

# Vorwort zur deutschen Ausgabe

Im Februar 1998 fand in München ein Symposium zum Thema *Semantics in Design – Die Sprachlichkeit in der Gestaltung* statt, das von BMW Design und der Siemens Design & Messe GmbH gesponsert wurde. Auf Initiative von Reinhart Butter wurde ein kleiner Kreis von Experten eingeladen, wie beispielsweise Eduard Bannwart†, Jochen Gros, Wolfgang Jonas, Martin Krampen, Klaus Krippendorff, Siegfried J. Schmidt, David Small, Carlo-Michael Sommer, Erik Spiekermann sowie ausgewählte Gäste, wie beispielsweise Susan Vihma (UIAH Helsinki). Dort wurde zwei Tage lang um und über die Semantik – heute würden wir sagen *meaning* (Bedeutung) im Design referiert und diskutiert. Man war sich durchaus einig, dass es sich dabei um die zentrale Fragestellung von Designtheorie und Designpraxis handelt.

In meinem einleitenden Vortrag an dem Symposium «Über Herkunft und Zukunft der Produktsprache»<sup>1</sup> hatte ich im Kontext der *product language* und *product semantics* darauf hingewiesen, dass der Rekurs auf die Sprache, und somit auf die Ebene der Kommunikation auf drei unterschiedlichen Erkenntnisebenen für das Design bedeutsam seien:

Wahrnehmungsangebote schaffen und bereit stellen

Bedeutungshorizonte eröffnen

Sinnproduktion ermöglichen

Damit hatte ich an frühere Überlegungen von Klaus Krippendorff angeschlossen, die 1989 an der HfG Offenbach veröffentlicht wurden: «Design muss Sinn machen», denn dort schrieb er: «Ich möchte hier die These vertreten und fundieren, dass Design heute weniger denn je mit Formgebung, Entwurf oder Produktplanung zu tun hat und identifiziert werden sollte, sondern mit Sinngeben, Verständlichmachen oder Kommunikation. Diese These entspringt einer neuen Denkweise und legt Designern neue Verantwortung auf.»

1 Symposium «Die Sprachlichkeit in der Gestaltung», Literaturhaus München (veranstaltet von BMW Design / Siemens Design & Messe GmbH), 18.–20.2.1998.

So gesehen war die Veranstaltung in München – die bedauerlicherweise nie in gedruckter Form dokumentiert wurde – ein bedeutsamer Wendepunkt im designtheoretischen Diskurs, zumindest für den deutschen Sprachraum.

Am Rande der Veranstaltung in München erwähnten Reinhart Butter und Klaus Krippendorff eher beiläufig ihre Arbeiten an einem Buch, das unter dem Titel *Die semantische Wende* erscheinen sollte. Allein der Titel beeindruckte mich: denn nach der linguistischen Wende deutete sich nunmehr die semantische an. Präziser konnte man eigentlich gar nicht benennen, was uns seit den 1970er Jahren umtrieb. Die Frage nämlich, ob an den Gegenständen (den Produkten) nicht mehr zu entdecken wäre, als deren praktische Funktionen. Sind die Dinge nur dazu da um zu funktionieren, oder ist deren Bedeutung nicht genau so wichtig oder gar wichtiger? Erst im Jahre 2006 erschien die englische Erstausgabe (*The semantic turn*), die auf eine breite und außergewöhnlich positive Resonanz stieß. Nunmehr liegt also eines der bedeutendsten Werke zur Designtheorie, Designforschung und Designpraxis in einer deutschen Übersetzung vor.

Krippendorffs Kernaussage aus dem Jahre 1969: «Design gibt den Dingen ihren Sinn» gilt damals wie heute gleichermaßen. Zunächst sei jedoch daran erinnert, wo die Ursprünge seiner Überlegungen herkommen. An der Hochschule für Gestaltung Ulm wurde in den 1950/60er Jahren intensiv darüber nachgedacht, welche wissenschaftlichen Disziplinen wohl geeignet wären, in die Lehrpläne für die Studierenden aufgenommen zu werden. Eine wichtige Rolle spielten dabei die so genannten exakten Wissenschaften, dazu gehörten mathematische Techniken, Physik, Wissenschaftstheorie, Ökonomie u.a.m.

Damals wurde bereits begonnen, informationswissenschaftliche Ansätze auf die Gestaltung zu beziehen. Der von der Technischen Hochschule (heute Universität) Stuttgart kommende Max Bense<sup>2</sup> spielte dabei eine besondere Rolle, denn er war es, der die Semiotik als zentrale Kategorie für das Design thematisierte. Hinzu kamen die Informationstheorie, insbesondere durch Abraham Moles<sup>3</sup> vermittelt, die ein stringentes Gerüst darstellte, um Gestaltung (natur-) wissenschaftlich zu begründen. Die von Max Bense entwickelte «exakte Ästhetik» stand unter dem Motto «Gestaltung ist die Erzeugung von Ordnung».<sup>4</sup> Aber auch die verschiedenen Beiträge von Tomás Maldonado<sup>5</sup> zur Semiotik seien erwähnt, ganz besonders natürlich seine «Terminologie der Semiotik»<sup>6</sup>, die quasi wegbereitend für die weiteren Diskurse in diesem Bereich wurde.

In seinen Ausführungen über die hfg ulm (Kapitel 9) verweist Krippendorff in diesem Buch sehr ausführlich auf diese Quellen, nicht zuletzt auch auf seine eigene Diplomarbeit<sup>7</sup>, dessen Titel eigentlich sehr treffend den geistigen Hintergrund der damaligen Zeit abbildet. Und so ist es aus heutiger Sicht sehr verständlich, wenn er

2 Siehe dazu: Bürdek, Bernhard E., *Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung*, Birkhäuser, Basel, Boston, Berlin 2005 (3. erw. Auflage), S. 235.

3 Ebenda, S. 275.

4 Ebenda, S. 300.

5 Maldonado, Tomás, *Digitale Welt und Gestaltung*. Ausgewählte Schriften herausgegeben und übersetzt von Gui Bonsiepe, Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2007.

6 Maldonado, Tomás, *Terminologie der Semiotik*, Ulm 1961 (hfg ulm).

7 Krippendorff, Klaus, *Über den Zeichen- und Symbolcharakter von Gegenständen: Versuch zu einer Zeichentheorie für die Programmierung von Produktformen in soziale Kommunikationsstrukturen*, Ulm 1961 (Diplomarbeit an der hfg ulm).

konstatiert: «Bedeutung stand in Ulm eindeutig nicht sehr hoch im Kurs.» Der Fokus der Produktgestaltung hfg ulm lag unbestritten im Bereich der Methodologie,<sup>8</sup> die Semiotik war meiner Erinnerung nach eher eine erkenntnistheoretische Nebenbeschäftigung, was auch von Gui Bonsiepe jüngst bestätigt wurde «Während sich die hfg ulm auf die Materialität der Objekte konzentrierte, ließ sie die symbolisch-kommunikative Dimension der Gegenstände beiseite, oder zumindest wies sie ihr nicht eine derart zentrale Rolle zu, wie es später geschah».<sup>9</sup>

Dies ist eigentlich verständlich, denn das Design in Deutschland war bis Ende der 1970er Jahre weitgehend von technisch-funktionalen Diskursen bestimmt. Die beginnende Postmoderne in den 1980er Jahren, im Design dargestellt durch das *Forum Design Linz* im Sommer 1980 oder die Präsentation der ersten Memphis Kollektion am Rande der Mailänder Möbelmesse 1981, veränderte die Produkt- und Diskurslandschaft radikal. Den sich vollziehenden Paradigmenwechsel im Design – der sich ja in der Architektur schon in den 1960er Jahren abzeichnete – habe ich in der Rückschau einmal als «*From function to meaning*»<sup>10</sup> beschrieben. Damit wird einerseits die Gegenwart und Zukunft von Gestaltung beschrieben, andererseits aber auch dessen Herkunft thematisiert, die sich auf eine über zweitausend Jahre lange Geschichte funktionaler Gestaltung begründet, wenn man die Anfänge bei Marcus Vitruvius Pollio verortet, wie es beispielsweise von Andreas Dorschel so anschaulich dargestellt wurde.<sup>11</sup>

In den 1980er Jahren begann die eigentliche semantische Wende, deren geistiger Vater und langjähriger Mentor Klaus Krippendorff ist. Er hatte Ingenieurwissenschaften in Hannover und Produktgestaltung an der hfg ulm studiert. Nach seinem dort erworbenen Diplom siedelte er in die USA über, studierte in an der University of Illinois, Urbana-Champaign Kommunikationswissenschaften und promovierte in Communication Sciences im Jahre 1967. Seit 1966 ist er Professor an der Annenberg School for Communication an der University of Pennsylvania. Zusammen mit Reinhart Butter, der ebenfalls an der hfg ulm studierte und seit den 1970er Jahren an der Ohio State University in Columbus lehrt, war er für zahlreiche Publikationen, Konferenzen, workshops etc. verantwortlich, die den Begriff der *product semantics* nicht nur in den USA, sondern weltweit bekannt machten.

Nachdrücklich möchte ich auf einen Aspekt hinweisen, der für das Design von besonderer Bedeutung ist. Sowohl Klaus Krippendorff als auch Reinhart Butter haben Produktgestaltung studiert und verfügen über (zwar unterschiedlich lange) aber gleichwohl fundierte Kenntnisse der Designpraxis. Spätestens mit Beginn der Postmoderne wurden Statements zum Design und seiner Theorie von immer mehr Autoren und Autorinnen abgegeben, die aus verschiedenen Disziplinen stammten: «Dies hat bewirkt, dass Theoretikerinnen und Theoretiker, Forscherinnen und Forscher aus ande-

**8** Siehe dazu: Bürdek, Bernhard E., «Zur Methodologie an der HfG Ulm und deren Folgen», in: ulmer museum, hfg archiv (Hrsg.), *Ulmer modelle – modelle nach ulm. hochschule für gestaltung ulm 1953–1968*, Hatje Cantz Ostfildern-Ruit 2003.

**9** Bonsiepe, Gui, *Entwurfskultur und Gesellschaft. Gestaltung zwischen Zentrum und Peripherie*, Birkhäuser, Basel, Boston, Berlin 2009, S. 183.

**10** Bürdek, Bernhard E., «From function to meaning». In the long run everything is design», in: Bloch-Jahrbuch 2008, Ernst Bloch und das Bauhaus. Gestern und heute, herausgegeben von Francesca Vidal im Auftrag der Ernst-Bloch-Gesellschaft, Talheimer Verlag, Mössingen-Talheim 2008.

**11** Dorschel, Andreas, *Gestaltung – Zur Ästhetik des Brauchbaren*, C. Winter Universitätsverlag, Heidelberg 2003.

ren wissenschaftlichen Bereichen sich verstärkt in die Diskussionen um Design einmischen und diese gelegentlich bereichern. Diese Debattenbeiträge kommen vor allem aus der Soziologie und Psychologie, aus den Kultur- und Kunstwissenschaften oder sogar aus den Natur- und Ingenieurwissenschaften.» Das Design benötigt eine Theoriebildung aus dem Kern seiner Disziplin, so wie das bei jeder wissenschaftlichen Disziplin üblich und richtig ist. – Eine Position, die übrigens auch Alain Findeli unterstützt. Es muss ja nicht heißen, dass wir auf fachfremde oder fachferne theoretische Anregungen verzichten müssen, vielmehr muss es dem Design als wissenschaftlicher Disziplin, an der Schärfung des Begriffes auch durch eine eigenständige Theoriebildung gelegen sein. Nur so gelangt die Disziplin zur Anerkennung im allgemeinwissenschaftlichen Kontext.

Ganz anders stellte sich indes die Situation an der traditionsreichen Cranbrook Academy in Bloomfield Hills in der Nähe von Detroit/USA dar.<sup>12</sup> Hier lehrten von 1971/72–1995 Michael und Katherine McCoy, die als bedeutende Promotoren eines «metaphorischen und interpretativen Designs» galten, sich der «*product semantics*»-Bewegung anschlossen, und diese in ihre Designausbildung integrierten. Das theoretische Konzept stand in erstaunlicher Nähe zu den Überlegungen von Klaus Krippendorff. Michael McCoy erinnerte einmal insbesondere an jene Entwicklungen, die in der Tradition der *linguistic philosophy* stehen und sich auf den Strukturalismus und den Poststrukturalismus beziehen lassen. Er betonte, dass man in Cranbrook insbesondere an dem Aspekt arbeite: «that there is a meaning in product form».<sup>13</sup> Und auf die Frage an Michael McCoy, was für ihn denn gutes Design sei, antwortete dieser: «My idea of a good design is one that is appropriate to its use and its context.»<sup>14</sup> Cranbrook hat sich insbesondere auf dem Gebiet der «metaphorischen Gestaltung» profiliert, die dort entwickelten Produktbeispiele gehören heute – also rund 25 Jahre nach ihrem Entstehen – noch immer zu den Meilensteinen der semantischen Wende.

Krippendorff erweitert allerdings den Begriff des Kontexts, der ja bekanntermaßen eine zentrale Rolle in der Designtheorie und Designmethodologie des 20. Jahrhunderts spielt. Spätestens seit Christopher Alexander in seiner legendären Studie «Notes on the Synthesis of Form»<sup>15</sup> die Wechselwirkung von Form und Kontext als die zentrale Frage des Entwerfens beschrieben hat. Kontexte sind eben nicht auf die Fragen der Funktion der Gegenstände bezogen, sondern vielmehr auf soziale, psychologische, ökonomische, ökologische Rahmenbedingungen, die das Design zunehmend beeinflussen. Damit werden den primär funktionalen Produktlösungen sekundäre Eigenschaften zugewiesen, und die Eindimensionalität vermeintlicher Wahrheiten formaler Gestaltung offenbart.

Mit dem Konzept von *meaning* (Bedeutung) begibt man sich auf das Terrain der Kulturwissenschaften, die eben nicht nur eine – ausschließliche und eindeutige – Lösung zulassen, sondern verschiedene. In einem Bericht über die oben erwähnte Ver-

<sup>12</sup> Aldersey-William, Hugh, Lorraine Wild, Daralice Boles, Katherine & Michael McCoy, Roy Slade, Niels Diffrient, *The New Cranbrook Design Discourse*, Bloomfield Hills/Michigan 1990.

<sup>13</sup> Mitchell, C. Thomas, *New Thinking in Design. Conversations on Theory and Practice*, Wiley, New York, Albany, Bonn etc. 1996, S. 2–3.

<sup>14</sup> Ebenda, S. 11.

<sup>15</sup> Alexander, Christopher, *Notes on the Synthesis of Form*, Harvard University Press, Cambridge/Mass. 1964.

anstellung in München 1998 hieß es folgerichtig: «Er [Siegfried J. Schmidt] gab zu Bedenken, das bis heute geltende semiotische Sprachmodell sei seiner Auffassung nach überholt, da es den soziokulturellen und zeitlichen Kontext des Nutzers nicht berücksichtige. Ein Text, ein Produkt <hat> keine Bedeutung, sondern Nutzer schreiben ihm Bedeutung zu.» Bedeutungen sind nicht statisch, sondern sie verändern sich im Verlauf der Zeit. Krippendorff schreibt dazu, dass sämtliche Artefakte (Produkte) zu unterschiedlichen Zeiten und für unterschiedliche Benutzer eben auch unterschiedliche Bedeutungen besitzen, oder anders formuliert, «Produkte sind gefrorene Momente innerhalb eines Produktionsprozesses.»

Dies stellt wahrlich eine paradigmatische Wende für die Designtheorie, -forschung und -praxis dar, deren Auswirkungen immer bedeutsamer werden. An dieser Stelle wird die fundamentale Bedeutung der *semantischen Wende* offenkundig, denn in ihr finden sich mannigfaltige Antworten bezüglich der aufgeworfenen Fragen. Krippendorff sieht in der Postmoderne – jenseits deren unmittelbaren materiellen Auswirkungen wie beispielsweise in der Architektur oder den Entwürfen der Memphis Gruppe – vielmehr die Hinwendung zur Linguistik: Es geht um Sprache, um Dialoge und Diskurse – auch in der Produktgestaltung. *Die semantische Wende* überwindet die Sprachlosigkeit im Design, das sich bis Ende der 1970er Jahre weitestgehend auf das Funktionieren der Gegenstände konzentrierte – denn jetzt geht es um die Unterscheidbarkeit von Formen, Materialien, Funktionen und Problemen in ihrem Zusammenspiel und ihrer Wirkung.

Krippendorff entwickelt auch das umfassende Konzept des *human centered design* (auf den Menschen bezogene Gestaltung) für neue Formen von Interfaces, Services oder Multiuser-Systemen bis hin zu den Problemen ökologischen Designs. So gesehen vermittelt es innovative Ansätze für das aktuelle *design thinking* und trägt sehr zu Recht den Untertitel «Eine neue Grundlage für Design».

An dieser Stelle erscheint es mir wichtig zu sein, auf die Kategorien hinzuweisen, die im Zusammenhang von Designforschung von Christopher Frayling<sup>16</sup> entwickelt wurden, er unterscheidet drei Arten von Forschung:

- Forschung über Kunst und Design
- Forschung für Kunst und Design
- Forschung durch Kunst und Design.
- Krippendorff knüpft in Anlehnung an Nigel Cross an diese Unterscheidung folgendermaßen an:
  - Wissenschaft über Design
  - Designwissenschaft
  - Wissenschaft für Design

Man versteht demnach unter ersterem all jene Disziplinen, die das Design zum Gegenstand haben: wie beispielsweise die Kunstgeschichte, die Kulturwissenschaften und neuerdings auch die Technikgeschichte. Dort wird also von anderen Disziplinen aus auf das Design geschaut und versucht, Erkenntnisse über dessen Aktivitäten, Prozesse, Wirkungen etc. zu gewinnen.

<sup>16</sup> Frayling, Christopher, «Research in Art and Design», in: *Royal College of Art Research Paper*, No. 1, 1993/94.

Designwissenschaft konzentriert sich weitgehend auf den Designprozess selbst, ein Thema, das insbesondere an der hfg ulm – gemeint ist die Designmethodologie – bis zu deren Ende im Jahr 1968 sehr stark thematisiert wurde. Wer aber wie Uta Brandes<sup>17</sup> die Produktsemantik zu diesem Bereich zählt, irrt. Denn die Konsequenz der semantischen Wende als bedeutsamer theoretischer Entwicklung geschieht aus der Mitte der Designpraxis und führt zu einem neuen Selbstverständnis der Disziplin – die Semantik ist erkenntnistheoretisches Hand(lungs)werkzeug von Designern. Dem kann sich nur verschließen, wer nie selbst gestaltet hat.

Wissenschaft für Design (Fraylings Forschung durch Kunst und Design) meint also jenen «*disziplinären Kern*», der die Disziplin selber definiert. Krippendorff schreibt, dass man eine solche Forschung vom Design selbst heraus betreiben muss um die «*design community*» mit verlässlichen Konzepten, Methoden und Wissen ausstatten müsse, also letztlich einen eigenen, disziplinären Diskurs zu entwickeln habe. Und genau dies ist im Kern das große Verdienst dieses Buches, indem es maßgeblich diesen Diskurs befördert und dafür auch eine geeignete Sprache und Terminologie zur Verfügung stellt.

Die *semantische Wende* ist somit ein unverzichtbarer Beitrag für die Entwicklung des Designs insgesamt. Nigel Cross hatte anlässlich der 5th Asian Design Conference in Seoul/Korea im Jahr 2001 eine sehr treffende Analyse der Designentwicklung<sup>18</sup> vorgebracht. Es seien wohl 40-jährige Zyklen, in denen sich in der Rückschau paradigmatische Veränderungen feststellen ließen:

- in den 1920er Jahren wurde damit begonnen, wissenschaftliche Erkenntnisse in die Designausbildung zu integrieren (Bauhaus);
- in den 1960er Jahren war die Blütezeit der Designmethodologie (England, HfG Ulm, USA), die auch die designwissenschaftliche Epoche bezeichnet wurde;
- seit etwa 2000 konzentrierte man sich darauf, Design als eine eigenständige Disziplin zu profilieren.

In seiner Rezension würdigt Nigel Cross<sup>19</sup> genau diesen Aspekt, nämlich dass die semantische Wende einen bedeutsamen Beitrag zur Disziplinierung von Design darstellt: «I would interpret this as in line with a now fairly widely accepted view of design as a discipline, meaning design studied on its own terms, within its own rigorous culture, based on a reflective practice of designing.»

Die *semantics in design* ist dafür unbestritten der unbestrittene Kern. Krippendorffs Verweis auf die Semiotik (und seine Kritik daran) sowie die Sprach- und Kommunikationswissenschaften erscheinen mir unter den sich immer mehr beschleunigenden globalen Prozessen von besonderer Bedeutung. Schon Mitte der 1990 Jahre hatten Scott Lash und John Urry darauf hingewiesen, «that the majority of people in the advanced countries produce <semiotic> rather than industrial goods.»<sup>20</sup>

Überhaupt, so scheint es mir, hat man in der Ökonomie die Relevanz von *meaning* deutlicher erkannt als im Design selbst: «It's our hope that 20 years from now, we will

<sup>17</sup> Brandes, Uta, «Forschung», in: Erlhoff, Michael und Tim Marshall (Hg.), Wörterbuch Design. Begriffliche Perspektiven des Design, Birkhäuser, Basel, Boston, Berlin 2008.

<sup>18</sup> Bürdek, Bernhard E., Design. a.a.O., S. 279–280.

<sup>19</sup> Nigel Cross: «The Semantic Turn» (Book review), in: Design Studies, Nr. 1, Januar 2007, Jg. 28, S. 107.

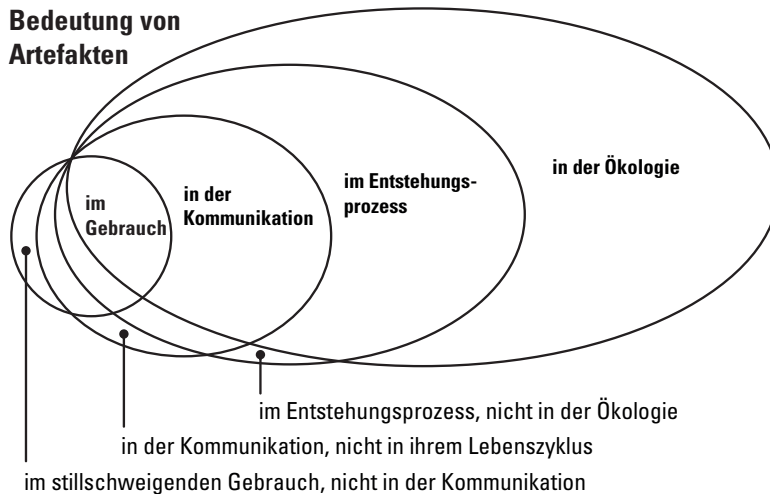
<sup>20</sup> Lash, Scott, John Urry, Economies of Signs and Space, SAGE Publications, London 1994.

look back on the end of the 20th century and the beginning of 21st as the starting point of a new kind of innovation in business, one that focuses its processes company-wide on the goal of providing its customers meaningful experiences.»

Und so war es auch nur eine Frage der Zeit, bis das Konzept der *product semantics* in Asien angekommen ist, denn dies ist ja – wie wir von Roland Barthes<sup>21</sup> gelernt haben – «Das Reich der Zeichen» überhaupt. 2009 erschien *Die semantische Wende* in einer japanischen Übersetzung, und auf dem 5th International Workshop on Design & Semantics of Form & Movement (DeSForM 2009) in Taipei wurde zum Thema «User-generated product semantics: how people create the meaning of objects in the state beyond saturation» referiert, wobei explizit ausgeführt wurde: «design's purpose is having people make meaning of things.»<sup>22</sup>

Somit wird deutlich, dass die Semantik im Design und das damit entwickelte Konzept von *meaning* heute zentraler Gegenstandsbereich von Designtheorie, -forschung und -praxis ist. Ich persönlich empfinde dies als ungemein erfreulich und beruhigend. Dank also an Klaus Krippendorff für dieses Buch, mit dem mich ein gutes Stück gemeinsamen Weges verbindet.

Bernhard E. Bürdek



0.1 Die Beziehungen zwischen vier Theorien der Bedeutungen von Artefakten.

21 Barthes, Roland, *Das Reich der Zeichen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981 (orig. 1970).

22 Ebenda, S. 57.