moment der Freiheit sowie der dynamischen Zukunfts Offenheit in diesem Aushandlungsprozess als den »spekulativen« Kern jeden Designs bestimmen. Neben der Improvisation ist es die antizipative Spekulation auf eine mögliche Zukunft, dieses nur minimale Mehr einer Verschiebung, die schließlich etwas Neues hervorbringt, die ein wesentliches Moment jedes Designprozesses ist. Diese bekommt man erst richtig in den Blick, wenn man die Funktion und die Zwecke des Designs nicht mehr als planbar sowie vor dem Prozess bereits festgelegt, sondern als Aushandlung und Ergebnis des Vermittlungsprozesses von Funktion durch Form und schließlich, im Sinne eines erweiterten Designprozesses im Anschluss an Wellmers Verständnis der labyrinthischen Klarheit, als sich in der Aneignung durch die Benutzerinnen und Benutzer immer erst noch zu beweisende Werte des guten Designs versteht. Spekulation im Design heißt dann nichts

anderes, als dass in jedem Designprozess als potenzielle Funktionsneuerfindung Faktoren der Ungewissheit existieren, die einzig durch aktive Designentscheidungen überbrückt werden können, die sich anschließend noch vor einem kritischen Designpublikum erweisen müssen. Obwohl diese Designentscheidungen immer auch vom Kontext des Gebrauchs abhängen, haftet an ihnen letztendlich unausweichlich der Vorwurf der Willkür an. Wie man diese Spekulation auf die zukünftige Funktionalität aber auch produktiv für das Design wenden kann, soll die zum Teil etwas spektakulär spekulative Designpraxis von Anthony Dunne und Fiona Raby aufzeigen, die der Rätselhaftigkeit einer noch erst zu gestaltenden Funktion eine abschließende Wendung gibt.

2.7 Funktionale Fiktionalität

Spekulation auf eine zukünftige Funktionalität ist mehrfach in eine zeitliche Perspektive eingebunden. Zunächst speist sich die Weiterentwicklung und Neuinterpretation von Zwecken und ihren Zusammenhängen auch aus der Vergangenheit einer Tradition, die selbst noch in der Radikalität eines Bruches als negativer Bezugspunkt bestehen bleibt. Spätestens in unserer Gegenwart des Stilmixes sollte klar geworden sein, dass kein noch so radikaler Bruch jemals die diversen und pluralen Vergangenheiten als Ressource, Inspirationsquelle und Bezugspunkt jemals wirklich hat abschneiden können. Dieser Rückbezug ist dabei immer in der Gegenwart der Gestaltenden verankert, die als partikulare Positionierung niemals ganz aus dem Blickfeld verschwindet. Die Kontextabhängigkeit sowie die Geschichtlichkeit des Designs machen es zu einer extrem gegenwärtigen Praxis, deren Wert sich immer auch am eigenen Verhältnis zur Kurzlebigkeit des rein Modischen abarbeiten muss. Und schließlich ist Design auf die Zukunft einer noch zu gestaltenden Funktionalität hin ausgerichtet.

Diese zeitliche Perspektive ist auch der zentrale Punkt, den Anthony Dunne und Fiona Raby für ihre Praxis des spekulativen Designs, die sie aus der Praxis des Critical Design entwickelten,⁹⁷ in *Speculative Everything* stark machen.

97 Seit Mitte der 90er-Jahre forscht Anthony Dunne am Computer Related Design Research Studio am Royal College of Art in London. Den Begriff als Gegenpart zum affirmativen Design nannte er zum ersten Mal in: Anthony Dunne, *Hertzian Tales. Electronic Products, Aesthetic Experience and Critical Design*, London 1999.

Hierin beschreiben sie diese kritische Herangehensweise an das Produkt- und Interaktionsdesign, die einen ganz eigenen emanzipatorischen Anspruch als Gegenposition zum »affirmative« Design stellt; als kritische Positionierung: »a position rather than a methodology.«⁹⁸ Auch wenn ihr berühmt berüchtigtes A/B Listen Manifest dem konventionellen Design (A) eines »for how the world is« das kritische oder spekulative Design (B) des »for how the world could be« als komplementäre Kontrastfolie gegenübergestellt,⁹⁹ will ich behaupten, dass wir es hier anstatt mit einer harten Abgrenzung erneut mit einem Spektrum des Designs zu tun haben,¹⁰⁰ das in seinem Kern immer spekulativ verfasst ist. Die sich jeweils gegenüberstehenden Begriffspaare, wie zum Beispiel »Affirmative« (A) gegen »Critical« (B), oder »User-friendliness« (A) gegen »Ethics« (B), sind vielmehr Fragen der Aushandlung eines Sowohl-als-auch als eines radikalen Entweder-oders. Ein Begriffspaar sticht jedoch in Relation zur Funktion heraus: der Bezug auf »Futures« (A) gegenüber dem auf »Parallel worlds« (B). In dieser Wendung des spekulativen Designs als funktionale Fiktionalität¹⁰¹ wird die Interpretierbarkeit der Funktion nicht nur vertikal in Richtung der Zukunft gedacht, vielmehr zeigt sich hierdurch eine weitere Ebene der horizontalen Offenheit des Kontextes der Funktion in seiner Fiktionalisierung. In der spekulativen Designpraxis von Dunne und Raby lässt sich diese Kontextabhängigkeit als zusätzliches Feld der Gestaltung aufzeigen, welches sicherlich extrem mit der von Adorno geforderten »Phantasie« im Sinne von Science-Fiction arbeitet und spielt, gleichzeitig auch den Sinn von Design kritisch hinterfragt und erweitert. Diese Praxis wäre als eine Reflexion auf die Arbeitsweise von Designerinnen und Designern zu verstehen, welche die üblichen Methoden des Designs in ihrem Extrem erforscht, indem sie sie ins Fantastische skaliert.

Das zentrale Projekt von Dunne und Raby, auf das die Beispiele anderer Gestaltender in *Speculative Everything* hinauslaufen, ist ihr »design experiment« mit dem Titel *United Micro-Kingdoms*.¹⁰² Ausgehend von einem Dia-

98 Anthony Dunne, Fiona Raby, *Speculative Everything. Design, Fiction, and Social Dreaming*, Cambridge, London 2013, S. 34.

99 Vgl. ebd., Preface S. vii.

100 Diesen Punkt macht auch Matt Malpass, der die der Liste zugrundeliegenden Werturteile kritisiert. Vgl. Matt Malpass, *Critical Design in Context. History, Theory, and Practice*, London 2017, S. 47.

101 Als »functional fictions« bezeichnen Dunne und Raby das Critical bzw. Speculative Design. Vgl. Dunne und Raby, *Speculative Everything*, S. 57.

102 Vgl. ebd., S. 173-188.

gramm zur Einordnung politischer Einstellungen, welches sich auf der Horizontalen von »Left« to »Right« und auf der Vertikalen von »Authoritarian« zu »Libertarian« erstreckt, gepaart mit aktuellen gesellschaftlich relevanten Themenkomplexen, die als potenzielle Aufgabenfelder der Gestaltung angesehen werden, entwarfen die beiden vier Teilkönigreiche des vormals Vereinigten Königreiches England, in denen sich jeweils eine Zukunftsvision der Gesellschaft verwirklicht haben würde. Im Mikrokönigreich der »Digitarians« leben die Menschen unter der Herrschaft einer totalen digitalen Diktatur der Überwachung und Transparenz, in der alles von den Kräften des Marktes bestimmt wird. Dies sei das Wahrscheinlichste aber dennoch Dystopischste der vier Königreiche.¹⁰³ Im Reich der »Bioliberals« hat sich die Sozialdemokratie durchgesetzt und es wird ausschließlich biologisch nachhaltige Technologie verwendet, um der Krise der Ressourcenknappheit und dem drohenden Klimakollaps zu entgehen. Die »Anarcho-Evolutionists« hingegen haben sämtliche mechanische oder elektronische Technologie hinter sich gelassen und sich nur noch auf die Manipulation der eigenen Gene konzentriert, um so eine Gesellschaft zu erzeugen, in der es keine Staatsmacht mehr gibt und alle Organisation über den Zusammenschluss kleinerer tribalistischer Gruppen funktioniert. Die »Communo-Nuclearists« schließlich sind eine Anti-Wachstumsgesellschaft, in der sämtliche Ressourcen und sogar die Anzahl der Bevölkerung vom Staat reguliert werden.

Spannender als diese vier parallelen Szenarien, die wie alle Science-Fiction notwendigerweise in einer Perspektive aus der Gegenwart verhaftet bleiben, ist die Methode des »What if« Szenarios zum Anstoßen neuer Designprozesse und zum Erfinden neuer, funktionaler Fiktionalität. So bildeten die vier Szenarien als Verschiebung des Kontextes nur die Grundlage, um von ihnen ausgehend für jede der vier Mikrokönigreiche ein eigenes Mittel der Fortbewegung zu gestalten. Die Digitarians lassen sich in selbstfahrenden Individualfahrzeugen durch den digital perfekt orchestrierten Verkehr lenken. Die Bioliberals, die nicht mehr an die Beschleunigung des Fortschritts glauben, verwenden selbst gezüchtete Fahrzeuge aus abbaubarem Biomaterial, die mit Biokraftstoff betrieben werden. Der Anarcho-Evolutionist haben die eigenen Körper genetisch so manipuliert, dass sie mit extremer Beinmuskulatur in ihren clan-ähnlichen Kleinstgruppen gemeinsam auf einem riesigen Fahrrad fahren. Und für die Communo-Nuclearists besteht ihre gesamte Ge-

103 Vgl. ebd., S. 175.

sellschaft aus einem gigantischen Zug, der aus abstrakten grünen Polygonen geformt ist und sich ins Landschaftsbild eingliedert. Dieser kommunistische Zug umfasst selbstverständlich die Gesellschaft als Ganzes und alle Vorgänge sind strengsten reguliert. Modelle der vier Fahrzeuge bilden das Kernelement des Projektes, welches vor allem als Ausstellung inszeniert wurde und als eigene Webpage existiert. Dunne und Raby beschreiben ihren spekulativen Designansatz selber so:

[Design can be] the stable platform on which to entertain unusual bedfellows. The glue for things that may not be naturally sticky. The lubricant that allows movement between ideas that don't quite run together. The medium through which we can make otherwise awkward connections and comparisons. The language for tricky conversations and translations. [...] It is our hope that speculating through design will allow us to develop alternative social imaginaries that open new perspectives on the challenges facing us.¹⁰⁴

Auch wenn spekulatives Design kritisch an den Grenzen der Disziplin operiert und häufig nur im Rahmen von Ausstellungs- oder Forschungsprojekten überhaupt realisiert wird,¹⁰⁵ so beleuchtete es doch eine für das Design wesentliche Abhängigkeit der Funktion vom gegebenen Kontext, die wiederum im Medium des Designs produktiv gewendet und thematisiert werden kann. Die Verbundenheit der Zwecke und ihrer Zusammenhänge wird herausgestellt, um so als eine gestaltbare Einheit markiert zu werden. Die Funktion der Dinge muss hierbei selbstverständlich im Sinne einer in Form verkörperten Funktion auch immer erst neu interpretiert und im Prozess der Formgebung und Aneignung durch die Nutzer*innen gefunden werden. Doch gerade die spekulativen Designprojekte verdeutlichen, dass sich durch all diese Aushandlungsprozesse der wechselseitige Bezug des Designs auf die Gesellschaft hindurch zieht. Besonders dann, wenn dieser gesellschaftliche Bezug zum Thema und in einer parallelen Vision der Gesellschaft kritisch auf die Probe gestellt wird. In und durch die verschiedenen Fahrzeugtypen zeigt sich eine durch die jeweiligen diskursiven und materiellen Kontexte geprägte Weise zu leben, die ebenso von diesen Fahrzeugen mit hervorgebracht wird. Diese kann wünschenswert sein – oder eben auch nicht. Auch in der funktionalen Fik-

104 Ebd., S. 189.

105 Das critical Design in seiner Kapazität eigentlich nicht »critical« sondern »criticool« sei, befindet Francisco Laranjo. Vgl. Francisco Laranjo, »Avoiding Post-Critical.« In: *Modes of Criticism* issue 1 (2015), S. 19–28.

tion hat sich das Eigensinnige der Gesellschaft, für die gestaltet werden soll, angestaut. Der Anspruch des spekulativen Designs ist es jedoch, gleichzeitig auch auf diesen Kontext – diesmal den realen, gegenwärtigen – durch das Medium des Designs bewusstseinsstiftend zurückwirken zu können und diesen schließlich auch zu verändern. Spekulatives Design hinterfragt, was Design und seine Funktionen sein könnten und wie wir diese verstehen wollen. Das Kritische dieses Designs liegt nicht in seiner fantastischen Skalierung, sondern sitzt nach Anthony Dunne auf der Funktionsseite auf.¹⁰⁶ Es überspitzt den affirmativen Charakter der Gestaltung, die intrinsische Motivation, einen Verbesserungsvorschlag zu machen, in einem fiktional dystopischen Setting, um zum einen den transformativen Prozess der Aushandlung und Formung neuer Funktionalitäten herauszustellen, um jedoch gleichzeitig auch kritisch zu hinterfragen, wie wir Design und speziell seine Beziehung zum Kapitalismus in Zukunft verstehen wollen und mit welchen Kriterien wir Funktionalität bewerten werden. Hierbei kehren sie erneut aus dem Design hervor, was im ersten Kapitel beschrieben wurde: Weil Design komplex auf Gesellschaft bezogen ist, kann und muss es kritisch hinterfragt werden. Letztendlich geht es im spekulativen Design um diese Perspektive: Durch ein anderes Design lässt sich schließlich auch ein anderer Kontext denken, der wieder neues Design hervorbringen wird.

Das Rätsel der Funktion kann nicht gelöst, sondern nur gesehen werden. Die Funktion lässt sich weder unabhängig von ihrem historischen Kontext noch völlig losgelöst von der Form denken. Gestaltende können sich der Herausforderung dieses Rätsels nur jedes Mal erneut stellen und durch das Ergründen der Unabschließbarkeit des Rätsels in der potenziellen Gestaltbarkeit einen Grund für ihr Design finden. Es gibt keine rein mechanische Funktionalität und keine essenzialistische Funktion aus dem Wesen oder der Natur der Sache heraus, die einfach nur umzusetzen wäre. Dies hatte auch schon Hermann Muthesius, der Verfechter der Typisierung, bemerkt:

Wer überhaupt bildet, bildet auch mit Rücksicht auf die Erscheinung, und selbst beim Bilden des Maschineningenieurs wird man den Trieb zum Gefälligen nicht ausschalten können.¹⁰⁷

106 Vgl. Anthony Dunne, *Hertzian Tales*, S. 47.

107 Hermann Muthesius, »Die moderne Umbildung unserer ästhetischen Anschauungen« (1902), in: Fischer, Hamilton (Hg.), *Theorien der Gestaltung*, S. 99-112, hier S. 105.

Doch über diese Einsicht hinaus lässt sich mit Feiges Analyse zeigen, dass es die Funktion überhaupt nur als in Form verkörperte gibt, was auch die strenge analytische Trennung von praktischen und formalästhetischen Funktionen im Offenbacher Ansatz der Produktsprache verunmöglicht. Mit Wellmer lässt sich feststellen, dass gerade wenn die Funktion in Form verkörpert ist, es immer auch auf das »Gefällige« ankommt, wodurch sich der Wert dieser verkörperten Funktion des Designs erst in der Aneignung durch die Gebraucherinnen und Gebraucher erweist. Das Gefallen bezieht sich auf die sinnliche Überzeugungskraft des Vorschlages, welcher die jeweils verkörperte Funktion in ihrer besonderen Geformtheit ist. Ein Gefallen, dass sich nicht planen lässt, weil es für seine Beurteilung noch keine hinreichenden Kriterien geben kann. Hier nun stellt sich aber in Rückblick auf den Offenbacher Ansatz der Produktsprache wieder die Frage: Was gibt es mehr noch im guten Design als ein rein konsumistisches Gefallen? Wenn die Funktion, die allgemeinen Zwecke, sogar die Zweckzusammenhänge so von ihrer konkreten Gestaltung in einer besonderen Form abhängig sind, liegt dann nicht auf der Seite der Form ein großes Transformationspotenzial des Designs? Muss nicht in einem besseren Verständnis der Form ein Moment der Freiheit gesucht werden? Denn das Gefallen am Design ist eine ästhetische Lust an der besonderen Ausgestaltung der Funktionen in Form, die einen neuen Blick auf diese Form fordert. Ohne eine Ästhetik des Designs auf dieses simple Gefallen reduzieren zu wollen, eröffnet es eben doch diesen neuen Blick, dessen Perspektive es für eine Neubestimmung des Designs genauer zu beschreiben gilt.



