

Sprache für die Form*

Forum für Design und Rhetorik



Das E-Journal für Designer und Rhetoriker

Vorwort des Herausgebers

Werte Leserinnen und Leser,

was bietet Ihnen »Sprache für die Form«? Dieses Forum für Design und Rhetorik möchte Designern und Rhetorikern einen Austausch ermöglichen und einen Beitrag dafür leisten, dass wir Design besser verstehen, dass wir über Design besser, genauer, verständiger und verständlicher reden. Der Austausch soll wissenschaftlich sein und unterhaltsam – worin für mich kein Widerspruch steckt. Das Medium für diesen Austausch ist ein »E-Journal«, ist diese elektronische Zeitschrift. Einige Überlegungen, die theoretisch hinter unserem Unterfangen stehen, erläutere ich in dem Essay »Designer sollten Rhetoriker werden«, den Sie in der Rubrik »Lernen« unter »Grundlagen« finden.

[1] Die »Mythen des Alltags« sind als Reminiszenz an das gleichnamige Buch von Roland Barthes (Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Trans. Horst Brühmann. Berlin: Suhrkamp, 2010.) zu verstehen, in dem er Alltagsphänomene ebenso tiefgründig wie augenzwinkernd betrachtete.

Deshalb an dieser Stelle ein paar Erläuterungen zum redaktionellen Angebot von »Sprache für die Form«:

- In der Rubrik »Lernen« finden Sie unter anderem ein Wörterbuch zu Begriffen aus der Rhetorik, die für Designer relevant sind, kurz und knapp erläutert und auf Gestaltung bezogen werden. Dieses Wörterbuch wird mit jeder Ausgabe erweitert.
- In der Rubrik »Denken« können Sie tiefer in die Fragen des Forums eindringen und Essays lesen, die sich wissenschaftlich und theoretisch mit der Sprache für die Form auseinandersetzen, ebenso eine Reihe von Rezensionen. Vor allem bietet diese Rubrik eine Reihe Interviews mit renommierten Designern, Rhetorikern, Philosophen und Wissenschaftlern; diese Interviews liegen als Hördateien vor und sind gleichsam das Herzstück unseres Forums, kommt in diesen Gesprächen doch die Form zur Sprache.
- In der Rubrik »Umsetzen« beschäftigen wir uns – mal hintergründig, mal augenzwinkernd – mit Mythen des Alltags^[1], stellen Ihnen die Arbeiten von Illustratoren vor und zeigen Ihnen, welche Antworten uns Gestalter auf die »Stilfrage« geben. Vielleicht mögen Sie an der »Stilfrage« mitwirken, uns Beispiele Ihrer gestalterischen Arbeiten einsenden und erläutern, mit welchen Stilmitteln Sie auf wen welche Wirkung erzeugen wollen. Erhalten wir viele Einsendungen, dann entsteht auf diesem Wege eine Sammlung der Stilmittel und eine Basis für deren wissenschaftliche Auswertungen.
- Ältere Beiträge aus den verschiedenen Rubriken finden Sie im »Archiv«. Die Artikel für »Sprache für die Form« schreiben Designer, Rhetoriker, Wissenschaftler, Philosophen und Publizisten von Rang und Namen, aber auch Beiträge junger Federn werden aufgenommen. Dass diese elektronische Zeitschrift nun ihre fünfte Ausgabe veröffentlicht, ist der engagierten Mitarbeit von Studenten des Masterstudiengangs Kommunikationsdesign der Hochschule Konstanz zu verdanken.

Ihnen, werte Leserinnen und Leser, wünsche ich bei der Lektüre interessante Anregungen und viel Vergnügen

Ihr

Dr. Volker Friedrich

Professor für Schreiben und Rhetorik an der Hochschule Konstanz

Essay	Julia-Constance Dissel »Philosophical Perspectives on Design«	3
	Bettina Schröm »Unconference«: Designforscher trafen sich am Bodensee	5
	Julia-Constance Dissel Kunst oder Design?	7
	Francesca Vidal Rhetorische Hinweise für technische Redakteure	15
	Klaus Kornwachs Sachen machen – Artefakt und Sprache	26
Hördatei	»Für mich ist es wie kochen« Wie Walter Schönauer Magazine schmackhaft macht	43
	»Jede Schweizer Metzgerei braucht ein Corporate Design« Robert Lzicar studiert die eidgenössische Grafik	43
	»Man muss lernen, in Zusammenhängen zu argumentieren« Über Freiheit und ihren Rahmen spricht Karsten Henze	44
Rezension	“Drop a word in the ocean of meaning” Robert Bringhurst charts language	45
	»Design als autonome akademische Disziplin konturieren« Claudia Mareis sieht Design als Wissenskultur	48
	»Sich mit einer Vielzahl von Faktoren zu beschäftigen« Jan Filek aktualisiert das Wissen über Lesbarkeit	50
Mythen des Alltags	Volker Friedrich Das Typometer	52
Illustration	Uwe Göbel Plakat und Art	53

»Philosophical Perspectives on Design«

In Freiburg wird es um eine interdisziplinäre Sicht gehen

Von Julia-Constance Dissel

Die Verknüpfung von Philosophie und Design nimmt sich die Tagung »Philosophical Perspectives on Design« vor, die am 16. und 17. Januar 2015 in Freiburg im Breisgau an der Hochschule für Kunst, Design und Musik ablaufen wird.

Artefakte des Designs umgeben den Menschen, formen seine Umwelt, ja, mittlerweile sogar seinen Körper. Heutzutage gibt es kaum mehr einen Zweifel daran, dass das Design das Leben des Menschen in höchstem Maße durchdringt. Angesichts dessen erscheint es nur konsequent darüber nachzudenken, was Design an sich eigentlich ist. Der Bedarf einer Verwissenschaftlichung des Designs steigt angesichts der technischen, ökonomischen und auch kulturellen Entwicklungen zunehmend, während allerdings die bisherige Designforschung einen starken Fokus auf die strategische Nutzbarmachung von generiertem Designwissen und dabei auf die Optimierung von konkreten Designprozessen in der Praxis legt, bleibt die relevante Frage nach dem eigentlichen Wesen und der Natur des Designs vor allem auch in Abgrenzung zu anderen Lebensbereichen wie jenen der Wissenschaften, der Technik oder der Künste leider eher hintergründig. Es verwundert daher nicht, dass sich gerade in jüngerer Geschichte insbesondere im englischsprachigen Raum unter dem Begriff einer »Philosophie des Designs« eine Bewegung ausformt, deren konkrete Zielsetzungen sowie Nutzbarmachung zwar, ob der Jugend dieser Bewegung, noch nicht genau benannt werden kann, deren zentrales Anliegen jedoch darin besteht, die ontologischen und epistemologischen Grundlagen des Designs und der Designartefakte im Speziellen zu erforschen und darauf aufmerksam zu machen, dass gerade Reflexionen philosophischer Art für die Designpraxis nutzbar gemacht werden könnten.

Die Tagung will erstmals im deutschsprachigen Raum an die Überlegungen aus dem Umfeld der Philosophie des Designs anknüpfen. In der interdisziplinären Tagung werden designtheoretische und philosophische Positionen zu einem Dialog eingeladen. Es geht um die Frage, in welcher Hinsicht die Philosophie mit ihrer klärenden Methodik und mit ihren inhaltlichen Zugängen einen relevanten Beitrag für die theoretische Erschließung und das Verständnis der Disziplin Design leistet, welche Schnittstellen es zwischen den beiden Disziplinen gibt und welche Impulse sowie Perspektiven aus den inhaltlichen Querverbindungen beiderseits gewonnen werden können. In diesem Zusammenhang ist es auch das Ziel der Tagung, Aufschlüsse über die Aufgaben, Ziele und den Nutzen einer Philosophie des Designs zusammenzutragen.

Die Tagung soll Nachwuchswissenschaftler ebenso ansprechen wie etablierte Wissenschaftler; die Teilnahme von Designtheoretikern, insbesondere auch von Design-praktikern ist ausdrücklich erwünscht. Die Tagungssprache ist Deutsch und Englisch. Die Tagung ist öffentlich, um Anmeldung zur Teilnahme wird jedoch gebeten unter der E-Post: dissel@hkdm.de



In Freiburg und Frankfurt studierte Julia-Constance Dissel Philosophie, Kunstgeschichte und Archäologie. Sie promovierte in Philosophie an der Goethe-Universität Frankfurt und arbeitet an einer Habilitation. Seit 2011 gibt Julia-Constance Dissel »Critica-ZPK« heraus, eine Zeitschrift für Philosophie und Kunsttheorie. Im Freiburger Karl Alber Verlag erschien 2012 die Schrift »Das Realitätsproblem bei Habermas und die Philosophie des Pragmatismus. Für eine erweiterte Sicht auf den Repräsentationalismus«.

Nähere Informationen zur Tagung sowie zu Teilnahme- und Vortragsmöglichkeiten: <http://www.hkdm.de/hkdm/philosophische-tagung/>

**PHILOSOPHICAL
PERSPECTIVES
ON
DESIGN**

**Interdisziplinäre Tagung
16/17|01|2015**

**Hochschule für Kunst, Design und populäre Musik
Freiburg (hKDM)**

www.hkdm.de/philosophische-tagung/ | Kontakt: dissel@hkdm.de

In der interdisziplinären Tagung werden design-theoretische und philosophische Positionen zu einem Dialog eingeladen. Es geht um die Frage, in welcher Hinsicht die Philosophie in ihrer Methodik und mit ihren inhaltlichen Zugängen einen relevanten Beitrag für die theoretische Erschließung und das Verständnis der Disziplin Design leisten kann, welche Schnittstellen es zwischen den beiden Disziplinen gibt und welche Impulse sowie Perspektiven aus den inhaltlichen Querverbindungen beiderseits gewonnen werden können. In diesem Zusammenhang ist es auch das Ziel der Tagung Aufschlüsse über die Aufgaben, Ziele und den Nutzen einer Philosophie des Designs zusammenzutragen.

mit freundlicher Unterstützung von

»Sprache für die Form«, Ausgabe Nr. 5, Herbst 2014

»Unconference«: Designforscher trafen sich am Bodensee

Standesgemäß unkonventionell tagte die DGTF

Von Bettina Schröm

Die Organisatoren Axel Vogelsang und Brian Switzer hatten ein Tagungsformat gewählt, bei dem sich nicht alles im Voraus planen lässt. Die »Unconference Design Research« an der Konstanzer Hochschule bot so zwar auch den Auftritt von vier Vortragsrednern – ein Großteil der veranschlagten Zeit blieb aber für »Unconference Sessions«, deren Themen noch spontan im Auditorium eingebracht werden konnten. Das Format steht für Lebendigkeit und engagierte Diskussionen, allerdings um den Preis der inhaltlichen Struktur. Dem Risiko der Beliebigkeit hatten die Veranstalter einiges entgegengesetzt: Ganz konkret hatte man Fragen und Themen formuliert, die in den Sessions zur Sprache kommen sollten. Und mit einer illustren Gästeliste für das Rednerpult waren interessante Impulse garantiert.

Keynotes weisen den Blick über die Grenzen

Prof. Dr. Jan Gulliksen

Vier renommierte Referenten aus drei Ländern berichteten, wie sich Designforschung an ihren Standorten etabliert und wie sie selbst arbeiten: Prof. Dr. Jan Gulliksen vom KTH Royal Institute of Technology in Stockholm schilderte im Vortrag »Design – Action – Impact – The Things we do for love« wie eine gestalterische Herangehensweise gerade in Fragen der »Usability« Arbeitsprozesse und Ergebnisse verbessern kann.

Prof. Dr. Rachel Cooper

Den Maßstäben für Förderprogramme in der Designforschung widmete sich Prof. Dr. Rachel Cooper vom Institute for the Contemporary Arts in Lancaster. »Measuring Design Research – the UK approach« war der Titel ihres Vortrags. Cooper berichtet aus erster Hand: Sie gehört zu dem Expertenkreis, der in Großbritannien Projekte bewertet und dadurch an der Mittelvergabe beteiligt ist. Beeindruckend ist alleine die Menge dessen, was über ihren Schreibtisch geht; wie die Referentin einräumt, lässt sich deshalb unter Umständen nicht immer jedem Projekt gerecht werden.

Dr. Emma Jefferies

Ebenfalls aus Großbritannien angereist war Dr. Emma Jefferies, die in Forschungsfragen international unterwegs ist. Jefferies untersucht Designprozesse in unterschiedlichen Ländern und geht dabei weit über Europa hinaus: Partneragenturen in Indien und Brasilien gehören zu ihren Ansprechpartnern, für die Recherche zu ihrem Buch »Design Transitions« hat sie 16 Länder bereist und Agenturen vor Ort besucht.

Prof. Lysianne Lécho-Hirt

Spezialistin für den Stand der Designforschung in der Schweiz ist Prof. Lysianne Lécho-Hirt, Dekanin der Haute École d'Art et de Design Genève (HEAD), die ihren ganzen Vortrag unter eine provokante Frage stellte: »Is there something like Swiss Design Research?« Und weil es die natürlich gibt, stellte Lécho-Hirt



Bettina Schröm, M. A., hat an der Konstanzer Universität Germanistik und Romanistik studiert, anschließend bei einer regionalen Tageszeitung volontiert und mehrere Jahre lang als Kulturredakteurin gearbeitet. Als freie Journalistin war sie anschließend für Tageszeitungen in Deutschland und der Schweiz sowie für diverse Fachmagazine tätig. Seit 2009 ist Bettina Schröm an der Hochschule Konstanz Referentin der Studiengänge Kommunikationsdesign und unter anderem für deren Öffentlichkeitsarbeit zuständig. Zudem ist sie Redakteurin von »Sprache für die Form«.

nach einer Bestandsaufnahme aus ihrer Sicht dar, wohin die Reise künftig gehen sollte: Promotionen ermöglichen, Standards formulieren und dadurch die Möglichkeiten der Einflussnahme vergrößern, so lässt sich das Fazit der Designforscherin zusammenfassen.

Designforschung – ein weites Feld: Sessions zeigen Vielfalt

Ein Mangel an Themen herrscht nicht: Ästhetische Fragen; praktische Erwägungen; Diskussionen über Rahmenbedingungen von Forschungsaktivitäten; Konzeption eines Forschungsmagazins; Reflektion über Design-Didaktik und vieles mehr – das Spektrum der »Unconference Sessions«, die über das ganze Gebäude der Konstanzer Studiengänge Kommunikationsdesign verteilt waren, war denkbar weit. Manche nutzten die Oktobersonne am Seerhein, um draußen zu besprechen, wie sich Designer in die Gestaltung des »Internets der Dinge« einbringen können. Andere griffen zu Pappe, Filz und Klebstoff und machten ihre Argumente, wie Teamwork am besten funktionieren kann, dreidimensional sichtbar.

Die Vielfalt zu ordnen wäre ein erzwungenes Unterfangen und würde sowohl dem Charme der Veranstaltung als auch den Möglichkeiten der Designforschung nicht gerecht. Trends lassen sich dennoch ausmachen – oder Fragen, die die Forschergemeinde besonders umzutreiben scheinen: Da ist der Brückenschlag zur Praxis, der Umgang mit neuen Technologien, letztlich aber auch die Bereitstellung von Wissen, auf das Designforscher zugreifen können.

20 Bilder, 20 Sekunden pro Bild

Dritte Säule im Tagungsgeschehen war eine Reihe von Vorträgen im Pecha-Kucha-Format. Eine Galerie der Forschungsprojekte sozusagen, nicht auf endlos lange Präsentationen gedehnt, sondern in Kürze summiert, von der Altersvorsorge bis zum Bauhaus.

Zugabe: Design promoviert

Forschung braucht Forscher – das gilt gerade im Design, wo Promotionen oft nur auf Umwegen zu erreichen sind. Das Kolloquium »Design promoviert« findet im Nachgang an die Tagungen der DGTF statt. Promovenden haben dabei die Möglichkeit, den Stand ihrer Arbeiten zu präsentieren und sich auszutauschen. Deutlich wurde in Konstanz, dass Gestaltung nicht nur auf dem Weg ist, sich wissenschaftlich zu etablieren und dass die Nachwuchswissenschaftler designspezifische Methoden und Argumentationen entwickeln.

»Sprache für die Form«, Ausgabe Nr. 5, Herbst 2014

Kunst oder Design?

Zur Abgrenzungsproblematik bei ästhetischen Artefakten

Von Julia-Constance Dissel

Im Folgenden werde ich mich der Frage zuwenden, wie Design und Kunst bzw. Design- und Kunstartefakte voneinander zu unterscheiden sind. Zur Disposition steht dabei insbesondere ein Kriterium der Unterscheidbarkeit, das der Funktionalität. Einer weit verbreiteten Meinung zufolge, besteht der Unterschied zwischen Design und Kunst nämlich in erster Linie darin, dass Design einer bestimmten Zweckerfüllung unterliegt, der sich die vermeintlich autonome Kunst entzieht. Designartefakte sollen sich dieser »Funktionsthese« zufolge nicht wie Kunstobjekte an äußerlichen, ästhetischen Gesichtspunkten alleine, sondern insbesondere hinsichtlich ihrer praktischen Funktionen in ästhetischer Hinsicht bemessen lassen. Sicherlich haben die Entwicklungen der letzten sechs Dekaden in der Kunst und im Design zu einer derartigen Annäherung beider Seiten und Auflösung ihrer vermeintlich speziellen Kategorien geführt, dass auch die Funktionalität des Designs als ihr Alleinstellungsmerkmal nicht ohne Kritik geblieben ist. Dennoch darf festgestellt werden, dass selbst in Fachkreisen, wenn es um Fragen der Unterscheidung beider Artefakt-Bereiche geht, immer wieder auf die Kategorie der Funktionalität im Design angespielt wird. Ich möchte mit diesem Essay versuchen zu erhellen, wieso Funktionalität im Design zwar ein relevantes Kriterium ist, dieses als Unterscheidungsmerkmal im Zusammenhang der Bewertung ästhetisch bedeutsamer Artefakte jedoch nicht hinreicht. Ich werde daher zeigen, dass die Kunst neben einer Vielzahl an Funktionen auch solche in der für das Design beanspruchten Art und Weise umfasst, was es mir weiterhin ermöglicht, die ursprüngliche Frage nach dem Differenzierungsmerkmal als eine solche nach dem Unterschied im beiderseits zur Anwendung kommenden Funktionsbegriff zu stellen.

1 Kunst und Design als ästhetisch bedeutsame Artefakte: Die Rolle semiotischer Systeme und des kunstästhetischen Werts

Ich möchte meine Ausführung zunächst mit der Frage beginnen, was Kunst- und Designartefakte eigentlich sind und worin eventuelle Gemeinsamkeiten bestehen könnten. Ausgehend hiervon wird es möglich, den Kernaspekt hinsichtlich ihrer beider Funktionalitäten mit Blick auf die Rolle semiotischer Systeme am Identifizierungsprozess bereits ansatzweise vorskizzieren zu können.

Kunst- und Designobjekte sind beides vom Menschen entworfene und produzierte Artefakte, die es hinsichtlich ihrer Genese also zunächst von natürlichen Entitäten wie Bäumen und Sonnenuntergängen zu unterscheiden gilt. Weiterhin sind sie beide in ästhetischer Hinsicht bedeutsame Artefakte. Grundsätzlich können sämtliche Objektbereiche vom Menschen in ästhetischer Hinsicht erfahren werden, deshalb sind selbstverständlich auch natürliche Entitäten und selbst noch so einfache, technische Gebrauchsutensilien wie Autoreifen und Mixer unter ästhetischen Gesichtspunkten wahrnehmbar. Das allerdings macht sie noch lange nicht in ästhetischer Hinsicht für uns bedeutsam. Kunst- und Designartefakte dürfen in diesem Sinne als ein »Sonderfall« aufgefasst werden. Das Besondere ist der Identifizierungsprozess von Kunst- und Designgegenständen



In Freiburg und Frankfurt studierte Julia-Constance Dissel Philosophie, Kunstgeschichte und Archäologie. Sie promovierte in Philosophie an der Goethe-Universität Frankfurt und arbeitet an einer Habilitation. Seit 2011 gibt Julia-Constance Dissel »Critica-ZPK« heraus, eine Zeitschrift für Philosophie und Kunsttheorie. Im Freiburger Karl Alber Verlag erschien 2012 die Schrift »Das Realitätsproblem bei Habermas und die Philosophie des Pragmatismus. Für eine erweiterte Sicht auf den Repräsentationalismus«.

als ästhetisch bedeutsame Artefakte. Um ein Artefakt nämlich als ein in ästhetischer Hinsicht relevantes Objekt, also als ein Kunst- bzw. Designobjekt, zu identifizieren, muss man auf bestimmte ästhetische Zeichensysteme zurückgreifen. Kunst- und Designobjekte lassen sich demnach als Zeichen verstehen, und zwar als solche, die bestimmte ästhetische Merkmale tragen, welche sich im Rückgriff auf die Zeichensysteme als relevant herausstellen lassen. Solche Merkmale können beispielsweise Aspekte der Formgebung, der Oberflächenbehandlung, der Materialverarbeitung, des Farbauftrags oder der Rahmung usw. betreffen. Was in der speziellen Debatte um die Differenzierung von Kunst und Design hinsichtlich der Rolle semiotischer Systeme im Identifizierungsprozess häufig nicht explizit gemacht wird, ist, dass sich die Kategorisierung von ästhetisch bedeutsamen Gegenständen als Design- oder Kunstgegenstände nicht mit der Feststellung derartiger ästhetischer Merkmale ergibt. Um einen Gegenstand als Kunst oder Design im Rückgriff auf semiotische Systeme zu erschließen und zu bewerten, bedarf es der Eruiierung des kunstästhetischen Gehalts oder Werts des jeweiligen Artefakts[1]. Der kunstästhetische Wert von Designartefakten, aber eben auch von Kunstgegenständen, ergibt sich in diesem Zusammenhang aus dem Verhältnis des am ästhetischen Merkmal zu Tage tretenden künstlerischen Ausdrucks zu anderen nicht äußerlichen Aspekten, das sind im Speziellen die Funktionen des jeweiligen Wertträgers.[2] ||

Ich werde die Überlegung zum kunstästhetischen Wert von Kunst- und Designartefakten und hierbei vor allem jene des damit zusammenhängenden Funktionalismus im weiteren Verlauf des Essays untermauern. An dieser Stelle genügt es, diesen Aspekt an einem Beispiel aus dem Bereich der Kunst kurz zu veranschaulichen. Ein sehr prominentes Beispiel dafür, dass es für die Zuordnungsmöglichkeit von ästhetisch bedeutsamen Artefakten als Kunstgegenstände auf mehr ankommen muss als nur auf die äußerlichen in ästhetischer Hinsicht identifizierbaren Merkmale, ist Marcel Duchamps Arbeit »Fontain« aus dem Jahre 1917. Das Ready-made besteht aus einem einfachen, handelsüblichen Urinal, weshalb es selbstverständlich auch die gleichen äußerlichen Eigenschaften wie ein solches Urinal aufweist. Was es ermöglicht, das eine jedoch als Kunst und das andere als einen herkömmlichen Gebrauchsgegenstand zu identifizieren, ist in den Worten Dantos ausgedrückt, dass »das Werk [Fontain zudem] Eigenschaften besitzt, die dem [handelsüblichen] Urinal fehlen: es ist gewagt, unverschämt, respektlos, witzig und geistreich. [...] was Duchamp zum Wahnsinn oder zum Mord getrieben hätte, wäre der Anblick von Ästheten gewesen, die geistesabwesend über die glänzenden Oberflächen des Objekts brüten, [...] [D]ie Eigenschaften, die das in die Kunstwelt gestellte Objekt besitzt, hat es mit den meisten Stücken der industriellen porcelainerie gemeinsam; die Eigenschaften, die Fontaine als Kunstwerk besitzt, hat es mit dem Grabmal für Julius II. von Michelangelo [...] gemeinsam.«[3] Kunst und ebenso Design bilden vor diesem Hintergrund spezielle Zeichensysteme aus, die ein Reservoir an sämtlichen Informationen über Kunst- und Designkultur bereithalten, an denen sich im Idealfall jedes neue Kunstwerk und jedes neue Design messen lassen muss und ästhetisch bedeutsame Artefakte in ihrem spezifisch kunstästhetischen Wert überhaupt erst verständlich werden können.[4] Dass wir in unseren Zuordnungsfähigkeiten bei Kunst- und Designartefakten abhängig sind von zeichenbedingten Prozessen, zeigt übrigens schon alleine die Tatsache, dass Kinder nicht in der Lage sind, Design- oder Kunstgegenstände zu erkennen beziehungsweise sie

[1] vgl. hierzu die Unterscheidung von ästhetischem Wert und künstlerischem Wert bei Schellekens, Elisabeth: *Aesthetics and Morality*. London, New York 2007. v.a. S. 37. sowie 41ff.

[2] Diese Tatsache wird, wie ich bereits vermerkt hatte, in den Ausführungen zum Thema semiotischer Systeme im Zusammenhang von Kunst- bzw. Designkategorisierungen wenig deutlich gemacht. So m. E. auch bei Jakob Steinbrenner und dessen ansonsten sehr dezidierten Überlegungen zur Zeichenbedingtheit von Kunst und Design. Vgl. Steinbrenner, Jakob: *Wann ist Design?* In: Nida-Rümelin, Julian; Steinbrenner, Jakob (Hg.): *Ästhetische Werte und Design*. Frankfurt 2010. S.16f.

[3] Danto, Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*. Frankfurt am Main 1984. S. 147.

[4] Man könnte im Fall von Designartefakten auch speziell von einem designästhetischen Wert sprechen.

von anderen Gegenständen zu unterscheiden. Ein Thonet-Freischwinger-Stuhl hat für ein Kind denselben Wert wie ein in jedem Möbelgeschäft erhältlicher Holzstuhl mit Flechtwerk. Der Grund ist schlicht der, dass Kinder noch nicht gelernt haben, diese Gegenstände als Zeichen mit weiterer Bedeutung zu füllen, was für die Konstitution des kunstästhetischen Werts von Kunst und Design und in diesem Zusammenhang besonders für deren Unterscheidbarkeit zwingend erforderlich ist.

2 Funktionalismus- und Autonomiethese

Es ist also deutlich geworden, dass man ästhetisch bedeutsame Artefakte als Kunst- und Designgegenstände innerhalb von spezifischen, nämlich kunstästhetischen Zeichensystemen identifiziert. Stellen wir dabei nun für einen kurzen Moment hintan, was bereits vorneweg in diesem Zusammenhang konstatiert werden konnte, dass nämlich Funktionen einen relevanten Anteil am Identifizierungsprozess nicht nur von Design-, sondern besonders auch von Kunstartefakten nehmen. Stattdessen werfen wir einen Blick auf die Leitfrage dieses Aufsatzes, was es mit der Funktionsthese im Design auf sich hat und wie diese mit der Autonomiethese der Kunst zusammenhängt.

Anhänger der Funktionsthese meinen ein ganz spezielles Kriterium ausgemacht zu haben, mit dem sie zwischen Kunst und Design innerhalb der zeichenhaften Zuordnungsprozesse unterscheiden können. Dieses relevante Kriterium der Differenzierung liege im Entstehungsprozess von Design begründet. Bei Design stehe demnach bereits bei der Herstellung eines Artefakts im Vordergrund, dass es später eine ganz bestimmte Funktion im Umgang des »Users« mit diesem erfüllen solle. Für die zeichenbedingten Zuordnungsprozesse bedeutet dies, dass man ein Artefakt nur dann als Design-Artefakt identifizieren kann, wenn es also Funktionsmerkmale aufweist, die unter formal-ästhetischen Gesichtspunkten ausgearbeitet wurden. In der identifizierenden Beurteilung des Designartefakts geht es also um das Funktionsmerkmal hinsichtlich seiner künstlerischen Umsetzung. Soweit gut. Der Funktionsthese im Design korrespondiert jedoch auf der anderen Seite die Annahme, dass Kunstobjekte keinerlei Ausrichtung auf eine Funktionserfüllung aufweisen. Weder unterliege ihr Entstehungsprozess bestimmter teleologischer Zwecksetzungen, noch sei das Endprodukt Kunst gemäß dieser so genannten Autonomiethese an die Erfüllung von bestimmten Funktionen gebunden. In der autonomen, sogenannten funktionsfreien Kunst, solle es vielmehr um den reinen künstlerischen Ausdruck gehen, also letztlich aus Sicht des Rezipienten um eine Einordnung und Bewertung aufgrund äußerlicher Merkmale des Artefakts alleine und nicht hinsichtlich von Funktionen und deren ästhetischer Umsetzung. »L'art pour l'art« ist hier das Schlagwort; die Kunst sei sich sozusagen selbst Zweck genug. Für den weiteren Verlauf dieses Essays ist es nun wichtig zu verstehen, dass die Funktionsthese im Design nur dann das »wahre« Kriterium der Unterscheidung zwischen Kunst und Design in Anschlag bringt (was ja von ihren Verfechtern behauptet wird), wenn auch die Autonomiethese von der funktionslosen Kunst zutrifft bzw. angenommen wird. Wer also ein Anhänger der Funktionsthese im Design ist, muss gleichzeitig ein Vertreter der Autonomiethese in der Kunst sein. Sollte nachgewiesen werden können, dass die Kunst Funktionen erfüllt, geht nämlich auch das Kriterium der Funktionalität als einem Alleinstellungsmerkmal im Design bzw.

als einem »wahren« Unterscheidungsmerkmal von Kunst und Design fehl. Genau dies versuche ich im Folgenden aufzuzeigen. Vorab möchte ich jedoch in einem kurzen Exkurs einen Blick auf die Prozesse der Ausarbeitung von Design und Kunst in unserer heutigen Gesellschaft werfen, um noch einmal deutlich zu machen, wieso die Frage nach der Differenzierung von Kunst und Design so aktuell und brisant ist. ||

3 Funktionalismus und Autonomie als Klischee

Die Realisierung eines Designartefakts findet im Regelfall im Rahmen einer Fortsetzung der historischen Designkultur statt. Sie kann aber auch als Auseinandersetzung des Designers mit speziellen künstlerischen Strömungen auftreten[5]. Ein Beispiel hierfür wären die Mondrian-Kleider Yves Saint Laurents oder heute etwa die »BMW Art Cars«. Im Normalfall erscheint es uns umso einfacher ein Designobjekt als Design auszumachen, je deutlicher es im Rekurs auf gegebene Zeichensysteme als fortführender Teil der Designkultur verstanden werden kann. Design, aufgefasst als Inkorporation von Kunst, drückt darüber hinaus das Bestreben von Designern aus, das Design, wahrscheinlich zu marktstrategischen Zwecken, mit mehr künstlerischem Ausdruck zu versehen. Dieses Phänomen einer Annäherung von Design an Kunst hat in unserer Gesellschaft mindestens genauso zugenommen wie auf der anderen Seite eine Annäherung der Kunst an das Design stattfindet. Cross-disziplinäre Praktiken kennt man aus dem Lager der Kunst ja schon seit Längerem. So lassen sich die erwähnte Arbeit »Fountain« von Marcel Duchamps, aber auch Werke von Meret Oppenheim, Claes Oldenburg, Dali, Andy Warhol und viele mehr nicht nur als Fortschreibung ihrer eigenen Kunstgeschichte verstehen, sondern zumindest auch als eine Inkorporation von Designkultur. Heutzutage findet man solche fast schon gängigen Praktiken beispielsweise in den Arbeiten von John Baldessari mit seinen »Giacometti Variations« oder auch in denen des Installationskünstlers Tomás Saraceno mit seiner raumgreifenden Installation »Cloud City« repräsentiert. Streng genommen darf die oftmals tatsächlich noch von Theoretikern argwöhnisch beäugte oder aber gerade unter Journalisten als innovativ gehandelte Annäherung von Design an Kunst und Kunst an Design in unserer Gesellschaft eigentlich schon als institutionalisiert betrachtet werden, wenn man sich nämlich die steigende Zahl interdisziplinärer, gestalterischer Studiengänge ansieht, wie zum Beispiel den Studiengang »Kunst und Architektur« an der Staatlichen Hochschule für Künste in Frankfurt am Main.

Während nun Journalisten häufig dazu neigen, interdisziplinäre Arbeiten der genannten Art deskriptiv zu beschönigen und die in ihnen manifestierte Verflüssigung vermeintlich bewehrter Kategorien als besondere Kreativeigenschaft zu beschreiben, beschäftigen sich Theoretiker in Wissenschaft und Forschung gerne mit der fundamentalen Frage, was es mit dem Aufbrechen von Kategorien überhaupt auf sich hat und welche gesellschaftlichen und kulturellen Konsequenzen dieses Aufbrechen haben kann. Was dabei oftmals unreflektiert bleibt, ist jedoch die Tatsache, dass beide in ihrer Berufung auf in Frage stehende Kategorien diese förmlich klischeehaft manifestieren, dies gilt besonders für den Ansatz des Funktionalismus im Design und damit, wie die vorigen Ausführungen deutlich gemacht haben, zumindest implizit aber auch für den der funktionsfreien Kunst. ||

4 Die fehlgeleitete Annahme von der Funktionslosigkeit der Kunst

Ich halte es daher für wichtig, zu demonstrieren, dass unsere gewöhnlichen, weit verbreiteten Praktiken der Unterscheidung von Kunst und Design hinsichtlich von Funktionalismus und Kunstautonomie nicht korrekt sind. Der Grund hierfür ist, wie ich bereits angedeutet hatte, dass auch die Kunst Funktionen erfüllt und Funktionen gerade auch bei Kunstwerken den kunstästhetischen Wert, der im Hinblick auf eine Zuordnung von Kunst als Kunst relevant ist, maßgeblich beeinflussen. Ich werde deshalb nun näher explizieren, dass und inwiefern sich der Wert von Kunst im Hinblick auf Funktionen erschließt.

[6] vgl. Schmücker, Reinhold: Lob der Kunst als Zeug. In: Feige, Daniel; Köppe, Tillmann; zur Nieden, Gesa (Hg.): Funktionen von Kunst. Frankfurt 2009. S. 19.
[7] a. a. O., S. 26.
[8] vgl. Seel, Martin: Ethisch-Ästhetische Studien, Frankfurt 1996. S. 48ff.

Werfen wir in diesem Zusammenhang aber zunächst noch einen Blick auf die Frage, inwiefern der Kunst Autonomie zukommt: Autonomie konnte die Kunst im Rahmen der letzten Jahrhunderte in der Tat dadurch erlangen, dass sie sich von vielerlei Instrumentalisierungen befreit hat, man denke beispielsweise an die Loslösung von klerikalen Normvorgaben, an gewonnene rechtliche, aber auch wirtschaftliche Unabhängigkeiten und an die Meinungsfreiheit im Allgemeinen. Doch diese Freiheiten von Künstlern sprechen nicht schon gleich gegen die Möglichkeit, dass Kunstwerke Funktionen erfüllen können. Ganz im Gegenteil, sofern ein Künstler frei ist, ist er doch auch frei, seine Kunst bestimmten Zwecken unterzuordnen. In diesem Sinne verstehe ich die Autonomie der Kunst als die Freiheit zu entscheiden, welchen Zwecken man sich als Künstler im Schaffensprozess unterwirft. Die Freiheit des Künstlers ist in diesem Verständnis im Prinzip der Eigengesetzgebung fundiert. Solch eine Autonomie steht dem Prinzip der Funktionshaftigkeit von Kunstartefakten nicht entgegen.[6]

Empirisch betrachtet, übernehmen Kunstwerke in unserer heutigen Gesellschaft zahlreiche Funktionen, und in vielen Fällen wurden diese auch von den Künstlern so intendiert: Sie beginnen bei der grundsätzlichen Funktion, ästhetische Erfahrungen beim Rezipienten hervorzurufen, man sollte diese Funktion im Falle von Kunstwerken als spezifisch »kunstästhetische Funktion« [7] bezeichnen. Denn prinzipiell wäre es zwar denkbar, dass Rezipienten im Umgang mit Kunstwerken auch reine ästhetische Erfahrung machten, welche tatsächlich als funktionsfrei verstanden werden könnten, wenn der Sinn und Zweck dieser Erfahrung nämlich wirklich in sich selbst begründet läge. Martin Seel spricht in diesem Zusammenhang von der »vollzugsorientierten« ästhetischen Wahrnehmung.[8] Solche ästhetischen Erfahrungen haben allerdings nichts zu tun mit der Fähigkeit ästhetisch relevante Artefakte als Kunstobjekte von anderen Artefakten wie Designgegenständen zu unterscheiden. Wie ich bereits zu Beginn meiner Ausführungen bemerkt hatte, kann man ein Kunstwerk nämlich nur als Kunst begreifen und differenzieren, wenn es hinsichtlich seines möglichen kunstästhetischen Gesamtwerts wahrgenommen wird, wobei festgestellt werden muss, dass zumindest ein Teil dieses Werts in der funktionalen Rolle von Kunst fundiert ist. Aus diesem Grund spricht Schmücker m. E. spezifisch von der »kunstästhetischen Funktion«, und aus genau diesem Grunde ist es auch wichtig darzulegen, welche Funktionen Kunst weiterhin erfüllen kann:

Kunstwerke können Ansichten von Personen oder Informationen übermitteln, sie können zum Nachdenken anregen und den Menschen emotional ansprechen. Im Kontext ihrer Fähigkeit den Menschen in seiner kognitiven und/oder emotionalen Dimension zu engagieren, verfügen sie zudem über erzieherische, religiöse,

ökonomische, therapeutische, moralische und politische Funktionen und viele mehr. [9] Nehmen wir zur Veranschaulichung noch einmal die Arbeit »Fountain« von Duchamp. Als Kunstartefakt ist es deshalb von einem Gebrauchsgegenstand unterscheidbar, weil es außerdem, anders als das Gebrauchsobjekt, die Funktionen erfüllt, seinen Rezipienten kognitiv und emotiv zu engagieren. Dies tut das Artefakt, indem es seinen Rezipienten sozusagen dazu auffordert, sein Wissen über kunststilistische Konventionen und Kunstgeschichte in Anschlag zu bringen, um das Objekt weiterhin als ungewöhnlich, provokant und vulgär empfinden zu können. Es ist kaum vorstellbar, dass Kunstwerke entgegen dieser gängigen Praxis keinerlei Funktionen aufweisen könnten und sicherlich wäre es auch nicht wünschenswert. Denn als Teil des Gesamtwerts von Kunst-Artefakten prägen Funktionen unsere Wertschätzung von Kunst maßgeblich.[10] Es sind sozusagen auch die Funktionen von Kunstwerken, die das wahre Interesse des Menschen an ihnen begründen[11], und sofern dem so ist, wird es ohne eine Berücksichtigung dieser Funktion für einen Rezipienten auch nicht möglich werden, zwischen Kunst und anderen Artefakten zu unterscheiden.

Ich möchte noch darauf hinweisen, dass die Kunst über die bisher genannten Funktionen hinaus selbstverständlich auch ganz pragmatische Zwecke erfüllen kann, beispielsweise wenn sie als Geldanlage dienen soll, was häufig der Fall ist, oder wenn sie zum Zwecke der Dekoration eingesetzt wird. Pragmatische Faktoren wie diese jedoch sind nicht unmittelbar mit der Realisierung und daher auch nicht mit dem künstlerischen Wert eines Kunstartefakts verbunden.

Aus den vorangegangenen Überlegungen muss man nun schließen, dass das für eine Differenzierung ästhetisch bedeutsamer Artefakte bzw. von Kunst- und Designartefakten ausschlaggebende Kriterium nicht die Funktionalität in jener Form sein kann, wie sie nur im Bereich des Designs, nicht aber auch in der Kunst in ästhetischer Hinsicht Berücksichtigung findet. Kunstgegenstände erfüllen genauso Funktionsmerkmale, wie es von Designgegenständen behauptet wird, und diese Funktionen sind in ihrem Einfluss auf den Wert von Kunstwerken genauso relevant wie Funktionen ähnlicher Art in der »designästhetischen« Wahrnehmung und Beurteilung. Aus diesem Grunde plädiere ich dafür, die Funktionsthese, d. h. den Funktionalismus als Alleinstellungsmerkmal des Designs und auch die Autonomiethese in ihrer anfänglich deutlich gemachten Variante (nicht als »Eigengesetzgebung«!) zu verabschieden und die ursprüngliche Frage nach dem Differenzierungsmerkmal als eine Frage nach dem Unterschied im beiderseits zur Anwendung kommenden Funktionsbegriff neu zu stellen. ||

5 Der Unterschied von Kunst und Design: Zur Rolle von Funktionen und externen Faktoren

Im Rückblick auf den in Kunstartefakten zur Anwendung kommenden Funktionsbegriff lassen sich neben pragmatischen, insbesondere solche Funktionen ausmachen, die den Wert der Artefakte unmittelbar prägen. Für die Herausstellung eines Unterscheidungsmerkmals im Rahmen der Funktionsbereiche von Kunst und Design wird es nun relevant, nach der Rolle zu fragen, die Funktionen bei Design- und Kunstartefakten spielen.

[9] vgl. Schellekens, Elisabeth: *Aesthetics and Morality*. London, New York 2007. S. 33.

[10] vgl. Bahr, Amrei: *Funktionen der Kunst*. 2012. <http://www.kubi-online.de/artikel/funktionen-kunst> (Abruf 20.09.2014).

[11] vgl. Schmücker, Reinhold: *Funktionen der Kunst*. In: Kleimann, Bernd; Schmücker, Reinhold (Hg.): *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*. Darmstadt 2001.

Blicken wir hierfür zunächst auf verschiedene Designbereiche: Kommunikationsdesigner entwerfen beispielsweise Werbeplakate, über die sie unterschiedlichste Informationen und Botschaften vermitteln. Diese Botschaften könnten bei Werbekampagnen für Autohersteller darin bestehen, dem Betrachter die Ansicht vermitteln zu wollen, dass eine bestimmte Automarke besonders sicher, günstig oder exklusiv sei. Das Designartefakt, in unserem Fall das Plakat, besitzt also ebenso die Funktion, die gedanklichen, informationenverarbeitenden Fähigkeiten des Menschen in einer ganz bestimmten Hinsicht anzusprechen, wie ein mögliches Kunstartefakt. Allerdings richtet sich die Funktionsgebung des Designers nicht an seinen Ansichten und Interessen alleine aus. Vielmehr muss dieser die inhärenten Funktionen seines Designs an den Bedürfnissen und den Funktionssetzungen Dritter festmachen, das sind in erster Linie seine Auftraggeber, aber auch potentielle Autokäufer. Nach den Interessen Dritter muss er sich deshalb richten, weil er möchte, dass sein Design seinen finalen Zweck erfüllt. Zunächst muss er hierfür die Zustimmung seiner Auftraggeber gewinnen, denn nur, wenn das Design mittels dieser realisiert wird, wird es seinen finalen Zweck erfüllen können. Zunächst also muss das Design vermuten lassen, dass es die an es herangetragenen Funktionserwartungen der Auftraggeber erfüllt, wobei sich erst feststellen lassen wird, ob es dies auch wirklich tut, wenn das Design potentielle Autokäufer wirklich zum Kauf anregt, es also auch deren Ansprüche befriedigen wird.

[12] Für die Auftragskunst mag das nicht der Fall sein, allerdings entspricht diese nicht meinem Verständnis von autonomer zeitgenössischer Kunst, wie ich sie in diesem Aufsatz verstehe.

Das Gleiche gilt für den Bereich des Produktdesigns. Auch Produktdesigner müssen im Gestalten neuer Artefakte darauf achten, was die Bedürfnisse der potentiellen »End-User« und im speziellen der »Stakeholder« ihres Designs sind, die maßgeblich für die finale Produktion eines Designgegenstandes verantwortlich gemacht werden können. So richten auch Produktdesigner Funktionen von Designgegenständen nicht an ihren eigenen, sondern in erster Linie an den Interessen Dritter aus. Auch ein Designerstuhl beispielsweise, dem die Funktion zugeschrieben sein kann, den »User« emotiv anzusprechen, insofern er als komfortabel und bequem empfunden werden soll, wird diese ihm inhärente Funktion nur unter Beweis stellen können, wenn der Stuhl überhaupt produziert wird und es zum Verkauf an tatsächliche »End-User« kommt, wobei unterstellt werden muss, dass es nicht zur Realisierung und nicht zum Verkauf käme, wenn die dem Produkt einbeschriebenen Funktionen nicht auch die Erwartungen der Stakeholder und Endverbraucher zumindest ansatzweise ausfüllen würden.

Hinsichtlich der Funktionen, die im Falle des Designs an externen Faktoren ausgerichtet werden, lässt sich nun ein grundlegender Unterschied zur Kunst feststellen. Die Funktionen nämlich, die Kunstwerke erfüllen, stellen zugleich deren finale Zwecksetzung dar. Dieses Phänomen ist im Prinzip der Autonomie der Kunst, verstanden als Eigengesetzgebung, begründet. Selbstverständlich hängen auch Kunstwerke mit externen Faktoren zusammen, so müssen Künstler ihre Kunstgegenstände auch verkaufen, was sie von einem Käufermarkt und dessen Vorlieben abhängig macht. Aber die Vorlieben potentieller Käufer sind für die Realisierung eines Kunstwerks durch den Künstler irrelevant.[12] Die dem Wert eines Kunstwerks zugeschriebenen Funktionen richten sich also unmittelbar nur an den Ansichten und Interessen des Künstlers aus. Sie können ihre Funktionen deshalb durch sich selbst »erfüllen«. Während man bei Designartefakten, ob ihrer »extern bedingten Realisierungszwänge« relativ klar fest-

stellen kann, ob ein Design seinen Zweck erfüllt oder nicht und es sich deshalb um gelungenes oder verfehltes Design handelt, ist dies bei Kunstwerken für Rezipienten kaum möglich und auch nicht gewünscht. So werden Kunstwerke tagtäglich auf unterschiedlichste Art interpretiert und vor allem anders als von Künstlern gedacht, und dies wird ihnen nicht als Defizit ausgelegt. Damit soll nicht gesagt sein, dass die Intention eines Künstlers für eine profunde Kunstkritik irrelevant sei, aber doch, dass es in der Rezeption von Kunst hinsichtlich der mit den Funktionen verbundenen Erfüllungserwartungen erhebliche Unterschiede zum Design gibt.

Als Resümee darf festgestellt werden, dass sich Kunst und Design hinsichtlich ihrer Funktionalität gar nicht so sehr voneinander differenzieren, aber mit Blick auf die Rolle externer Faktoren und deren Einflussnahme auf den Funktionsgehalt von Designartefakten ein wichtiger Unterschied besteht. In diesem Zusammenhang übernehmen Funktionen bei Kunstartefakten die Rolle finaler Zwecksetzungen, während sie bei Designartefakten in gewisser Hinsicht als mittelbare Funktionen bezeichnet werden müssen, da sie zudem der Funktion dienen, externe Erwartungen zu erfüllen.

Abschließend möchte ich noch auf etwas hinweisen, was ich an dieser Stelle nicht weiter ausführen kann, da es den Rahmen dieses Essays sprengen würde: Würde man die Wahrnehmung von Kunst und Design als ästhetisch bedeutsame Artefakte vernachlässigen, und sich gezielt auf die Funktionsbereiche von Kunst und Design fokussieren, ist zu vermuten, dass sich noch weitere Differenzierungsansätze nachweisen ließen. Aus philosophischer Perspektive ist hierbei vor allem die ethische Dimension der Artefakte von Bedeutung.

»Sprache für die Form«, Ausgabe Nr. 5, Herbst 2014

Rhetorische Hinweise für technische Redakteure

Über das Verfassen von Gebrauchsanleitungen

Von Francesca Vidal

Als ich den Verkaufsleiter einer Küchenabteilung bat, mir eine Gebrauchsanleitung für einen Induktionsherd mitzubringen und am besten – aus Zwecken der Illustration – eine nicht so gute, war seine lakonische Antwort: »Die sind alle schlecht«, außerdem würde sie eh kein Verbraucher lesen, wer wolle schon 15 Seiten Sicherheitshinweise studieren – aber das müsse halt sein. Daher könne ich auch einfach die von meinem eigenen Herd nehmen.

Das ist für technische Redakteure – als deren Endprodukt die Gebrauchsanleitung bei der Entwicklung eines Produktes steht und die gerade deshalb schon in der Phase der Produktentwicklung daran gearbeitet haben – eine deprimierende, aber auch aussagekräftige Aussage, weil sie wichtige Signale gibt:

1. Dass die Sicherheitshinweise sein müssen, sieht jeder ein, sie sind notwendig, erschweren aber die Lesbarkeit des Textes.
2. Nicht einmal ein Verkaufsleiter, der das Produkt verkaufen will und aus der Arbeit der Redakteure doch Argumente für den Verkauf ziehen könnte, hat ein positives Verhältnis zu solchen Texten. Aus seiner Erfahrung mit den Kunden weiß er zudem, dass sie Anleitungen nicht lesen wollen, da sie diesen von vornherein kritisch gegenüber stehen. Und auch wenn die »tekom« [1] den Verbrauchern in ihren Tipps »Erkennen Sie eine gute Gebrauchsanweisung« rät, den Kauf von Produkten zu verweigern, wenn Gebrauchs- oder Montaganleitung nicht verständlich seien, scheint dies im Verkauf niemanden ernsthaft zu beunruhigen. Daraus lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass darauf wenig geachtet wird, selbst wenn die Unzufriedenheit mit den Anleitungen latent vorhanden ist.
3. Auch Benutzer eines Induktionsherdes erinnern sich nicht an die Gebrauchsanleitung, selbst wenn es sich um Rhetorikerinnen handelt.

Erst der Anlass, mich mit den Aufgaben von technischen Redakteuren und Redakteurinnen zu beschäftigen, führte zur Lektüre der Gebrauchsanweisung meines Induktionsherdes und auf Grundlage der Lektüre zur Feststellung, dass es sich hierbei um sehr klare und deutliche Anweisungen handelt. Auch würde ich sagen, dass Hinweise der »tekom« [2] durchaus erfüllt sind wie etwa:

- Die deutsche Fassung muss schnell zu finden sein
- Die Sprache sollte auf Anhieb verständlich sein
- Sicherheitshinweise sollen einfach und hervorgehoben sein
- Abbildungen sollen den Text bereichern
- Format, Druckqualität und Papier müssen stimmen etc.

Was stört dann? Warum wird eine solche Anleitung dann nicht als gut und nützlich gewertet? Oder philosophisch gefragt: Was fehlt, damit sie als solche durch Gebrauch anerkannt wird?

Angedeutet wird dies durch den leicht verständlichen Satz auf S. 28 meiner Anleitung, auf der die Funktionen des Herdes erklärt werden. Erster Satz ist die unbezweifelbare Tatsache, dass der Herd, um zu funktionieren, eingeschaltet



Prof. Dr. Francesca Vidal ist wissenschaftliche Leiterin des Schwerpunkts Rhetorik und des Kompetenzzentrums für Studium und Beruf der Universität Koblenz-Landau. Vidal hat mit einer Arbeit zur Rekonstruktion der Ästhetik von Ernst Bloch promoviert und 2010 zum Thema »Rhetorik des Virtuellen« habilitiert. Die Wissenschaftlerin mit den Schwerpunkten Rhetorik und Philosophie ist Präsidentin der Internationalen Ernst-Bloch-Gesellschaft, Beisitzerin im Vorstand der Arbeitsgemeinschaft literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten sowie Mitglied im Vorstand von »Kreativ für Menschenrechte«. Sie hat zahlreiche Publikationen zur Rhetorik vorgelegt. Francesca Vidal wirkt im wissenschaftlichen Beirat von »Sprache für die Form« mit.

[1] »Gesellschaft für Technische Kommunikation – tekom e.V.«; www.tekom.de

[2] Lehrndorfer, Anne: Ärger mit dem neuen Gerät. Erkennen Sie eine gute Gebrauchsanweisung. Herausgegeben von der »tekom«, 2007. http://www.workingoffice.de/pdf/tekom_verbraucherbrochure.pdf (Abruf am 25.10.2014)

sein muss. Wer hätte das gedacht? Ihr möglicher Einwand, aber dies müsse doch gesagt werden, stimmt zwar, aber in Zeiten einer Technik, die den Anspruch erhebt, intuitiv begreifbar zu sein, erinnert mich der Satz genau daran. ||

[3] Rozenblit, Leonid; Keil, Frank: The misunderstanding limits of folk science: an illusion of explanatory depth. *Cognitive Science* 26 (2002) 521–562. Abstract.

Selbst ein Induktionsherd hat heutzutage so etwas wie eine Benutzeroberfläche, die zum interaktiven Handeln einladen soll und zwar auf eine Weise, die den Nutzer vermittelt, Ziele frei und sicher erreichen zu können, weil das schon vorhandene Wissen hier vollkommen ausreicht. Gesprochen wird von der Dialogstruktur, die gewissen Standards genügen muss wie etwa:

- Aufgabenangemessenheit
- Selbstbeschreibungsfähigkeit
- Steuerbarkeit
- Erwartungskonformität
- Fehlertoleranz
- Individualisierbarkeit
- Lernförderlichkeit

Außerdem haben Untersuchungen ergeben, dass gerade weibliche Nutzer technischer Geräte ein schnelles und problemloses Funktionieren erwarten und der Aufgabe, durch eine Anleitung die Bedienung erst lernen zu sollen, eher ungeduldig gegenüberstehen.

Und wirklich kann ich den Herd nutzen, die Speisen zubereiten, ohne auf die Hinweise zu schauen. Er entspricht ja genau diesem Anspruch, weil ich nur leicht deutbare Symbole berühren muss, um Funktionen auszulösen.

Warum dann die Bedienungsanleitung? Nur um den Gesetzen zu entsprechen und damit dem Hersteller im Falle einer Klage wegen eventueller Fehlfunktionen absichern zu können? Dann würde doch tatsächlich ein Kurs für den Techniker in Bezug auf das Schreiben von Anleitungen reichen, auch wenn er selbstverständlich schon bei der Gestaltung solcher Benutzungsfreundlichkeit, neudeutsch: »Usability«, involviert sein sollte.

Es muss also um mehr gehen. So stellt sich aus der Sicht der Verbraucher die Frage, ob sie allein durch einen intuitiven Umgang die Feinheiten erkennen, also gerade die Besonderheiten, weswegen ja im Grunde ein im Vergleich mit anderen Herden teures Gerät gekauft wurde. Auch bleibt trotz allem intuitiven Verstehen das Unbehagen, den Zugang zum System »Induktionsherd« nur unzureichend zu erraten. Der Verbraucher nutzt den Herd, weiß aber im Grunde recht wenig über seine Funktionen. Das entspricht der Tatsache, dass es zu den größten Problemen unserer heutigen Wissensgesellschaft gehört, dass die darin Handelnden oft nur meinen, auf der Basis von Wissen zu handeln. Die Entwicklungspsychologen Leonid Rozenblit und Frank Keil von der University of Yale haben in einer Reihe von Studien nachgefragt, wie realistisch das vermeintlich eigene Wissen von heutigen Probanden eingeschätzt wird. Ihnen zufolge haben die Risiken, dass Verantwortliche in allen gesellschaftlichen Bereichen falsche Entscheidungen treffen, ihre Ursache nicht im Nicht-Wissen der Entscheidungsträger, sondern in der unrealistischen Überzeugung, auf Grund von Wissen zu handeln. Keil spricht von der »Illusion der Erklärtiefe« (Illusion of Explanatory Depth), der alle Testpersonen erlagen.[3] Auch wenn dies in Bezug auf einen

Induktionsherd keine für die Gesellschaft entscheidenden Folgen hat, für die technischen Redakteur ist es ein entscheidender Faktor bei der Einschätzung der Zielgruppe.

[4] Henning, Jörg; Tjarks-Sobhani, Marita (Hg.): Verständlichkeit und Nutzungsfreundlichkeit von technischer Dokumentation. Schriften zur technischen Kommunikation. Lübeck 1999.

Greifen Verbraucher nun zur Bedienungsanleitung, steht dort nicht, wie sich Funktionen auslösen lassen, sondern wie der Herd zu programmieren sei, was ja die Assoziation wecken soll, dass der Induktionsherd zur digitalen Technik gehört. Damit wird indirekt gesagt, dass sich auch hier das Arbeitshandeln durch die Schnittstellen zwischen Mensch und Technik verändert hat. Die Verbraucher ahnen also, dass ein Induktionsherd anders zu bedienen ist als andere Herde, meinen aber trotzdem aufgrund ihrer Erfahrungen mit digitaler Technik dies erst einmal mittels intuitiver Handhabung begreifen können zu müssen. Gelingt dies nicht, wird dies nicht automatisch darauf zurückgeführt, dass die den Herd Nutzenden sich nicht genügend informiert haben, sondern er führt zu einem Anzweifeln der Qualität des Produktes einschließlich der Anleitung. Wir alle kennen die Reaktion, technische Gegenstände zu beschimpfen. Aus Untersuchungen zur Akzeptanz digitaler Technik in Unternehmen, können wir ableiten, dass das Vertrauen in die Funktion der Technik in Zusammenhang steht mit einer die Nutzung begleitenden sozialen Kommunikation. ||

Es geht also auch um die »Usability« der Dokumentationen, die den Zugang zum System ermöglichen, aber in dem Sinne, dass sie den Verbraucher als Kommunikationsangebot zur Verfügung stehen, es dem Redakteur also gelingen muss, dass die Nutzer des Herdes die Dokumentation als Gesprächsangebot annehmen.

Gebrauchsanleitung, Bedienungsanleitung, Montageanleitung sind jedoch Begriffe, die suggerieren, dass es sich um Anweisungen handelt und das der- oder diejenige, die die Anweisungen geben, aufgrund ihrer Autorität auch in dieser Funktion anerkannt werden, also nicht überzeugen müssen, sondern eben anweisen oder anleiten können: Sie oder er erklärt und da die Rezipienten diese Erklärungen brauchen, nehmen sie diese auch zur Kenntnis.

Freilich gehen Redakteure schon lange nicht mehr davon aus, dass es Aufgabe der Leser sei, den Text auf jeden Fall zu verstehen. Deshalb bemühen sie sich, der Forderung nach Verständlichkeit nachzukommen. Und wenn wir in die Literatur schauen, die die Arbeit der technischen Redakteure fördern will, steht die Forderung nach Verständlichkeit an prominenter Stelle mit dem hehren Ziel, »den Nutzerinnen und Nutzern die optimale Nutzung des Gerätes oder der Software zu ermöglichen. Dafür muss die Dokumentation verständlich und nutzungsfreundlich sein«, schreiben Hennig und Tjarks-Sobhani in der Einleitung des von ihnen herausgegebenen Bandes »Verständlichkeit und Nutzungsfreundlichkeit von technischer Dokumentation«.[4] Ohne dieser Aussage zu widersprechen, möchte ich die These aufstellen, zu glauben, dies führe dann zur guten Anleitung, ist ein Trugschluss.

Im Grunde müssen sich Redakteure bewusst sein, dass sie die gleiche Rolle haben wie Redner oder Autor, die Rhetorik spricht vom Orator. Und sie erklärt, welche Aufgaben ein Orator hat. Auch für jedes docere, also für jede Form des Belehrens gilt: Wie mache ich dies ohne zu langweilen und ohne rechthaberisch zu klingen?

Ich möchte Ihnen im Folgenden darlegen, was technische Redakteure davon haben, wenn sie sich als Oratoren verstehen und sich deshalb mit der Technik der Rhetorik beschäftigt, um diese für ihre Tätigkeit zu nutzen.

Wenn sich Redakteure in der Rolle des Orators sehen, dann verstehen sie es als ihre Aufgabe, den Rezipienten zu überzeugen. Wovon? Zum einen geht es darum, sowohl den späteren Verkäufer als auch den späteren Nutzer des Gerätes vom Nutzen oder der Qualität des Gerätes zu überzeugen. Dabei schreiben sie selbstverständlich nicht die Werbebroschüre. Aber Rhetorik ist laut Aristoteles die Kunst zu zeigen, was an den Dingen glaubwürdig ist. Übertragen auf einen Induktionsherd heißt das z. B. darzulegen, in welcher Weise der Gebrauch

- sicherer ist als der andere Herde? Was also bedeutet kontrollierte Wärmezufuhr?
- wie ein richtiger Umgang zum Energiesparen und damit zum Umweltschutz beiträgt?
- was denn nun zur Zeitersparnis beim Kochen führt?

Und gerade weil technische Redakteur keine Werbebroschüre schreiben, sondern einen vordergründig sachlichen Text, eine gesetzlich vorgeschriebene Produktbeilage, die Gesetzen, Normen und Richtlinien entspricht, die vereinheitlichte Standards nutzt, kurz gesagt Produkt von Informationsmanagement ist, kommt es im Besonderen darauf an, den Rezipienten zu überzeugen, dass es sich lohnt, ihren so mühevoll erstellten Text überhaupt zu lesen. Denn auch wenn die dominanten Wirkungsintentionen Sachlichkeit und Funktionalität sind, gibt es unweigerlich Nebenerscheinungen, die entscheidend dazu beitragen, wie ein Text aufgenommen wird. Jeder kennt dies bei technischen Zeichnungen. Hier erweckt die Klarheit der Form Wohlgefallen und hat gerade deshalb Überzeugungskraft. Die pragmatische Bestimmung der Anleitung macht bestimmte Formen erforderlich, sie hat aber immer auch einen Spielraum. Weil die Produkte – inklusive der Anleitungen – miteinander konkurrieren, schafft der Wettbewerb eine agonale Situation, die jeden Redakteur von Gebrauchsanleitungen zum Orator macht. ||

Die Agora ist im alten Griechenland der Ort des Wettstreites, des agon. Die Agora dient als Modell für den öffentlichen Raum im Sinne einer Bühne, in der um Anerkennung für den eigenen Standpunkt gekämpft wird, in dem man als Orator hervortritt. Heute ist dies nicht mehr per se auf den politischen Raum begrenzt, sondern betrifft alle öffentlichkeitswirksamen Ebenen, kann daher auch in Semiöffentlichkeiten wie der Arbeitswelt und im sogenannten Freizeitbereich gefunden werden. Und der Orator muss längst nicht mehr sichtbar hervortreten, er schafft seine Präsenz durch die Art, wie er mit seinen Zielen in seinen Texten auftritt. Der Begriff »Wettstreit« verweist auf ein rhetorisches Setting, wie es die antike Agora vorsah. In der griechischen Polis hatte jeder Bürger das Recht, das Wort zu ergreifen und damit in den Gestaltungsprozess der Polis einzugreifen. Um das idealisierte Bild zugleich zurückzunehmen, »jeder Bürger« impliziert Einschränkungen: keine Frauen, keine Sklaven, keine Barbaren. Der Blick auf die griechische Polis lehrt auch immer zu beachten, wer von vornherein aus einem Wettstreit ausgeschlossen wird.

Aber auch wenn gerade die Möglichkeit des Wettstreites erst die Voraussetzung schafft, mit den eigenen rhetorischen Fähigkeiten als Orator hervorzutreten, ist

es illusorisch zu glauben, eine solche Möglichkeit hinge alleine von den rhetorischen Kompetenzen ab. Rhetorik ist eine Technik für diejenigen, die etwas zu sagen haben. Wer seine Ziele und Inhalte nicht kennt, sollte lieber schweigen. Dies gilt für die antike wie die heutigen vielfältigen Formen der Agora ex aequo. Für technischen Redakteur können rhetorische Fähigkeiten eine Erleichterung zur Bewältigung der Aufgaben sein, sie entbinden nicht von der Notwendigkeit technischen Kompetenzen. Immer auch bleibt die Wirkungskraft in entscheidenden Maßen von der sozialen Rolle und den materiellen Ressourcen bestimmt. Insofern schwingt im Begriff der Agora immer die Illusion eines fairen, sportlichen Wettkampfes mit, in dem die besten Argumente gewinnen, weil, so Seyla Benhabib die Agora erscheint als »ein Raum, in dem Wettstreit herrscht, in dem jeder um Anerkennung, um den ersten Platz inter pares kämpft; der Raum letztlich, in dem man eine dauerhafte Bestätigung gegen die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit alles Menschlichen zu finden hofft«[5]. Aber auch wenn diese Illusion trägt und man dies wissen muss, bleibt selbst eine Gebrauchsanleitung ein Text, der im Wettstreit steht und durch den ein Orator sowohl durch sachliche Argumente überzeugt als auch durch die Eindrucksstärke des Sinnlichen; denn wie uns schon Immanuel Kant deutlich machte: Begriffe, denen wir Realität geben wollen, kommen ohne Anschauung nicht aus.

Mit Wettstreit meine ich aber auf jeden Fall den Wettstreit im alltäglichen Geschäft nicht den um die Auszeichnung, die z. B. die »Society for technical communication« vergibt, damit zwar das Berufsfeld bekannter macht und Qualitätsbewusstsein fördert, immer aber den Ausnahmetext prämiert. Eher also wäre es der Wettbewerb der »tekomp«, die ähnlich der Stiftung Warentest generell die Qualität durch Betonung des Wettbewerbs steigern will.

Wenn ein technischer Redakteur also bereit ist, seine Anleitung als Text im Wettstreit um den Rezipienten zu verstehen, dann sollte ihm ein Satz von Aristoteles immer im Ohr sein. Der schrieb in seinem Lehrbuch Rhetorik: Dreierlei bedarf es, eines Redners, einer Rede und des Hörers, der aber ist der Wichtigste. Vom Hörer, also vom Rezipienten aus gesehen, muss jede rhetorische Tätigkeit sich verstehen. Insofern sollte auch eine Bedienungsanleitung als kommunikativer Akt verstanden werden, dem diejenigen am besten gerecht werden, die es verstehen, die Bedürfnisse der Lesenden zu antizipieren.

Daraus ergeben sich die Aufgaben, rhetorisch gesprochen die Produktionsstadien des Textes.

Diese Produktion setzt die genaue Kenntnis des Produktes voraus, technische Redakteure müssen also selbst sehr genau wissen, wie das von ihnen beschriebene Produkt zu gebrauchen oder zu bedienen ist. Und in Hinblick darauf, dass auch sie wollen, dass sowohl Produkt als auch Dokumentation benutzungsfreundlich sind, müssen sie wissen, was diese dazu macht. In der Norm für »Usability« klärt sich dies an drei Eckpunkten[6]:

1. Effektivität: die Genauigkeit und Vollständigkeit, mit welcher Benutzer ein bestimmtes Ziel erreichen
2. Effizienz: der im Verhältnis zur Genauigkeit und Vollständigkeit eingesetzte Aufwand, mit dem Benutzer ein bestimmtes Ziel erreichen
3. Zufriedenheit: Freiheit von Beeinträchtigungen und positive Einstellungen gegenüber der Benutzung des Produkts

[5] Benhabib, Seyla: Selbst im Kontext. Kommunikative Ethik im Spannungsfeld von Feminismus, Kommunitarismus und Postmoderne. Frankfurt am Main 1995. S. 101.

[6] Krömker, Heidi: Die Welt der Benutzungsfreundlichkeit. In: Hennig, Jörg; Tjarks-Sobhani, Marita (Hg.): Verständlichkeit und Nutzungsfreundlichkeit von technischer Dokumentation. Lübeck 1999, S. 22–33, hier S. 23.

Dies gilt für Produkt und Anleitung im gleichen Maßen, denn sie bilden – so Heidi Krönker – eine Einheit, weshalb die Verfasser der Dokumentation eingebunden sein sollten in der Erprobung der »Usability« schon des Produktes. ||

[7] Lehrndorfer, Anne:
Zielgruppenorientiertes Schreiben. In:
Hennig, Jörg; Tjarks-Sobhani, Marita (Hg.):
Verständlichkeit und Nutzungsfreundlichkeit
von technischer Dokumentation. Lübeck
1999, S. 126–137, hier S. 127.

Dann aber geht es um die Frage, wem wollen technische Redakteure dies vermitteln? Wer soll die Anleitung für den Induktionsherd lesen – Technikfreaks, Menschen, die mal Freunde des Gasherdes waren – vielleicht sind die Leser von der Qualität des Produktes eh überzeugt? Schau ich auf das Bild auf dem Deckblatt meiner Gebrauchsanleitung, dann scheint hier nur eine spezielle Schicht angesprochen zu werden. Ein nur verschwommen zu erkennender Mensch hält eine sehr deutlich zu erkennende Gabel mit aufgerollten, nach perfekten Tagliatelle aussehenden Nudeln, garniert mit Lachs und Kaviar, in die Höhe. Nobles Essen, gut gekocht – macht das der Herd, oder hat auch nur das passende Klientel einen solchen Herd?

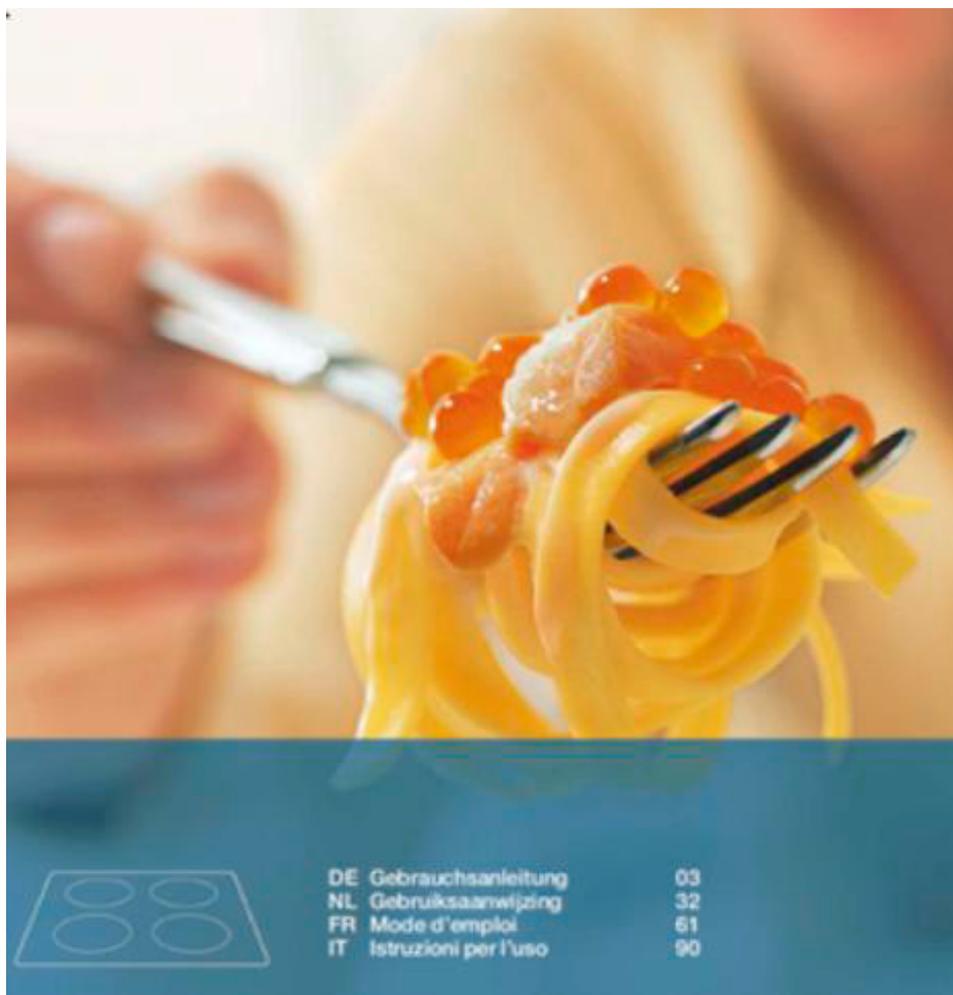


Abbildung 1: Deckblatt einer Gebrauchsanleitung für einen Induktionsherd

Zielgruppenorientiertes Schreiben ist für Anne Lehrndorfer der Schlüssel der Überzeugungsarbeit. Wichtiger Gedanke ist der, dass die Lesenden der Dokumentation in der Regel auch die sind, die das Produkt nutzen. Es kommt demnach darauf an, sich vorzustellen, warum sie einen solchen Herd gekauft haben, was sie damit wollen, vor welche Probleme sie die Technik stellen wird, wenn sie tatsächlich alle Möglichkeiten nutzen wollen. So schreibt Lehrndorfer: »Jedoch gerade daran, an der Kluft zwischen technischer, produktlogischer Raffinesse (= inhaltliches Potential eines Produkts und mögliches Wissen für den

Anwender) und handlungslogischer Bedienoberfläche (= Handlungspotential eines Produkts und nötiges Wissen für einen Anwender) scheitert die technische Kommunikation häufig.«[7] Sehr detailliert zeigt sie, wie sich die Zielgruppe an Hand von Fragen und Aufgabenstellungen ermitteln lässt. Sie arbeitet genau wie es Rhetorik lehrt, nach dem Modell »Topik«, hat also eine Suchhilfe um Orte, also *topoi*, in Gedanken abzugehen, die ich in unserem Fall auf den Induktionsherd übertrage:

Wollen die Leser sich informieren – welche Textmerkmale ergeben sich dann:

- inhaltlicher Aufbau vom Bekannten ins Unbekannte
- kurze, klare, einfach strukturierte Aussagen
- besonders lesefreundliches Layout (Bilder, Farben, Marginalien) – also mit Kant auf die Sinnlichkeit achten
- viele »Nicht-Text«-Einheiten wie Tabellen, Grafiken, Übersichten
- Material und drucktechnische Ausführung von gehobener Qualität

Bei unseren anvisierten Verbrauchenden kommt aber etwas Entscheidendes hinzu: sie stehen der Broschüre per se kritisch gegenüber, freuen sich selten auf das Lesen der Dokumentation, meinen im Grunde, alles sei auch intuitiv zu begreifen, und wenn dies nicht gelingt, greifen sie eher ungeduldig zur Broschüre. Es muss also zugleich eine Dokumentation sein, die demjenigen dienlich ist, der nur nachschlagen will, sie muss demnach genügend Such- und Orientierungshilfen bieten. ||

Während diejenigen, die ein Produkt montieren müssen, Anweisungen suchen, die ihnen einen logischen Handlungsablauf vorgeben, ist vor allem die gebildete Kundin keine Freundin von Anweisungen, will aber trotzdem schnell erkennen, wie die Dinge funktionieren, und obwohl sie keine Schulungsanweisung in die Hand nehmen will, möchte sie durch die Dokumentation lernen, die Vielfalten ihres Herdes zu nutzen.

Insofern ist der Redegegenstand nicht sicher. Und weil es der Überzeugungsarbeit bedarf, ergibt sich aus der Analyse der notwendige Verständlichkeitsgrad: *genus humile*. Die Lesenden sind zwar nicht wirklich uninteressiert, aber sie gehen – wie unberechtigt auch immer – davon aus, dass die Erklärungen langweilig sind, zu viele vorgeschriebene Details enthalten, vielleicht auch zu schwer verständlich sind. Der Redakteur muss also die Aufmerksamkeit gewinnen, sie ist nicht selbstverständlich. Zudem bedarf es des Wohlwollens der Lesenden, auch das ist nicht vorauszusetzen, dafür gibt es zu viele Vorurteile gegenüber den Produkten der technischen Redakteure oder einfach zu viele schlechte Anleitungen. Im folgenden zitiere ich aus Ergebnissen einer kleinen Umfrage unter Freunden und Kollegen, die ich über ihre Erfahrungen mit Bedienungsanleitungen befragt habe. Die häufigsten Antworten waren: eine zu schwer verständliche Sprache, zu technisch, schlechte Übersetzungen, vorbei am Lebensalltag ... Für die Nutzenden werden Bedienungsanleitungen zum *genus obscurum*, also zu schwer durchschaubaren Produkten.

Ich aber behaupte nun, dies sei aufzubrechen, wenn technische Redakteure ihre Anleitung als beratend verstehen, was keineswegs gegen die geforderte Sachlichkeit spricht. Die Rhetorik unterscheidet drei Redegattungen: die Gerichtsrede, diese urteilt über die Vergangenheit; die Festrede, diese verbleibt in

der Gegenwart; und die beratende, in der es um das Treffen von Entscheidungen für die Zukunft geht. Freilich ist eine Bedienungsanleitung keine politische Rede, aber sie will verdeutlichen, wie in Zukunft mit etwas bestmöglich umgegangen werden sollte, um ein Gerät sinnvoll zu nutzen. Technische Redakteure wollen keine Lobrede schreiben, also nicht besagte Werbebroschüre, sie wollen nicht über schon getroffene Entscheidungen richten, sondern Ratschläge für den zukünftigen Umgang geben. Nun sagte schon Bert Brecht, dass Ratschläge immer auch Schläge sind, und damit stellt sich das Problem, wie es gelingt, dass Anleitungen überhaupt Gehör finden.

Warum erkennen nun gerade technische Redakteure, was das Problem sein könnte, was überhaupt über die gesetzlichen und technischen Anforderungen hinaus Gegenstand ihrer Schreibe sein muss. Der Politiker, Redner und Rhetoriker Cicero gibt seinen Schülern den Rat, »jede Sache, die er behandeln soll, sorgfältig und gründlich zu studieren« (Cicero, de oratore, 2,99) Dafür brauche er Naturanlagen, Kenntnisse und Erfahrungen.

Naturanlagen heißt in unserem Fall, die Begeisterung sowohl für technische Fragen als auch für die Möglichkeiten der Sprache als Vermittlungsinstanz müssen von vornherein mitgebracht werden.

Kenntnisse zu haben oder zu erwerben, bezieht sich dann sowohl auf das Verständnis für die technischen Produkte, die technische Sprache, das kulturelle Wissen wie etwa der Alltag der Nutzenden, aus dem sich deren Verhältnis zu technischen Geräten ergibt. Die hohe Forderung an jeden Orator, auf einer guten Allgemeinbildung aufbauen zu können, gilt insbesondere für den, der den Anspruch erhebt, andere auf Möglichkeiten erst hinweisen zu wollen.

Und so viel sie auch studieren werden, wirklich gut werden Redakteure genau wie jeder andere Orator erst durch das Tun, mithin durch Erfahrung. Wie finden sie den Stoff für ihre Anleitung – rhetorisch gesprochen: Was gehört in die *inventio*?

- Information der Hersteller: Was will und was verspricht sich ein Unternehmen durch die Herstellung und Vertreibung des Produktes?
- Entwicklerinformation
- Juristische Anforderungen: Gesetzestexte, Richtlinien
- Qualität des Produktes: Normen, AbnahmeprozEDUREN, Zertifizierungsformen
- Anforderungen: durch sorgfältiges Studium der Umstände, die im Zusammenhang stehen mit dem Gebrauchsgegenstand, also ein systematisches Eindringen in die möglichen Gebrauchssituationen
- Auswirkungen von Globalisierung: Weltwissen, Informationsvernetzung, Sprachkenntnisse
- Herstellung: Einblick in Produktionsabläufe, Einbindung in den »Workflow«
- Produkt- und Gefahrenanalyse ||

Auch wenn technische Redakteure einen Sachtext formulieren, sind sie nicht neutral, sondern durchaus parteiisch: Sie können nicht sinnvoll den Gebrauch beschreiben, wenn sie nicht zumindest die Position von jemanden einnehmen, der überzeugt davon ist, dass die Hinweise für den Verbraucher oder die Verbraucherin zu einem erleichternden und hilfreichen Zugang zum Gerät führen.

Forderung nach Sachlichkeit heißt dann nicht Neutralität, sondern Parteinahme. Was sie inhaltlich darlegen, stützt sich jedoch nicht auf ihre rhetorische Kompetenz, sondern auf ihre technische Kenntnis, ihren Scharfsinn und ihren Fleiß, die es allein ermöglichen, ihre Anlagen zu aktivieren.

Wie ordnen technische Redakteure nun, wie also ist die *dispositio* der Bedienungsanleitung? Gibt es so etwas wie eine natürliche Ordnung, also eine sich quasi selbstverständlich ergebene? Auch Gliederungen ergeben sich nicht von selbst, gerade hier geht es um Rhetorik gepaart mit Pädagogik, Psychologie und Ästhetik. Gehört z. B. in die Rohfassung nur der Pflichtteil wie etwa: wichtige Hinweise; Abbildung und Gerätebeschreibung, Anwendungen, Pflege und Wartung, Umgang mit Störungen? Das ist die Gliederung, die das »Forum Hausgeräte« Lehrern empfiehlt, die Kinder an das Schreiben von Bedienungsanleitungen heranführen sollen. Oder hilft die Einteilung einer Rede, die deutlich macht, am Anfang muss ich mich als Orator positionieren, *captatio benivolentia*, meinem Publikum schmackhaft machen, mich zu lesen, indem ich seine Stärken hervorhebe. Ich will an dieser Stelle nicht genau auf die Möglichkeiten der Gliederung eingehen, nur darauf verweisen, dass diese die Zielsetzung nicht aus den Augen verlieren darf, sich bewusst bleiben muss, dass es sich um einen persuasiven Text handelt, also einen Text, mit dem Redakteure überzeugen wollen. Ihre lange Vorarbeit, sich mit dem Gerät und mit dem anvisierten Nutzer intensiv zu beschäftigen, wird dann gerade hier in den nicht nur lesefreundlichen, sondern gern gelesenen Text umgesetzt.

Die Gebrauchsanleitung meines Herdes beginnt mit den Sicherheitshinweisen und dem fettgedruckten Satz: »Vorliegende Gebrauchsanweisung sorgfältig durchlesen. Nur so kann das Gerät richtig bedient werden.« Schon im ersten Satz werde ich als Leserin gemäßregelt, freundlich stimmt mich dies nicht, und dass den Sicherheitsanweisungen Ursachen für Schäden folgen, die eindeutig nur durch mein Verschulden zustande kommen können, stimmt mich nicht darauf ein, diese Gliederung zu akzeptieren. Hier fehlt eindeutig eine kurze, aber prägnante Einstimmung.

Auch wenn technische Redakteure an strenge Richtlinien gebunden sind – worauf es ankommt, sind die Zwischenräume. Darin liegt die besondere Bedeutung der *elocutio*, also der sprachliche Ausdruck, der sich zwar im Sinne der Produktionsstadien der Gliederung anschließt, im Grunde aber mit ihr zusammen gedacht werden muss. In der sprachlichen Gestaltung zeigt sich das Ethos der Redakteure, nicht nur ob Produkt und Anleitung glaubwürdig vermittelt werden, sondern ob diese glaubwürdig sind: nachgerade ob hier jemand mit den Verbrauchern in einen virtuellen Dialog tritt, um mit diesen gemeinsam das Gerät in seiner Vielfalt zu erkunden.

Solche Tugend zeichnet sich aus durch eine richtige, gute und zweckdienliche Sprache, das ist schon in den antiken Rhetorikbüchern nachlesen. Vom sprachlichen Ausdruck hängt es ab, ob die Erarbeitung der Gedanken als verständlich und hilfreich empfunden wird. Dazu gehört zweifelsohne die *latinitas*, also die syntaktische und idiomatische Korrektheit, denn Fehler in der Sprache werden vom Rezipienten unweigerlich auf das Produkt übertragen. Grammatik ist ein entscheidender Faktor, um zu erkennen, dass sowohl das Produkt als auch die

Dokumentation hochwertig sind. So wird in vielen Lehrbüchern zur Verständlichkeit der Bedienungsanleitung vor Funktionsverbgefügen gewarnt, also vor grammatischen Konstruktionen wie etwa: »zur Anwendung bringen« – Stolperstein nicht nur für den deutschen Leser, sondern erst recht für jeden Übersetzer. ||

[8] Ueding, Gert: Zur Beredsamkeit der Formen. Anmerkungen zu einer Rhetorik des Designs. In: Friedrich, Volker (Hg.): Sprache für die Form. Ausgabe Nr. 1, Herbst 2012. <http://www.designrhetorik.de/beredsamkeit-der-formen-anmerkung-zu-einer-rhetorik-des-designs/>
[9] Ueding, a. a. O.

Wichtigste Tugend bei einer Anleitung ist die Deutlichkeit: klar, ökonomisch angeordnet, treffend, sachgemäß, nur dadurch erreicht, wird die gewünschte Wirkung oder mit Cicero: »so prägnant und konzentriert, dass man nicht recht weiß, ob der Inhalt durch den Ausdruck oder ob die Formulierung durch den Gedanken deutlich wird« (Cicero, de oratore, 2,56). Ein Problem ist gerade bei technischen Anwendungen, dass es nicht sehr viele Ausdrucksvarianten gibt, um einen Vorgang nachvollziehbar zu beschreiben.

Technische Redakteure müssen bedenken, dass sie einen Gesamttext verfassen, das heißt einen, in dem Text, Grafiken, Bilder und Typografie eine Einheit bilden müssen. Wenn sie die Anleitung online zur Verfügung stellen wollen, kommt zudem noch die Frage nach einem möglichen Einsatz auditiver Mittel hinzu.

Bewusst sein muss den Redakteuren, dass sie Gestaltende einer Dokumentation sind, die die Rezipienten als ein Ganzes wahrnehmen. Im Grunde geht es darum, sich eine von der Antike bis heute anerkannte Erkenntnis zu eigen zu machen, die besagt, dass es leichter ist, Menschen durch sinnliche Eindrücke zu motivieren als alleine über den Weg der Ratio. Allerdings muss dabei beachtet werden, dass Texte ihre Strukturiertheit nach außen signalisieren, weshalb die Funktion von Bild und Grafik deutlich sein muss, z. B. wenn diese Funktionen übernehmen, die auch der Sprache zugesprochen werden können, sie also nicht nur illustrieren, sondern gegebenenfalls ersetzen. Es geht daher nicht allein um die Text-Bild-Beziehungen, sondern in gleichem Maße um die Verflechtungen zwischen Text, Bild und eventuell Ton, einmal im Zusammenspiel, aber auch in deren intertextuellen Bezügen, etwa wenn eine Visualisierung sich konkret auf etwas im Text Ausgedrücktes bezieht.

Wenn dies möglichst einfach gestaltet wird, um den Anforderungen der »Usability« zu genügen, machen Redakteure im Grunde nichts anderes als das, was die Rhetorik im Begriff »Angemessenheit« fasst. Es ist nach rhetorischen Maßstäben das wichtigste Kriterium für die Tauglichkeit von Texten. Hierzu sagt Aristoteles: »Angemessenheit wird die sprachliche Formulierung besitzen, wenn sie Affekt und Charakter ausdrückt und in der rechten Relation zu dem zugrunde liegenden Sachverhalt steht.« (Aristoteles, Rhetorik, III 7,1) Es geht quasi um die »Beredsamkeit der Form« [8], mit der es gelingt, den Rezipienten auf der Ebene des Gefühls anzusprechen, ohne die sachliche Ebene zu verlassen. Dies gelingt, weil die zu wählenden Formen einer Bedienungsanleitung eben nicht individuellen Vorstellungen entsprechen, sondern auf sich formal verfestigten »kollektiven Gefühlsprägungen« [9] beruhen, die durch die jeweiligen gesellschaftlichen und kulturellen Vorgaben bestimmt werden und Teil des kollektiven Gedächtnisses sind. Freilich dürfen Gestaltende sich dabei nicht einfach auf die Reproduktion schon vorhandener Formen beschränken. Dies ließe sich im Rekurs auf das belegen, was Aristoteles zur Rede sagt. Immer geht es um eine Orientierung an der »Hörerschaft«, nachgerade an der besonderen Situation, den jeweiligen Bedürfnissen und Anforderungen, denn Argumente und Stil-

mittel müssen der jeweiligen Situation entsprechen, sie müssen variieren und entwickeln gerade dadurch Neues.

Hierfür bietet die Rhetorik verschiedene Mittel wie Erweiterung, Hinzufügung, Auslassung oder Austausch. Solche Formen sind deshalb nicht einfach äußerlich, weil der gewählte Schmuck zur Darstellung der Argumente, rhetorisch gesprochen: der *ornatus*, entscheidend ist für die Wirkmächtigkeit des Textes. Auf sinnliche Wirkmöglichkeiten, so lehrt es rhetorische Erfahrung, kann nicht verzichtet werden, wenn Rezipienten gewonnen werden sollen.

Das nun folgende Produktionsstadium ist das der *memoria*, es meint bei einer Rede, welche Techniken, der Orator nutzt, um die Rede im Gedächtnis zu behalten. Bei der Erstellung einer Dokumentation dreht sich dies – am Beispiel des Induktionsherdes – darum, wie der Verbraucher sich die Erklärungen merkt, welche Symbole sich im Text wiederholen müssen, damit diese bei der Nutzung des Herdes präsent werden. Welche Textmerkmale gibt es, so dass beim zweiten Blick in die Broschüre, die für den Nutzer im Moment interessante Stelle erinnert wird. Und darüber hinaus, was gehört in die Broschüre, dass sie als Angebot zum virtuellen Dialog im Gedächtnis bleibt.

Den Abschluss bildet die *actio*, also das Fertigstellen der Dokumentation. Nach der Rohfassung der Benutzerinformation, die im Grunde aus dem Zusammentragen der Ergebnisse der vier Produktionsstadien erstellt wird, muss diese auf Vollständigkeit, Korrektheit, Verständlichkeit, Benutzungsfreundlichkeit und Gestaltung überprüft werden. Zur Gestaltung gehören dann in besonderer Weise die Qualität des Papiers, der Bilder und eine lesefreundliche Typografie. Wenn technische Redakteure in ihrer Zielgruppenanalyse herausgefunden haben, dass es selten Studierende sind, die einen Induktionsherd besitzen, die Verbraucher also wahrscheinlich zur mittleren bis älteren Generation gehören, müssen sie genau dies bei Schrift, Bild und Sprache beachten. Insofern lässt sich auch aus rhetorischer Sicht nur raten, auf eine Evaluation der Dokumentation auf keinen Fall zu verzichten, bevor diese alle Verkäufer und Verbraucher erreicht.

Wer Bedienungsanleitungen schreibt und sich in der Rolle des Orators sieht, muss immer bedenken, dass er sich – einem Diktum von Michael Daxner zufolge – an den Perspektiven orientieren muss, dauernd vom Berg hinunterzusteigen, wie der Stein des Sisyphos immer hinunterrollt und nur bei denen zur Ruhe kommt, die ihn wieder herauftragen.

»Sprache für die Form«, Ausgabe Nr. 5, Herbst 2014

Sachen machen – Artefakt und Sprache

Wie wir handeln, indem wir sprechen

Von Klaus Kornwachs

1 Einleitung

Wenn es um Kraft und Macht der Worte geht, dann ist es klug, auf deren Wirkungen zu achten. In der Tat – wir können mit Worten Effekte auslösen, wir handeln, indem wir sprechen und uns äußern. Die beiden analytischen Philosophen John L. Austin und John R. Searle nannten dies »Sprechakte«. Sie haben ausführlich untersucht, welche Voraussetzungen und Auswirkungen unsere Handlungen haben, die wir mittels des gesprochenen Wortes durchführen. Doch es geht noch weiter: Wir können mit Beschreibungen und Anweisungen, sprich: Programmen und Bedienungs- oder Konstruktionsanleitungen, »Sachen machen«. Wie kommt das?

2 Grammatik reicht nicht aus

Mein Fachgebiet ist Technikphilosophie – wir Technikphilosophen stellen philosophische Fragen im Hinblick auf die Technik, aber wir lösen keine technischen Probleme. Wir fragen nach der Technik, ihren Bedingungen und Möglichkeiten, wir stellen die Frage nach dem technischen Wissen, wie es strukturiert ist, und wir stellen auch ethische Fragen. Aber um diese Frage soll es hier nicht gehen. Ich möchte an die Technik eine der philosophischen Fragen stellen, die erst im 20. Jahrhundert aufgegriffen wurde: Es ist die Frage nach der Sprache. Gottfried Herder ist schon im 19. Jahrhundert für seine sprachphilosophischen Ansätze bekannt geworden – er wollte wissen, wie Sprache entstanden ist, und was sie für den Menschen bedeutet. Sprachforscher des 19. Jahrhunderts fingen an, die Grammatiken und den Wortschatz von unterschiedlichen Sprachen zu vergleichen, es war auch die hohe Zeit der Deutschen Altphilologie, die damals noch Weltgeltung besaß. Damals meinte man noch, dass man aus der Struktur der Sprache etwas darüber lernen könnte, wie die Welt beschaffen sei.

Die Frage nach der inneren Struktur der Sprache (also der mathematisch beschreibbaren Struktur von Syntax, Semantik und Pragmatik) und ihrer sozialen, sprich: handlungstheoretischen Dimension ist jedoch erst im 20. Jahrhundert gestellt worden. Sie begann zunächst mit den Ansätzen der Semiotik, der Zeichentheorie. Semiotiker wie Charles Sanders Peirce oder Charles Morris haben hier bahnbrechende Arbeiten geleistet, im Deutschen Sprachraum wären die Namen Max Bense und Roland Posner zu nennen. Man glaubte zunächst, dass die Bedeutung an sich in einem Zeichen stecke und hoffte, aus der Analyse von Zeichen die Bedeutung von Zeichen erschließen zu können – also das, was sie meinen und worauf sie verweisen. Damit glaubte man, der Macht der Worte auf die Spur zu kommen. Diesen Forschungszweig gibt es immer noch – aber er führt ein unspektakuläres, eher orchideenhaftes akademisches Dasein.

Die Sprachforschung ging andere Wege. Neben der vergleichenden Sprachforschung, die unterschiedliche Sprachen verglich, ergab sich in den 50er Jahren eine für Philologen ungewöhnliche Antwort, nämlich durch die Automaten-



Der habilitierte Philosoph und Physiker Klaus Kornwachs lehrte bis 2011 als Lehrstuhlinhaber Technikphilosophie an der BTU Cottbus. Dort gründete er 2005 die BA- und MA-Studiengänge »Kultur und Technik«. Klaus Kornwachs ist Mitglied der Deutschen Akademie für Technikwissenschaften und leitete von 2001 bis 2009 den Bereich »Gesellschaft und Technik« des Vereins der Deutschen Ingenieure (VDI). 1988 gründete er die »Deutsche Gesellschaft für Systemforschung«. Prof. Dr. Kornwachs, der zahlreiche Publikationen vorlegte, leitet heute das »Büro für Kultur und Technik« und arbeitet als Autor und Berater im Allgäu.

theorie, die ihren Ursprung in der Elektrotechnik hatte. Theoretischen Vorarbeiten hatten Noam Chomsky[1], einen Sprachwissenschaftler am MIT (Massachusetts Institute of Technology), der über maschinelle Übersetzungen arbeitete, auf die Idee gebracht, dass Automaten, die Zeichensignale empfangen und entsprechend darauf reagieren, mathematisch ähnlich beschrieben werden können wie die innere Struktur zwischen den Zeichen – also Beziehungen, die bestimmten, welche Kombinationen von Zeichen oder Wörtern in welcher Reihenfolge erlaubt waren und welche nicht. Diese innere Struktur zwischen den Zeichen nannte Chomsky eine Grammatik, und er fand heraus, dass nicht nur Programmiersprachen eine mathematisch einfach verblüffende Struktur haben, nämlich als Regeln, wie korrekte Programmieranweisungen zu formulieren sind, sondern auch, dass ähnliche Regeln für natürliche Sprachen gefunden und angegeben werden können. Allerdings gab es da noch die berüchtigten Ausnahmen – die jeder kennt, wenn er eine Fremdsprache lernen möchte. ||

[1] Schon in seiner Dissertation: vgl. Chomsky, Noam: *The Logical Structure of Linguistic Theory*. PhD Thesis 1955. New York 1975.

[2] vgl. Montague, Richard: *Formal Philosophie. Selected Papers*. Yale University Press, London 1974.

Nun ist die Frage nach der Syntax (sprich: Grammatik) vor allem der formalen Sprachen wie Programmiersprachen, aber auch nach der Grammatik einfacher Umgangssprachen, aufbauend auf den Analysen von Noam Chomsky, im Prinzip abgeschlossen. Auch die Ausnahmen beginnt man in den Griff zu bekommen. Andernfalls wären keine automatischen, sprich computerbasierte Übersetzungen von einer Sprache in die andere möglich – auch wenn sie noch nicht ganz perfekt sind.

Die Hoffnung auf eine Ableitung der Semantik (Bedeutung) eines Satzes allein aus seiner Grammatik hatte sich trotz großen mathematischen und logischen Aufwandes in den 70^{er} Jahren zerschlagen. Hier seien die Arbeiten von Richard Montague erwähnt, dessen formale Semantiken zwar nicht aus der Grammatik stammen, aber heute das Grundgerüst z. B. für die Ontologien in der Softwaretechnologie darstellen. [2]

Man kann es auch so ausdrücken: Trotz aller Triumphe der Grammatiktheorie gilt, dass wenn ein Satz grammatikalisch richtig ist, dies noch lange nicht garantiert, dass er eine nachvollziehbare, sinnvolle Bedeutung für den Adressaten hat. Das berühmte Beispiel von Chomsky war: Grüne Ideen schlafen wütend (green ideas sleep furiously). Der Satz ist grammatikalisch richtig, aber er war in den USA in den 60^{er} Jahren semantisch sinnlos, weil Ideen keine Farbe haben, nicht schlafen können, und man höchstens wütend einschlafen, aber nicht wütend schlafen kann. Interpretiert man den Satz aber metaphorisch im Kontext der Grass-Roots-Bewegungen und dem Aufkommen der Partei der »Grünen« im Bundestag in den 70^{er} Jahren, wird der Satz auch semantisch sinnvoll. Mit Grünen Ideen meint man ökologisches Gedankengut, das lange und ungeduldig geschlummert habe, und nun mit Wut ausbreche und die politische Landschaft verändern werde. An diesem Beispiel sieht man deutlich, dass es nicht der Satz und seine innere Strukturen alleine sind, die eine Bedeutung transportieren, sondern dass die entscheidenden Komponenten die Umstände sind, die es dem Hörenden eines Satzes erlauben, aus der Äußerung eine Bedeutung zu ermitteln.

Umgekehrt kennen wir die Erfahrung, dass man auch mit einer nicht ganz perfekten Grammatik halbwegs verstehen kann, was der Sprecher meint und vor allem, was er will. Das Beispiel des Herrn Giovanni Trapatoni ist mittlerweile

Kult. Am 10. März 1998 gab der sichtlich verärgerte Trainer des FC Bayern München die wohl kürzeste Pressekonferenz der Geschichte der Bundesliga:

»Wir haben nicht offensiv gespielt. Es gibt keine deutsche Mannschaft spielt offensiv und die Namen offensiv wie Bayern. Letzte Spiel hatten wir in Platz drei Spitzen: Elber, Jancker und dann Zickler. Wir müssen nicht vergessen Zickler. Zickler ist eine Spitzen mehr Mehmet e mehr Basler. Ist klar diese Wörter, ist möglich verstehen, was ich hab< gesagt? Danke. Offensiv, offensiv ist wie machen in Platz. ...

Ich habe erklärt mit diese zwei Spieler: Nach Dortmund brauchen vielleicht Halbzeit Pause. Ich habe auch andere Mannschaften gesehen in Europa nach diese Mittwoch. Ich habe gesehen auch zwei Tage de Training. Ein Trainer ist nicht ein Idiot! ...

... Ein Trainer sehen, was passieren in Platz. In diese Spiel es waren zwei, drei oder vier Spieler, die waren schwach wie eine Flasche leer! Haben Sie gesehen Mittwoch, welche Mannschaft hat gespielt Mittwoch? Hat gespielt Mehmet, oder gespielt Basler, oder gespielt Trapattoni? Diese Spieler beklagen mehr als spielen! ...

... Strunz! Strunz ist zwei Jahre hier, hat gespielt zehn Spiele, ist immer verletzt. Was erlauben Strunz? Letzte Jahre Meister geworden mit Hamann eh... Nerlinger. Diese Spieler waren Spieler und waren Meister geworden. Ist immer verletzt! ...

... Ich bin müde jetzt Vater diese Spieler, eh, verteidige immer diese Spieler!! Ich habe immer die Schuld über diese Spieler. Einer ist Mario, einer, ein anderer ist Mehmet! Strunz dagegen, egal, hat nur gespielt 25 Prozent diese Spiel! Ich habe fertig!«[3] ||

Nach dieser Erfahrung können wir es so formulieren: Notwendige, aber nicht hinreichende Voraussetzungen dafür, dass der Satz eine Bedeutung hat und man ihn deshalb verstehen kann, sind seine Grammatikalität (mehr oder weniger) und die semantische Belegung des Vokabulars und deren innere Konsistenz. Die Bedeutung einer Äußerung ist eine Funktion, die sich in komplizierter Weise zusammensetzt, und in der folgende Bestimmungsstücke vorkommen müssen:

- die Äußerung selbst, ihre Grammatik,
- die Semantik der verwendeten Wörter,
- Umstände der Äußerung, d.h. Kontext,
- Vorwissen des Hörenden.

Man kann dies an einer technischen Bedienungsanleitung (wiedergegeben in Abbildung 1) gut durchspielen:

[4] vgl. Straub, Daniela; Heuer, Jens Uwe; Fritz, Michael: Folgen fehlerhafter Anleitungen am Markt und Lösungsansätze zur Verbesserung Technischer Anleitungen. Studie, hrsg. vom Verbraucherrates des DIN, Deutsches Institut für Normung e.V. Berlin 2010. S. 119.

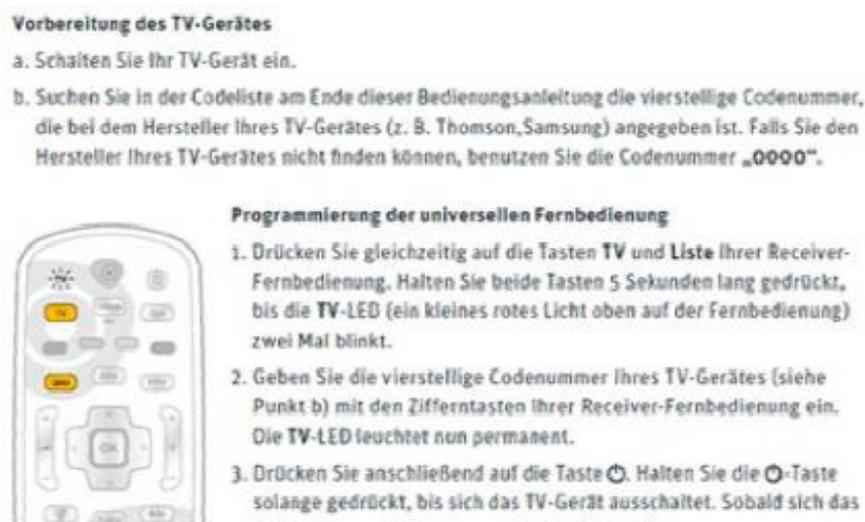


Abbildung 1: Ausriss aus einer Bedienungsanleitung einer Fernbedienung

In einer Bedienungsanleitung müsste eigentlich enthalten sein, wie man ein Produkt bestimmungsgemäß gebraucht. Die Wirklichkeit sieht wohl anders aus:

»Die BAuA [Bundesanstalt für Arbeitsschutz und Arbeitssicherheit] kommt zu folgendem Schluss: >Über 50 Prozent aller tödlichen Arbeitsunfälle, an denen ein eingesetztes technisches Produkt beteiligt war, hätten wahrscheinlich vermieden werden können, wenn der Konstrukteur nicht nur den bestimmungsgemäßen, sondern auch den vorhersehbaren Gebrauch schon bei der Konstruktion mit berücksichtigt hätte!<<[4]

Und der Bericht fährt fort (S. 124):

»Ohne Anspruch auf Allgemeingültigkeit kann man konstatieren:

- Ca. 70 Prozent – 90 Prozent der Anleitungen haben kleinere Mängel
- Ca. 15 Prozent – 20 Prozent der Anleitungen weisen mittlere Mängel auf
- Ca. 5 Prozent – 10 Prozent der Anleitungen haben bedeutsame sicherheitsrelevante Mängel, die Konsequenzen nach sich ziehen können
- Der Anteil von fehlerhaften Anleitungen bei Produkten, die aufgrund von Mängeln gemeldet wurden, liegt bei rund 25 Prozent
- Der Anteil gemeldeter Produkte, bei denen Fehler in der Anleitung überwiegen, liegt bei rund 4 Prozent<<

In dem Katalog der Mängel (ibid. S. 126) finden sich u. a.

- Fehlende (technische) Angabe
- Bestimmungsgemäßer und nicht bestimmungsgemäßer Gebrauch des Produkts nicht oder nicht ausreichend beschrieben
- Falsche oder widersprüchliche Angaben, Anleitung nicht aktuell oder veraltet
- Anleitung oder deren Inhalte stimmen nicht mit dem Produkt überein
- Fehlerhafte Übersetzungen
- Nicht den Anforderungen entsprechend bzgl. Aufbau und Verständlichkeit: Verständlichkeit, Eindeutigkeit, Genauigkeit: Anleitung schlecht verständlich bzw. unverständliche Benennungen<<

Aus dieser kleinen Übung ergeben sich drei wichtige Einsichten:

1. *dass* wir keine Theorie haben, die uns voraussagt, ob ein Satz verständlich sein wird – was bei technischen Anweisungen ja entscheidend sein kann;
2. *dass* die Funktion, die die Bedeutung bestimmen soll, so kompliziert ist, dass wir sie nur in ganz bestimmten Fällen in extrem präparierten Situationen, wie im psychologischen Laborexperiment, angeben können;
3. *dass* wir nur post hoc feststellen können, ob ein Satz verstanden worden ist, wenn der Empfänger des Satzes entsprechend reagiert. ||

Es blieb der Sprachtheorie also nur übrig, die Bedeutung eines Satzes, also das, was der Sprecher meint, aus der Analyse der Wirkung des gesprochenen Satzes herauszubekommen. Der entscheidende Schritt war, das Äußern eines Satzes in einer konkreten Situation als eine Handlung aufzufassen. Dasselbe gilt dann auch für das Hinschreiben eines Satzes, der eben dann später gelesen oder verstanden wird. Damit begann die Entwicklung einer Theorie, die gleichermaßen Handlungstheorie und Sprachtheorie vereinte. Der programmatische Titel von John L. Austin »How to do things with words« war der Startschuss für die sogenannte Sprechakttheorie, wie sie dann hauptsächlich von Richard Searle in den 70^{er} Jahren weiterentwickelt wurde.[5]

Der Münchener Wissenschaftstheoretiker Wolfgang Stegmüller bewertete diese Entwicklung so:

»Eigentlich ist es ein Skandal. Und zwar ein beschämender Skandal für alle diejenigen, welche sich in den letzten 2500 Jahren in irgendeiner Weise mit Sprachen beschäftigten, daß sie nicht schon längst vor J. L. Austin dessen Entdeckung machten, deren Essenz man in einem knappen Satz ausdrücken kann: *Mit Hilfe von sprachlichen Äußerungen können wir die verschiedensten Arten von Handlungen vollziehen.*«[6]

Nun wurde bis jetzt viel von Sprache gesprochen und von Sprachtheorien, nicht jedoch von Rhetorik oder gar Ästhetik, auch nicht von Sprachen wie Französisch, Arabisch oder Alemannisch. Aber eines ist schon angedeutet: Der *pragmatic turn* in der Sprachwissenschaft und vor allem in der Sprachphilosophie, den ich als junger Doktorand in den 70^{er} Jahren mit erleben konnte, hat die Aufmerksamkeit auf die Macht des Wortes gelenkt. Wir bewirken etwas mit Worten, wir geben zu Veränderungen Anlass, wenn wir Äußerungen tun, wir lösen etwas aus.

Bevor ich auf die Sprechakte komme, sei eine kurze Zwischenfrage gestattet:

3 Was hat Sprache mit Technik zu tun?

Die Frage nun, was Sprache und ihre innere Struktur mit Technik zu tun hat, wird zunächst verblüffen, wissen wir doch, dass es eine gewisse Sprachlosigkeit der Ingenieure gibt, wie schon Jürgen Mittelstraß und der Ingenieur Heinz Duddeck in einem gemeinsam herausgegebenen Buch berichten.[7] Dabei wird deutlich, dass diese Sprachlosigkeit sich eben nicht nur auf einen Mangel an Präzision bezieht, der der Umgangssprache gegenüber der technischen Zeichnung oder Berechnung anhaftet, sondern auch auf die Sprachlosigkeit, die sich in der Auseinandersetzung um technische Projekte zeigt. Es ist dies eine gewisse Un-

[5] vgl. Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words). Stuttgart 1972; Searle, John R.: Sprechakte – ein sprachphilosophischer Essay. Frankfurt am Main 1971.

[6] Stegmüller, Wolfgang: Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Band II. Kröner, Stuttgart 1975. S. 64 f. Hervorhebungen von Stegmüller.

[7] vgl. Duddeck, Heinz; Mittelstraß, Jürgen: Die Sprachlosigkeit der Ingenieure. Opladen 1999.

fähigkeit zur Kommunikation, die sich oft genug zeigt, sei es zwischen Experten und Laien, sei es zwischen Befürwortern und Gegnern eines Projekts. Semantisch gesehen, d. h. von der Bedeutung ihres Vokabulars her, leben beide Seiten in verschiedenen Welten, und ihre Interessen sind ebenfalls unterschiedlich. Das klassische Lehrbeispiel ist »Stuttgart 21« – es hat heute schon Lehrbuchcharakter, es macht deutlich, wie sehr man aneinander vorbeireden kann.

[8] vgl. Searle, John R.: Sprechakte – ein sprachphilosophischer Essay. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971.

[9] vgl. Kornwachs, Klaus: Kontext und Sprechaktheorie. Zum Problem kontextsensitiver Interpretation. Diss. Masch., Fakultät für Philosophie I, Universität Freiburg 1976.

Aber bleiben wir bei der Sprache und der Fähigkeit, etwas zur Sprache zu bringen. Wir wissen, dass der süddeutsche Spruch »Schaffe, nit schwätze« sich vor allem bei Technikgestaltenden, Machern und Ingenieuren großer Beliebtheit erfreut, und wir wissen auch, dass vieles technische Wissen implizites Wissen ist, also schlecht versprachlicht werden kann.

Kommt ein Kunde in die Autowerkstatt, erklärt, was nicht funktioniert. Der Meister holt darauf einen Hammer, klopft an die entscheidende Stelle und sagt: »20 €«. »Wieso denn das?« »Ganz einfach: 1 € fürs Draufhauen, 19 € für gewusst wohin!«

Können und Knowhow ist manchmal sprachlos – man muss nur einmal versuchen zu erklären, wie man Fahrrad fährt, ohne dabei selbst umzufallen. Bis man einem Klavierschüler erklärt, wie man Jazz auf dem Klavier improvisiert, hat er es längst selbst ausprobiert, kann es mittlerweile besser und kann es dann auch nicht erklären. ||

In dieser Situation müsste es für einen Technikphilosophen doch interessant sein, neben der formalen und logischen Struktur des technischen Wissens, zu deren Aufklärung die Wissenschaftstheorie sich nun endlich aufmacht, den Zusammenhang zwischen Sprache als Handlung und der Technik als etwas »Gemachtem« herzustellen. Seltsamerweise findet sich in den gängigen Texten der Technikphilosophie kaum etwas hierüber, obwohl die Fragen doch naheliegen:

- *Warum* ist es so schwierig, eine Bauanleitung oder Bedienungsanweisung zu verstehen? Hängt dies mit dem sprachlichen Unvermögen der Techniker und Ingenieure oder mit der Schlamperei des Marketings und des Verkaufs zusammen oder gibt es da womöglich einen tieferen, sprich philosophisch interessanten Grund?
- *Warum* tun sich Ingenieure so schwer damit zu erklären, was sie gerade machen?
- *Wie* ist es möglich, aus einer sprachlichen Beschreibung ein Artefakt zu bauen? Wie werden aus Worten Sachen?
- *Was* sind technische Anweisungen? Eine Warnung, eine Behauptung, eine Drohung, eine Bitte, ein Versprechen? Welche Handlung führt jemand aus, wenn er eine technische Anweisung äußert, eine Benutzung verbietet oder empfiehlt? Und – gibt es überhaupt nicht-technische Anweisungen?

Angeregt durch diese Fragen, auf die ich am Ende zurückkommen werde, wollen wir zuerst zu klären versuchen, was Sprechakte sind.

4 Sprechakte

Sätze, Aussagen, Ausdrücke werden in kommunikativen Akten geäußert. Dies nennt man einen Sprechakt. Ich sage etwas, der andere hört zu, antwortet – vielleicht. Vielleicht widerspricht er auch. Das macht die Sache gleich kompliziert. Bleiben wir bei der einen Äußerung. Mit ihr wird ein gewisser Inhalt ausgedrückt,

zum Beispiel, dass der Keller des Gebäudes schimmelig sei. Der Satz lautet: »Der Keller des Gebäudes yx ist schimmelig.« Dieser Inhalt lässt sich klassifizieren nach dem Objekt, worüber etwas ausgesagt wird, und der Prädikation, also was darüber ausgesagt wird. Objekt und Prädikation zusammen nennen wir Referenz. Die Struktur der Aussage wird durch die Syntax gegeben, also den vollständigen und grammatikalisch korrekten Satz.

Wir machen unsere Äußerungen mit einem bestimmten Gehalt aber in bestimmten Situationen. Wenn ich als Mieter dem Hausbesitzer den Satz sage, der Keller des Gebäudes sei schimmelig, dann schwingt da noch eine andere Funktion dieser Äußerung mit, als wenn ich als Bauingenieur in einem mündlichen oder schriftlichen Gutachten feststelle, dass der Keller des Gebäudes schimmelig sei. Durch unsere Äußerungen in konkreten Situationen führen wir Handlungen durch, die eine pragmatische Funktion erfüllen: Wir urteilen, wir widersprechen, wir thematisieren Geltungs- und Wahrheitsansprüche, wir warnen, drohen, versprechen, bestreiten, betrügen, und wir geben Abweisungen und fordern auf.[8] Diese Funktionen sind nicht absolut, sondern hängen in empfindlicher und vielfacher Weise vom Kontext ab.[9]

Die Abbildung 2 zeigt eine Aufteilung in die Dimensionen sprachlicher Ausdrücke, die etwas anders gelagert ist als die übliche semiotische Aufteilung in Syntax, Semantik und Pragmatik.



Abbildung 2: Inhaltliche und pragmatische Funktion von Äußerungen

Wir sehen darin, dass die pragmatische Funktion einer Äußerung theoretisch und praktisch sein kann: Stellt die Äußerung ein Urteil in klassischen Sinne dar (universal oder partikulär), fällt man mit der Äußerung eine Entscheidung. Führt man mit einem Satz eine Gegenrede in einer kommunikativen Situation, thematisiert dies einen Wahrheitsanspruch oder Geltungsanspruch für das geäußerte Urteil in einer konkreten Diskussion. Die praktische Seite behandelt die eigentliche Sprechakttheorie. Mit der Äußerung von Sätzen wie *Der Keller des*

Gebäudes, in dem ich zur Miete wohne, ist schimmelig kann ich dem Vermieter warnen, drohen, ich kann ihn mittelbar auffordern, doch etwas dagegen zu tun usw. Diese pragmatische Funktion des Sprechaktes nennt Searle die Illokution. Die Illokution ist eine Eigenschaft einer Äußerung, die von der grammatikalischen Richtigkeit der Äußerung (des Satzes) vergleichsweise unabhängig ist. Manchmal genügt ein *Heb!*, um zu warnen; ein *Wo Du wolle?* hat auch hierzulande die klar erkennbare Illokution der Frage. ||

In den herkömmlichen Theorien der Kommunikation geht man davon aus, dass ein gelungener Sprechakt beispielsweise mit der Illokution der Behauptung die kommunikative Funktion erfüllt, in einem gedachten Diskurs den empirischen Wahrheitsgehalt des geäußerten Satzes zu thematisieren und Zustimmung (Zuspruch) oder Ablehnung in Form eines begründeten Widerspruchs zu fordern.[10]

Die Illokution des Versprechens beispielsweise erfordert ein Vertrauensverhältnis zwischen den Redepartnern. Man kann das sogar soweit verallgemeinern, dass das Bezahlen einen »schriftlicher« Sprechakt darstellt, bei dem vom Zahlenden dem Empfänger versprochen wird – auf dem Informationsträger, den wir Geld nennen –, dass er mit dem übertragenen Anspruch eine adäquate Leistung, die beim Tausch festgelegt wurde, einfordern kann und erhalten wird. Wäre Geld tatsächlich nur das wert, was der Träger der Information wert ist (vom Goldstück zur den Signalen der elektronischen Überweisung), würde der Sprech- resp. Kommunikationsakt gar nicht funktionieren. Man braucht also Vertrauen in den Wert dessen, was das Geld als Information mitteilt. Dieses Vertrauen ist nur durch Institutionen herstellbar und zu garantieren.

Man sieht – man kann aus der Sprechakttheorie eine Handlungstheorie mit weitreichenden Folgen aufbauen, und sie bringt uns als theoretischer Kandidat einer möglichen Antwort auf die Frage näher, wie aus Worten Sachen werden können.

Zunächst noch ein Wort zur Grammatik. Man kann, wie gesagt, auch mit einem unvollständigen Satz warnen, drohen, fragen und so fort. Die Frage ist, wie weit man die Regeln der Grammatik verletzen kann, damit immer noch eine Verständigung über Referenz, also den Inhalt des Satzes und über die Illokution, also das, was der Satz bewirken soll, möglich ist.

Die klassische Antwort ist: »Das kommt darauf an ...« Denn nicht immer sichert korrekte Grammatik die Eindeutigkeit dessen, was wir sagen und damit sagen wollen. Als ein einfaches Beispiel diene der Satz:

Die erschöpften Akkus und Batterien müssen entsorgt werden.

Das kann man in zwei Weisen interpretieren, die wir an dieser Stelle mit einer Klammerschreibweise kennzeichnen wollen:

Satz 1: *Alle alten (Akkus und Batterien) müssen entsorgt werden*

Satz 2: *Alle (alten Akkus) und Batterien müssen entsorgt werden*

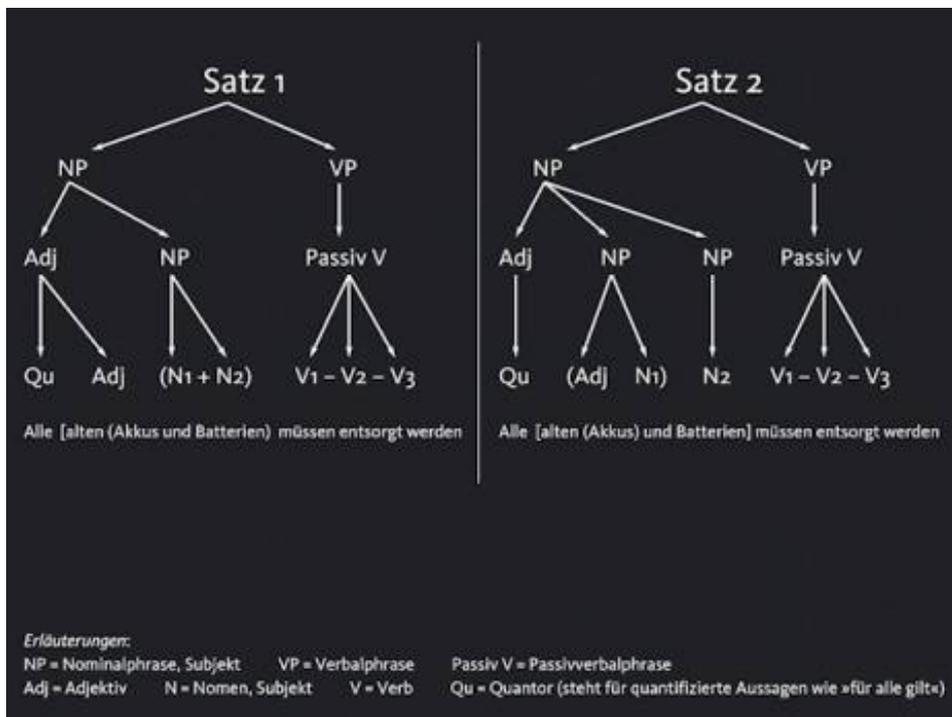


Abbildung 3: Einfache Phrasenstrukturgrammatik der beiden Interpretationsmöglichkeiten

Die unterschiedliche Klammerschreibweise sprechen wir ja nicht mit, ebenso wenig wie die Phrasenstruktur in Abb. 3. Wir müssen also aus dem Kontext entscheiden, ob wir nun alle alten Akkus und alle Batterien oder nur die alten Akkus und die alten Batterien entsorgen müssen. Dies kann man als eine grammatikalische Zweideutigkeit oder eine syntaktische Ambiguität bezeichnen. Es gibt weitere Zweideutigkeiten, z. B. in der Semantik die sogenannten Homonymien, das heißt, dass dasselbe Wort mehrere Bedeutungen haben kann.

Ein Beispiel:

Bank: [Garten- oder Parkbank, Geldinstitut, Blutbank, Datenbank etc.]

Schloss: [Türschloss, Schloss als Gebäude]

Beide Arten von Zweideutigkeiten sind Gift für eine gelingende Kommunikation – deshalb ist es schon vernünftig, auch in der Technik, wo man doch zu sehen meint, ob etwas funktioniert oder nicht, zugunsten der Eindeutigkeit und Klarheit auf Grammatik und Semantik zu achten. ||

Wir müssen aber unsern Blick erweitern. Es wird gerne gesagt, dass die Sprache des Ingenieurs die Zeichnung sei. Das gilt *mutatis mutandis* für den Musiker, dessen Sprache die Noten sind (übrigens gibt es auch eine Grammatik der Notensprache), für den Kartographen in der Geographie und auch für die graphischen Darstellungen im wirtschaftlichen Bereich – obwohl sich da, wie man aus den Geschäftsberichten und der Power-Point-Unkultur weiß, noch keine einheitliche Notation (Syntax und Semantik) herausgebildet hat. Im Bereich der elektronischen Schaltung ist dieses Zeichensystem ziemlich eindeutig, hat sich aber, wie jede Sprache und jedes Zeichensystem, im Laufe der Jahre, auch infolge von technischen Gegebenheiten, gewandelt.

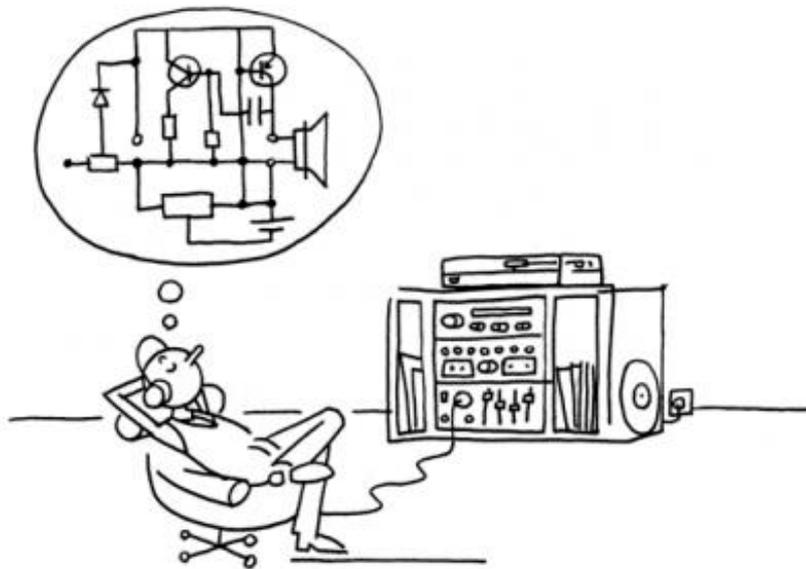


Abbildung 4: Woran man so denken kann, wenn man Musik hört (mit freundlicher Genehmigung von Thilo Rothacker)

Technische Zeichnungen sind für Fachleute meist eindeutig, aber schwer zu verbalisieren, für den Laien meist ein Buch mit sieben Siegeln, das erklärt werden muss. Wir kommen also in der technischen Kommunikation um die Umgangssprache mit all ihren kleinen gemeinen Ungenauigkeiten nicht herum. Das kann man leicht selbst ausprobieren, indem man versucht, die technischen Zeichnungen in Abb. 5 zu »erklären«.

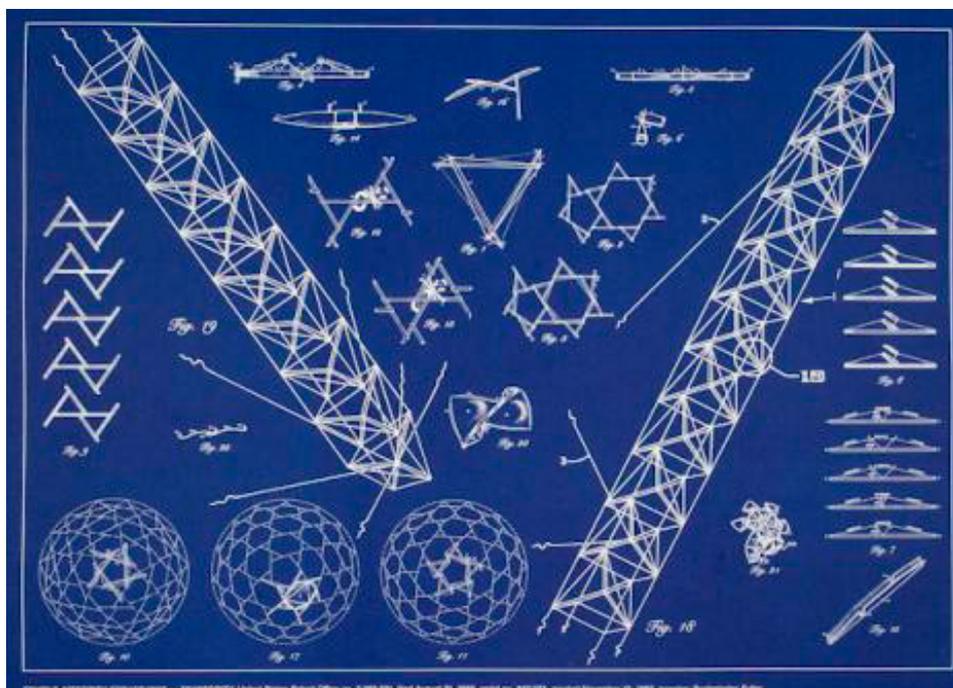


Abbildung 5.1: Richard Buckminster Fuller – »Dymaxion«, Auto-Konstruktionszeichnung

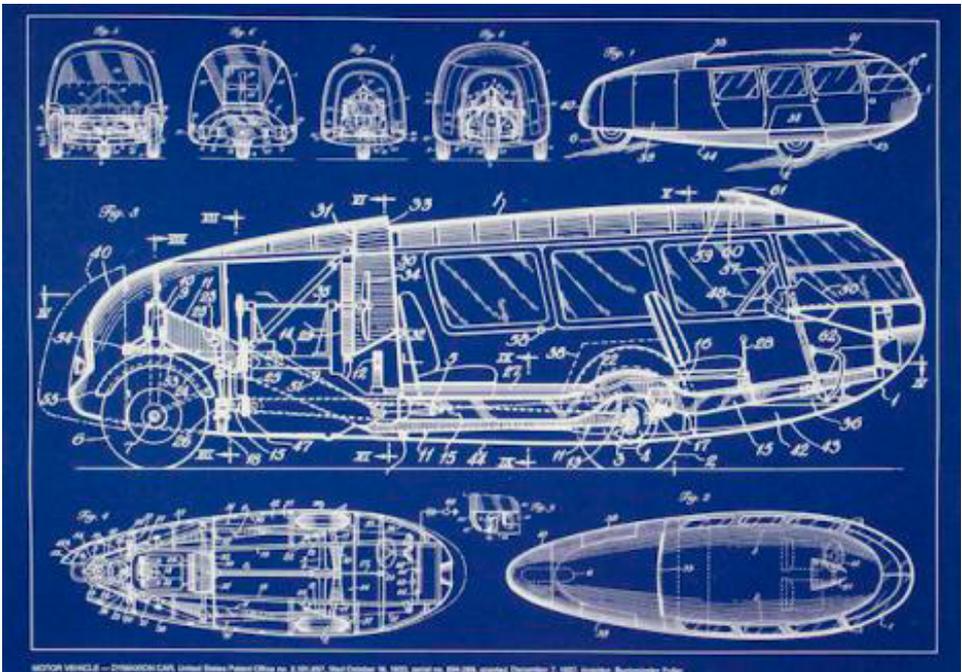


Abbildung 5.2: Richard Buckminster Fuller – Tragwerkstruktur

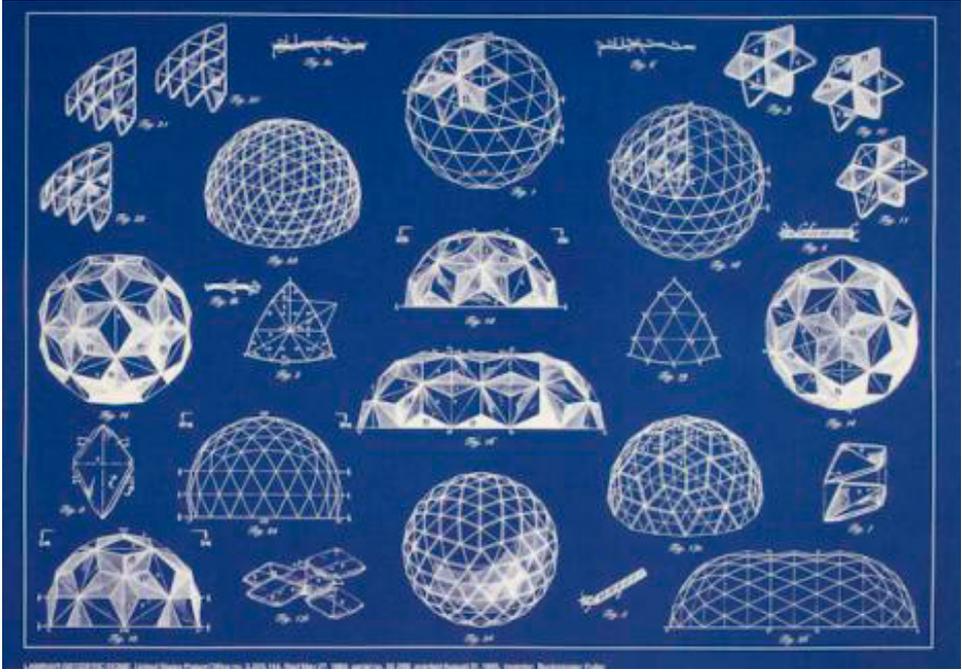
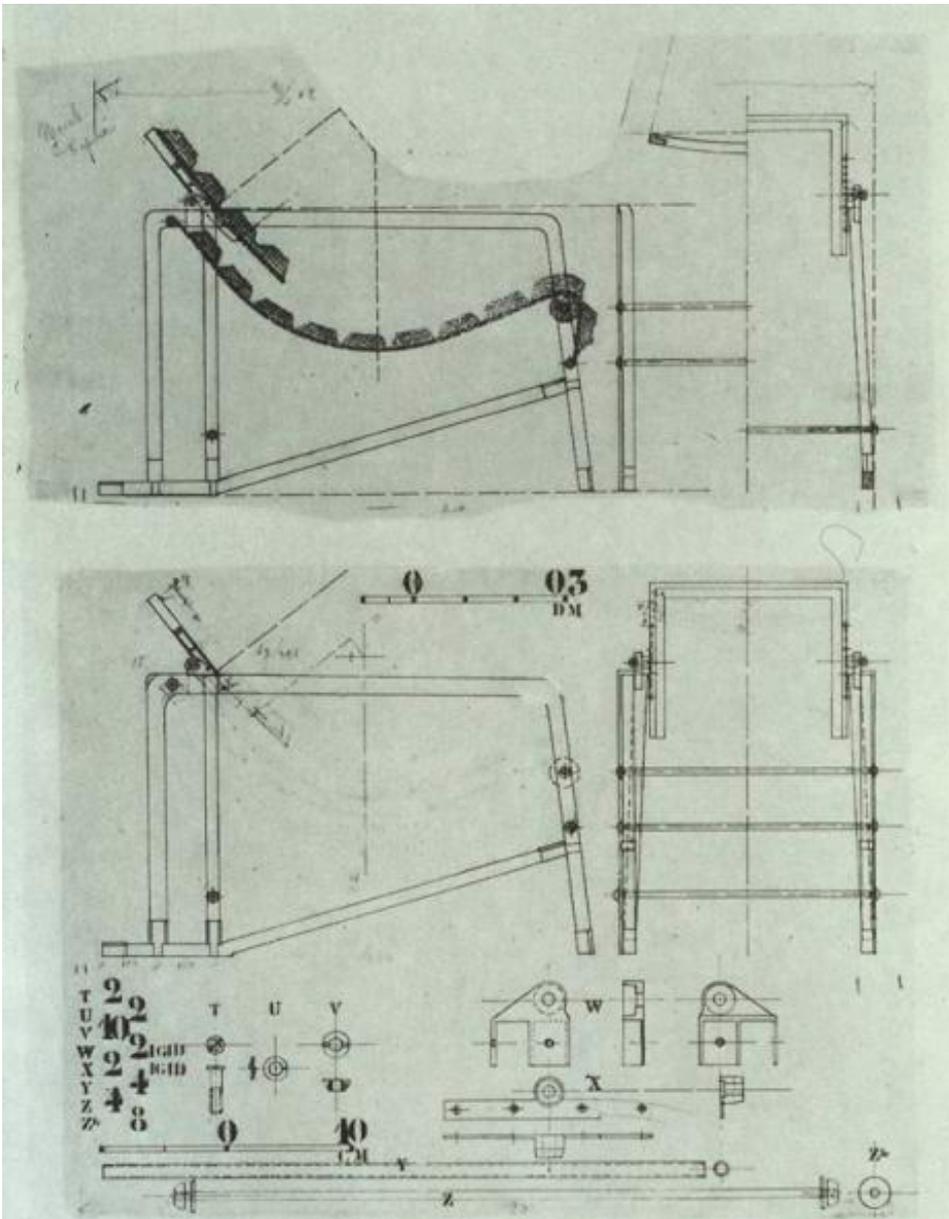


Abbildung 5.3: Richard Buckminster Fuller – Laminare geodätische Kuppelstruktur



[12] Der nachfolgende Abschnitt und das Zitat beziehen sich auf: Siebel, Hans-Peter: Gedanken und Anregungen zur Überwindung der Sprachlosigkeit der Ingenieure. In: Duddeck, Heinz; Mittelstraß, Jürgen: Die Sprachlosigkeit der Ingenieure. Opladen 1999. S. 84–85.

Abbildung 5.4: Eileen Gray – Technische Zeichnungen für Stühle ||

5 Was man in der Technik und über Technik sagen kann

Nachdem wir grob Sprechakte kennengelernt haben und deren wichtigste Funktionen, die Illokutionen, können wir uns überlegen, in welchem sprachlichen Gewand die Technik neben der Zeichnung daherkommt. Das sind Sätze wie:

Wenn man demagnetisiertes Eisen haben will und wenn man weiß, dass sich magnetisiertes Eisen unter Erhitzung über den Curie-Punkt demagnetisiert, dann muss man das Eisen entsprechend erhitzen.

Wenn durch Lüftung Keller ihren Schimmel reduzieren und im Keller des Gebäudes der Schimmel weg soll, muss man ihn belüften.

Hier kommt man von einem vorgegebenen Ziel und einem gegebenen allgemeinen Zusammenhang auf eine Handlungsanweisung. Dies wollen wir eine technische Regel nennen, deren Begründung in diesem Fall ein naturwissenschaftliches Gesetz darstellt.

Regeln drücken also Handlungsanweisungen unter Bedingungen der Zwecksetzung aus: Wenn B gewollt wird, tue A (um B zu erreichen). Ihre Äußerung stellt einen Sprechakt dar mit der Illokution der Anweisung oder gar des Befehls. Hier wird es gleich spannend: Für die Wirkung der Illokution (sprich erfolgreiche Durchführung) ist es unerheblich, ob der Sprecher die Begründung der Regel kennt ist oder nicht. Wenn man sich auf die Effektivität der Regel verlassen kann, braucht man den tieferen Zusammenhang nicht mehr zu kennen. Jeder Servicetechniker handelt so höchst erfolgreich, wenn er seine Regeln befolgt.

Kommen wir nochmals zum Beispiel des Kellers zurück. Wenn der Mieter zum Vermieter sagt: »*Der Keller im Gebäude ist schimmelig*«, dann hat diese Äußerung die Illokution der Aufforderung, etwas dagegen zu tun, wenn unterstellt werden kann, dass der Mieter keine schimmeligem Keller schätzt.

Wenn der Vermieter die Regel kennt *Wenn durch Lüftung Keller ihren Schimmel reduzieren und im Keller des Gebäudes der Schimmel weg soll, muss man ihn belüften* und der Mieter das weiß, kann unmittelbar auf eine Aufforderung geschlossen werden, den Keller bitteschön doch zu lüften.

Das fast triviale Beispiel zeigt zum einen die extreme Kontextgebundenheit der Illokution, zeigt aber auch die innere Struktur einer Anweisung (Aufforderung, Befehl):

Wenn aus A B folgt und B gewünscht wird, muss man mit A B bewirken.

Eine technologische Theorie aus verknüpften Regeln ist daher performativ, nicht rein deskriptiv – ihre Äußerungen stellen immer eine Aufforderung dar, A zu tun, sofern entsprechend Ziele wie B akzeptiert oder angestrebt werden.

Eine andere Form von Äußerungen kommt deskriptiv daher, wenn man nur die Regel alleine ohne Ziel nimmt: B per A, d.h. man kann B per A bewirken. Dann stellt sich nicht mehr die Frage nach der Wahrheit einer Äußerung, sondern nur noch nach der Effektivität der Regel: Funktioniert das, dass wenn man A tut, dass dann B eintritt?

Dies ist die Situation, in der die Äußerung der Regel ohne Zielvorstellung nicht mehr die Illokution einer Behauptung darstellt (den wir hier pragmatischen Syllogismus nennen), bei der der Wahrheitsanspruch der Aussage thematisiert würde, sondern die Illokution eines Effektivitätsanspruchs. Das Äußern der Regel stellt eine Prognose dar: Du wirst sehen, wenn Du A tust, stellt sich B ein. Ohne Begründung bleibt dem Empfänger dieser Äußerung allerdings nur, sie tatsächlich zu testen, also auszuprobieren. Das ist wohl auch die Situation, wenn der Bastler an einer Bauanleitung hängen bleibt ...

Die Illokution der technischen Prognose ist eine ganz besondere Illokution, die in der Sprechakttheorie bisher noch nicht berücksichtigt worden ist. Sie ist außerordentlich voraussetzungsreich, denn sie bezieht sich auf die Wirkung technischer Handlungen. ||

Fassen wir zuvor nochmals zusammen und präzisieren: Regeln drücken sprachlich Handlungsanweisungen unter Bedingungen der Zwecksetzung aus: Wenn B gewollt wird, tue A (um B zu erreichen). Ihre Äußerung stellt ein Sprechakt dar (Anweisung, Befehl). Eine Handlung A (als Elementarakt) kann, wenn sie durchgeführt wird, zumindest eine Eigenschaft eines Gegenstandes aus dem Gegenstandsbereich verändern oder einen Zustand, der mit einer Proposition (d. h. einem einfachen Aussagesatz) beschrieben werden kann, verwirklichen. Dabei soll eine Prämisse gelten: Alle Handlungen sind aus Elementarakt zusammensetzbar.

Eine technische Handlung ist eine Handlung, die ein Artefakt herstellt oder bewirkt, dass in einem bestimmten Zusammenhang ein Artefakt hergestellt wird, oder die an einem Artefakt oder mittels eines Artefakts eine Wirkung erzielt oder dies bewirkt. Artefakte können dabei materiell oder immateriell sein (z. B. Algorithmen oder Verfahren oder eine festgelegte Reihenfolge von Arbeitsschritten bei Dienstleistungen). Das bedeutet, dass das Äußern von Regeln, Anweisungen etc., wenn sie sich auf Artefakte beziehen, ebenfalls technische Handlungen darstellen können und in der Tat dazu beitragen, dass Artefakte entstehen oder verändert werden.

6 Gelingende und nicht gelingende Sprache in der Technik

Nun machen wir die Erfahrung, dass das, was wir als Sprechakte in der Technik kennengelernt haben, oftmals nicht gelingt. Die Bauanleitung wird nicht verstanden, die Bedienungsanleitungen sind ein Hohn, die Benutzerführung am Fahrkartenautomaten eine Irreführung nach der anderen. Nun haben Searle und andere Forscher nach ihm Bedingungen für das Gelingen eines Sprechaktes herausgefunden. Diese sind unter anderem:

Minimalreferenz: Da die Illokution vom Inhalt des Gesagten unabhängig sein kann, setzt die Illokution der Aufforderung eine klare Erkennbarkeit der Referenz (auch wenn sie grammatikalisch falsch ist) als Bedingungen voraus. Auf der Zeichnung muss erkannt werden, was gemeint ist (Gegenstand: z. B. Schraube und nicht Nagel). Das Zeigen der Zeichnung kann ebenfalls ein Sprechakt darstellen – denn die Zeichnung ist die Sprache des Ingenieurs.

Wir müssen daher den Sprechaktbegriff erweitern auf den Akt der mündlichen, schriftlichen, zeichnerischen, visuellen dargestellten Äußerung und die damit verbundenen Zeichen (ikonographische Semantik), die klaren Aufforderungscharakter haben. Das kann man zeichnerisch, durch geführte Menüs, durch Sprache oder durch Animation tun. Die Sprache des Technikers ist also nicht nur die verbale Sprache, sondern ein ganzes Spektrum von Mitteilungsmöglichkeiten, von der Zeichnung bis hin zum Zeigen.

Eine weitere Bedingung gehört dazu: Neben der Minimalreferenz muss es ein eindeutiges bedeutungstragendes illokutionsvermittelndes Zeichenrepertoire geben, das dem Sprecher wie dem Empfänger gemeinsam ist.

So kann ein Pfeil in einer Zeichnung darauf verweisen, dass man das Wort zu einem bestimmten Gebilde zuordnen soll, er kann aber auch bedeuten, dass man

eine bestimmte Richtung auszuwählen hat bei Bewegungen oder Anbringen von Objekten, er kann aber auch eine Orientierungsrichtung bedeuten, er kann auch eine Wirkung andeuten – die Semantik der technischen Ikonographie ist alles andere als eindeutig und muss deshalb vor Gebrauch festgelegt werden. Das ist die Funktion der Legende bei einer Zeichnung.

Nun könnte man mit Fug und Recht fragen, ob man im visuellen Bereich nicht den Bereich der Sprache verlasse. Denn sowohl Semantik wie Grammatik einer visuellen Darstellung technischer Inhalte oder auch Aufforderungen sind außer einigen formalen Bedingungen wie Geometrie und Logik noch nicht hinreichend erforscht. Bei einer elektronischen Schaltung, die ein Fachmann »lesen« kann wie ein Musiker eine Partitur, handelt es sich ja ebenfalls um eine Äußerung des Autors dieser Schaltung, allerdings hat der Text ein anderes Zeichenrepertoire. Ein solcher Text ist schlecht verbalisierbar (man erkläre eine Schaltung seinem Partner am Telefon), er hat aber durchaus eine Referenz (Objekte und ihre Eigenschaften, und wie sie miteinander verknüpft sind) und damit auch eine Syntax und Semantik. ||

Das Interessante an der Syntax ist nun, dass eine Schaltung, die nicht korrekt gezeichnet ist, vom Fachmann auf den ersten Blick als funktionsunfähig erkannt werden kann. Es gibt Regeln, wie eine Schaltung aufgebaut sein muss, damit sie funktioniert, und sie lassen sich übrigens ganz ähnlich formulieren wie grammatikalische Regeln bei einer formalen Sprache, z. B. einer Programmiersprache. Wir sagen, sie haben, wie die Regeln der Sprachgrammatik, eine generative Struktur.

Generativ heißt hier, dass ausführliche Sätze über Zusammensetzungsregeln aus Elementen zusammengesetzt, also erzeugt werden können. Ähnliches gilt für Schaltungen – bestimmte Kombinationen von Schaltelementen funktionieren, andere eben nicht.

Eine Schaltung stellt auch in bestimmten Kontexten eine Bauanleitung, also eine Aufforderung dar, die Elemente so und nicht anders zu verknüpfen. Allerdings ist diese Illokution nicht mehr invariant von der Syntax – nach dem oben Gesagten führt eine falsche Grammatik dann auch zu einem funktionsunfähigen Artefakt.

Das Problem technischer Mitteilungen liegt also daran, dass Laie und Techniker unterschiedliche Semantiken verwenden, dass die Sprache der Technik weit mehr als verbale Mitteilung ist, dass verbale wie ikonographische Zeichenrepertoire unterschiedlich von Technikdisziplin zu Technikdisziplin verwendet wird und dass die Illokutionen nicht immer klar sind, weil die Indikatoren dafür manchmal fehlen.

7 Beantwortungsversuche

Wenn wir die eingangs gestellten Fragen zu beantworten versuchen, dann tun wir das mit den eben gewonnen Erkenntnissen.

- Warum ist es so schwierig, eine Bauanleitung oder Bedienungsanweisung zu verstehen? Hängt dies mit dem sprachlichen Unvermögen der Techniker und Ingenieure oder mit der Schlamperei des Marketings und des Verkaufs zusammen oder gibt es da womöglich einen tieferen, sprich philosophisch interessanten Grund?

Die Antwort ist einfach, aber zum Verzweifeln: weil die Bedingungen für den Erfolg des entsprechenden Sprechaktes nicht gegeben sind. Und so haben wir es zu tun mit unklarer (auch visueller) Begriffsbildung aufgrund diverser Ontologien, mit dekontextualisierter Benutzerführung, mit Verwendung von Privatsprachen, manchmal mit einer gewissen Grammatikschwäche der Autoren und mit »Overengineering«, d. h. das Produkt ist zu komplex, um es einfach beschreiben zu können. Wenn die Zeitkonstante des Verstehens und des Nutzenwollens eines Geräts auseinanderfallen, dann ist da Gerät für uns nicht zu nutzen.

- Wie ist es möglich, aus einer sprachlichen Beschreibung ein Artefakt zu bauen? Wie werden aus Worten Sachen?

Worte, die wirken sollen, brauchen einen Empfänger, der reagiert und bestimmte Voraussetzungen erfüllen muss. Technisches Wissen ist in den Geräten in gewisser Weise implizit enthalten, man kann sie lesen als Information, man muss aber vorher schon ein technisches Verständnis haben, um technisches Wissen daraus gewinnen zu können. Eine Bauanleitung und ein Techniker samt Labor reicht ebenfalls nicht aus – man braucht eine Menge impliziten Wissens, um eine Bauanleitung entsprechend in ein Gerät übersetzen zu können, d. h. um aus Worten Sachen machen zu können. So gelang es beispielsweise den britischen Kernphysikern nicht, ohne amerikanische Hilfe alleine eine Atombombe zu bauen, obwohl viele dieser britischen Wissenschaftler und Ingenieure in das Manhattan Projekt eingebunden waren und die Konstruktionspläne kannten.[11] ||

- Was sind technische Anweisungen? Eine Warnung, eine Behauptung, eine Drohung, eine Bitte, ein Versprechen? Welche Handlung führt jemand aus, wenn er eine technische Anweisung äußert, eine Benutzung verbietet oder empfiehlt? Und – gibt es überhaupt nicht-technische Anweisungen?

Technische Anweisungen können Versprechen, Prognosen, Warnungen, Effektivitätsbehauptungen, Funktionsvermutungen etc. sein, deren Äußerungen beim Rezipienten zu technischen Handlungen führen sollen. Dies gelingt nicht immer. Eine technische Handlung, so sagten wir vorher, ist eine Handlung, die ein Artefakt herstellt, oder an einem Artefakt oder mittels eines Artefakts eine Wirkung erzielt. Auch eine solche Handlung gelingt nicht immer. Artefakte können dabei – wie gesagt – materiell oder immateriell sein (z. B. Algorithmen oder Verfahren oder eine festgelegte Reihenfolge von Arbeitsschritten bei Dienstleistungen).

Es gibt auch nicht-technische Anweisungen, die den Empfänger dazu bringen sollen einfach Handlungen ohne Hilfsmittel und ohne Begründung auszuführen, z. B. Hände hochzuheben oder stehenzubleiben.

- Und warum tun sich Ingenieure so schwer damit zu erklären, was sie gerade machen?

Weil ihre Sprache die Zeichnung ist und die praktische Ausführung zählt, weniger die Beschreibung mit Worten. Zum einen betont die naturwissenschaftlich-technische Ausbildung von vorneherein die Neigung, sich in Formeln, Zeichnungen, Tabellen und Diagrammen, die aus dem Zeichenschatz der Informatik und Systemtheorie stammen, auszudrücken. Die Ausbildung vernachlässigt die verbale Argumentation. Zum anderen entwickelt jedes Fach ein gewisses »Fachchinesisch«. Gehen Ingenieure dann noch in die Verwaltung oder ins Management, ist die Neigung zu beobachten, durch Substantivierung und Neigung zum Machterhalt eine aufgeplusterte Sprache zu entwickeln. Zeitdruck und Entscheidungsdruck verkürzen die Zeit, die man bräuchte, um technisch-organisatorische Sachverhalte in Sprache zu übersetzen, während Gegner eines Projekts, die meist keine Ingenieure sind, sondern Juristen, Geistes- oder Sozialwissenschaftler oder politisch argumentierende Bürger, diese Zeit für wirksame Formulierungen durchaus zu haben scheinen. Kurzum: Die »Arbeitsreichen stehen in Konflikt mit den Zeitreichen« [12], die Experten in Konflikt mit den Laien.

Nun könnte man fordern: Klärt die Sprachgewaltigen und Zeitreichen über die Technik auf, damit sie verstehen, was die Ingenieure meinen. Wenn man allerdings ihre Zeichnungen und technischen Durchführungen lesen kann, sind Ingenieure sehr beredt. Aber dann ist man schon kein Laie mehr. Bleibt also nur übrig, den Arbeitsreichen etwas mehr Zeit zu geben, sie in der Ausbildung auch mit Kommunikation, Sprache, der Wirkung von Gesprochenem zu konfrontieren und ihnen die Macht des Wortes klar zu machen.

»Sprache für die Form«, Ausgabe Nr. 5, Herbst 2014

[12] Der nachfolgende Abschnitt und das Zitat beziehen sich auf: Siebel, Hans-Peter: Gedanken und Anregungen zur Überwindung der Sprachlosigkeit der Ingenieure. In: Duddeck, Heinz; Mittelstraß, Jürgen: Die Sprachlosigkeit der Ingenieure. Opladen 1999. S. 84–85.

Hördatei

»Für mich ist es wie kochen«

Wie Walter Schönauer Magazine schmackhaft macht

Von Shayenna Misko

»Ich glaube, ich bin seit zehn Jahren daran, eine »Website« zu machen«, gesteht der österreichische Art-Direktor und Gestalter Walter Schönauer. Der Grund für die fehlende Visitenkarte und den unfertigen Internetauftritt kennt er: »Man gestaltet sie, und zwei Wochen später gefallen sie dir nicht mehr.«

Walter Schönauer spricht im Interview über seine besondere Beziehung zur Musik, die ihm dazu verhalf, Plattencover für namhafte Musiker wie Herbert Grönemeyer zu gestalten. Zudem beschreibt er die Lust, Magazine zu gestalten, und nennt das Rezept für gute Magazingestaltung: »Du hast die bestimmten Zutaten an Geschichten im Heft, [...] und daraus musst du ein Gemisch machen, dass eine interessante Spannung entsteht.« Und dann erzählt Walter Schönauer von einem Traum: einmal im Leben wie ein Mönch eine Bibel zu schreiben – aber fertigwerden.

<https://www.designrhetorik.de/fuer-mich-ist-es-wie-kochen/>



Der Art-Direktor Walter Schönauer ist einer vom sogenannten »alten Schlag«, der ohne »Website« und Portfolio gut leben kann. Von 1986 bis 1987 gestaltete er das Magazin »Wiener«, danach, von 1987 bis 1991, »Tempo«. Auch für die Musikzeitschrift »Rolling Stone« war er tätig. Bekannt ist er zudem durch seine Arbeiten für Künstler wie Herbert Grönemeyer, Chicks on Speed oder Peaches. Er lebt und arbeitet in Berlin.

Hördatei

»Jede Schweizer Metzgerei braucht ein Corporate Design«

Robert Lzicar studiert die eidgenössische Grafik

Von Shayenna Misko

Forschung oder Praxis? Robert Lzicar spricht über die Unterschiede in der Designausbildung und wie der theoretische und forschende Ansatz die alltägliche Arbeit in Agenturen verbessern kann. Darum bemüht er sich selbst in der eigenen Agentur und seiner lehrenden und forschenden Funktion an der Hochschule der Künste Bern. Er glaubt, dass Praxis und Theorie voneinander lernen können und sollten, aber »der universelle Designpraktiker oder -theoretiker« könne nicht ausgebildet werden.

Robert Lzicar legt seinen Forschungsschwerpunkt auf Designgeschichte. Sein Promotionsvorhaben ist in der »Kunstgeschichte der modernen Gegenwartskunst« angesiedelt und stellt die Frage in den Mittelpunkt, wie in Grafikdesign Geschichte geschrieben wird und wo die Unterschiede liegen zwischen »akademischer Geschichtsschreibung und der Geschichtsschreibung, die von Praktikern gemacht wird.

<https://www.designrhetorik.de/jede-schweizer-metzgerei-braucht-ein-corporate-design/>



Robert Lzicar machte 2005 an der Hochschule für Gestaltung in Schwäbisch Gmünd sein Diplom im Studiengang Information und Medien und gründete im Anschluss gemeinsam mit Jonas Mahrer die Agentur STVG in Zürich. Lzicar war wissenschaftlicher Angestellter an der ETH Zürich im Institut für Technologie in der Architektur, an der Hochschule der Künste in Bern übernahm er Lehraufträge, wurde er dort als Forschungsdozent tätig und arbeitete im »Y-Institut für Transdisziplinarität« mit einem Forschungsschwerpunkt im Bereich Kommunikationsdesign. Nach seinem Master an der Universität Bern begann Lzicar dort sein Promotionsstudium.

»Man muss lernen, in Zusammenhängen zu argumentieren«

Über Freiheit und ihren Rahmen spricht Karsten Henze

Von Robin Auer

Karsten Henze begann als Industriekaufmann 1984 seine Karriere bei der Siemens AG, doch seit Jahren ist er in der Kreativbranche tätig, denn er wagte als Diplom-Kommunikationswirt den Sprung von der Unternehmensseite in eine Agentur und bewarb sich bei MetaDesign in Berlin. Angefuchst von »allen Facetten des Designs« war er zunächst vier Jahre Designmanager bei MetaDesign und anschließend zwei Jahre Account Director bei Pixelpark. 2001 kam dann der Schritt zurück auf Unternehmensseite zur Deutschen Bahn AG.

Karsten Henze sieht eine Schlüsselkompetenz von jungen Gestaltern im Durchsetzungsvermögen und der Argumentation. Meistens fühlen sich Gestalter in großen Konzernen verloren, denn dort geht es »zum Großteil gar nicht um die Themen, sondern es geht um das Gefüge. Es geht darum: Wer kann mit Wem? Mit welcher Krallen muss ich mich abstimmen?« Für Karsten Henze geht es »niemals um ein Stück Design, es geht immer um den Kontext«.

<https://www.designrhetorik.de/man-muss-lernen-in-zusammenhaengen-zu-argumentieren/>



Karsten Henze ist Diplom-Kommunikationswirt, Kreativer und Lehrbeauftragter. Seine Karriere begann er 1990 als Werbeberater bei der Siemens AG, bevor ihn seine Wege zu Agenturen wie MetaDesign und Pixelpark führten. Er blickt auf eine mehr als 20-jährige Laufbahn als Design- und Account-Director bei verschiedenen Unternehmen zurück. Seit 2001 ist er Leiter der Abteilung »Corporate Identity, Corporate Design« bei der Deutschen Bahn AG. Zusätzlich engagiert er sich als Vorstandsvorsitzender des Internationalen Design Zentrums Berlin e.V. (IDZ) und als Lehrbeauftragter an der Hochschule für Technik und Wirtschaft in Berlin.

“Drop a word in the ocean of meaning”

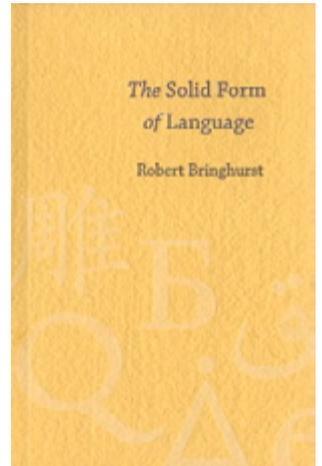
Robert Bringhurst charts language

Von Brian Switzer

What are the differences between spoken and written language? What can these differences tell us about human communication and understanding? How has typography and design changed written language? Robert Bringhurst’s book “The Solid Form of Language, an Essay on Writing and Meaning” was written in 2002 for an anthology on language culture and type and republished by the Gaspereau Press in 2004. Bringhurst describes himself as a poet, linguist and typographer – in short someone with a wide interest in language. He has written “The Elements of Typographic Style” and has published books on native American poets, written about the interpretation of renaissance italian paintings[1]. To round out his impressive list of abilities, Bringhurst speaks, reads and writes in a range of languages. His poetic nature is clear right from the start: “Drop a word in the ocean of meaning and concentric ripples from. [...] To catch the meaning of the words is not to catch the ripples that they cause; it is to catch the interaction of those ripples. This is what it means to listen; this is what it means to read. It is incredibly complex, yet humans do it every day, and often laugh and weep at the same time.” (p. 9) This poetic beginning and the elegant pocket format set the scene for a brief intellectual journey into written language.

From this poetic indeed almost visual beginning Bringhurst takes his readers on a breathless trip through a history of written languages and their development, the uniqueness and fundamental differences between written and spoken language. Bringhurst writes: “Starting from scratch, with no imported models, people have made the shift from oral to literate culture at least three times ... In Mesopotamia, about 5,000 years ago, in northern China about 4,500 years ago, and in Guatamala and southern Mexico about 2,000 years ago, humans created a script and a scribal culture, apparently without imported models of any kind.” (p. 14) These early systems were all originally picture-based or drawn. After a precise definition of writing (to differentiate it from drawing) the four points listed here are discussed in greater detail. “(1) *Writing is abstract.* [...] (2) *A writing system is codified. It consists of a repeating set of symbols [...]* (3) *These symbols are defined in terms of something else.* [...] (4) *The system is stylistically as well as symbolically self-contained.*” (p. 16f) He covers a small selection of scripts including: basic chinese glyphs, latin, arabic, korean and native american writing systems as well as discussing their stylistic heritages. Bringhurst differentiates the spoken languages as evolved and evolving, and written language as invented and trained (p. 12–13). This link in written language to “religious or political authority” (p. 24) makes scripts emblems of cultures and belief systems, and like belief systems connected with religions and empires often rigorously spread.

Bringhurst also looks at the evolution of our western european ways of writing, and how typographic style extends the original boundaries of our language. His central example (p. 45–47) is “Leonard Fuchs’s botanical work *De Historia stirpium*, first published by the Basel printer Michael Isengrin in 1542.” (p. 44) The mixing of scripts (whether more calligraphic or constructed) in a single sentence is now common, indeed this review is full of changes from roman to italic and back. So much so that we often fail to read its significance: a change in



Bringhurst, Robert: The Solid Form of Language. An Essay on Writing and Meaning. Kentville, Gaspereau Press 2004.

Brian Switzer ist Professor für Kommunikationsdesign an der Hochschule Konstanz, fungiert als Artdirector und ist im wissenschaftlicher Beirat von »Sprache für die Form«. Er erwarb den Titel eines »Bachelors of Fine Arts« in Grafikdesign an der University of Illinois in Champaign-Urbana und den Titel als »Master of Design« in »human centered design« und in strategischer Designplanung am Institute of Design des Illinois Institute of Technology in Chicago.– Seine internationale Karriere als Designer und Markenstrategie führte ihn zu »MetaDesign« in London und Berlin, zu »Future Brand« in London, zu »Icon Medialab« in London und Mailand, zur »Siemens design group« in München und zu »WGBH Design« in Boston.

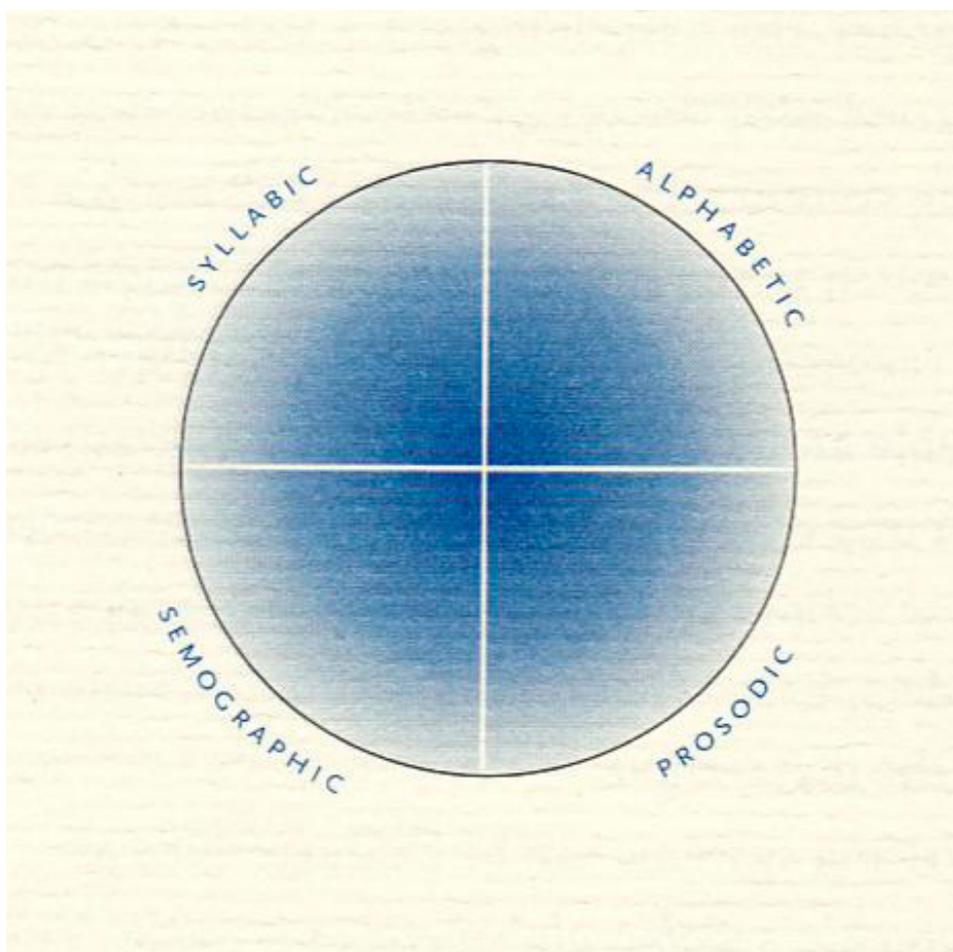
[1] see Bringhurst, Robert: The Tree of Meaning: Thirteen Talks. Kentville, Gaspereau Press 2008.

voice or tonality. In this way aspects of spoken language has slowly transferred to writing. Bringhurst also emphasizes that the use of other typographic styles indicate shifts in content. These ideas were revolutionary in the Renaissance and changed how we write and read today. ||

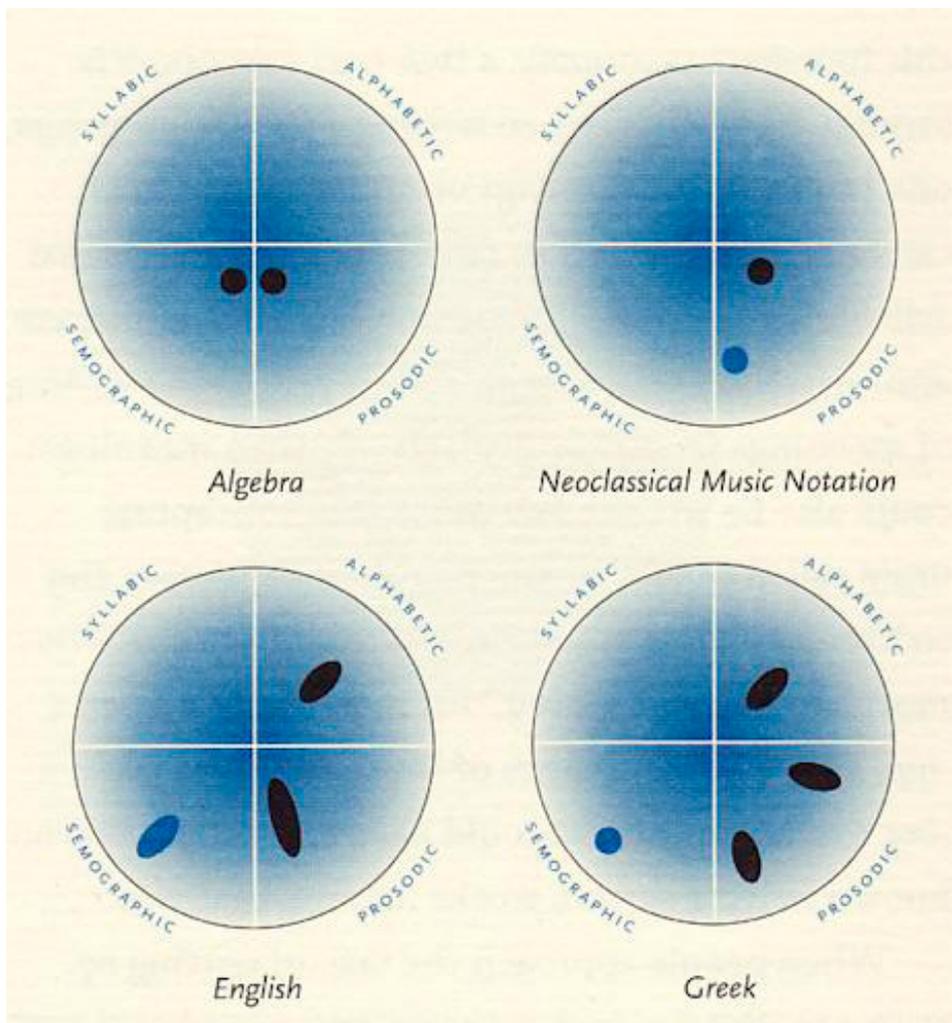
[2] Gelb, Ignace J.: A Study of Writing. Chicago: University of Chicago Press, 1963(2).

[3] Daniels, Peter T.; Bright, William (ed.): The World's Writing Systems. New York: Oxford University Press, 1996.

After this thoughtful journey through the development and nature of language and writing systems Bringhurst begins with the next idea: the different categories of writing systems. Bringhurst borrows heavily from two original works: Ignace J. Gelb's "A Study of Writing" [2] and "The World's Writing Systems", edited by Peter T. Daniels and William Bright [3], yet arrives at his own definition or taxonomy of writing systems: semographic, prosodic, syllabic, alphabetic (p. 55). He goes deeper into the material than just these four terms and how they might be used to help classify writing systems: "Finer distinctions are certainly possible, and in some instances useful. *Syllabic* can be subdivided, for instance into *logosyllabic* and *alphasyllabic*. *Prosodic* can be divided into *semoprosodic* and *alphaprosodic*. But no term, no matter how ponderous, is in itself a satisfactory classification. The reason is that writing systems are, in their way, like lichens: they are compound identities." (p. 55) Based on his taxonomy of four, he offers a model (p. 56) which he uses to map or chart different scripts (p.58, 60, 62). The model is a circle with four equal segments that each represent one type of the four proposed groupings (e.g. alphasyllabic, prosodic, etc.). The closer one is to the center, the more complete information is available. essential components of each writing system are represented by black dots and optional features are represented by blue dots.



Bringhurst, The Solid Form of Language, p. 56



Bringhurst, *The Solid Form of Language*, p. 57, p. 58

These diagrams of writing systems prove complexer than one might expect, and encourage the reader to think about language more carefully. Along the graphic representation of several writing systems, Bringhurst discusses each of the four models in greater detail.

The book is beautifully typeset and produced, as one expects from an expert on typography. It is also lavishly illustrated for such a small work – 76 pages. Bringhurst writes carefully and with humility and indicates in his tone whether he is an expert or venturing out into areas where he is less secure. He shows his love for beauty, history and language clearly, but his arguments on classification end rather abruptly. One is left wanting the same lavish illustration of some of his more abstract points on categories of writing systems, and a longer conclusion and discussion of his ideas. For example, Bringhurst does not connect his diagram of writing systems and the polyphonic nature of typographic expression. Nonetheless the book—now after a long absence back in print—is thought provoking and inspiring for a range of readers.

»*Sprache für die Form*«, Ausgabe Nr. 5, Herbst 2014

»Design als autonome akademische Disziplin konturieren«

Claudia Mareis sieht Design als Wissenskultur

Von Markus Gillhuber

Welchen Bezug hat das Design zu Wissenschaft und Forschung? Dieser Frage geht Claudia Mareis in ihrer Dissertation auf den Grund, die 2011 unter dem Titel »Design als Wissenskultur – Interferenzen zwischen Design- und Wissensdiskursen seit 1960« als Buch erschienen ist. Mareis greift dabei designspezifische und disziplinenübergreifende Diskurse auf, um zu untersuchen, wie sich die Designwissenschaft entwickelt hat und auf welche Weise sich die Grenzen von Designforschung, Kunst und Wissenschaft überlagern. Sie will Klarheit schaffen, es geht ihr darum, das Design »als autonome akademische Disziplin zu konturieren« (S. 10).

Die Schweizerin Claudia Mareis beschäftigt sich mit Design sowohl in der Theorie als auch in der Praxis. Sie ist Design- und Kulturwissenschaftlerin und arbeitet dabei selbst noch als Gestalterin. An der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW Basel, ist Mareis seit Beginn des Jahres 2013 Professorin für Designtheorie und -forschung. Zudem leitet sie dort das Institut Experimentelle Design- und Medienkulturen. Neben der Vorstandsmitgliedschaft in der Deutschen Gesellschaft für Designtheorie und -forschung (DGTF) ist Mareis Mitglied im Board of International Research in Design (BIRD) des Birkhäuser-Verlags.

Ihr Buch folgt einem schlüssigen Aufbau: Einleitend stellt die Autorin die »Designforschung im historischen Kontext« (S. 23 ff.) vor und ermöglicht dem Leser dadurch einen Einstieg in die Thematik. Dabei geht sie vor allem auf die »Design Methods Movement« der 60er-Jahre ein, einer interdisziplinären Bewegung zur Systematisierung von Design, von der sowohl die Designausbildung als auch die Designpraxis profitieren sollten. Außerdem beleuchtet sie die sukzessive Institutionalisierung von Designforschung an Kunsthochschulen. Vom Allgemeinen zum Konkreten: Wie sich das Selbstverständnis von Designern im Laufe der Zeit verändert hat, thematisiert Mareis anhand von Beispielen im zweiten Kapitel ihres Buches »Designauffassungen vom Einheitskunstwerk zum Reflective Practitioner« (S. 87 ff.).

Damit ist die Grundlage gelegt, um elementare Fragen zu stellen: Im dritten Kapitel »Vom Wissen im Design und seinen diskursiven Leitmotiven« (S. 175 ff.) geht es um Begriffe, Konzepte und Ideen, die bisher in der Designtheorie und -forschung als selbstverständlich angesehen wurden. Wie Erkenntnisse in Design und Wissenschaft generiert und definiert werden, untersucht Mareis dabei anhand von mehreren Leitmotiven. Und schließlich geht sie über die Grenzen des Designs hinaus. Im vierten Kapitel, »Interferenzen und Grenzziehungen zwischen Design, Kunst und Wissenschaft« (S. 385 ff.), untersucht Mareis, ob sich beim Erkenntnisgewinn Überschneidungen zwischen Design, Kunst und Wissenschaft ausmachen lassen.

Durch die Vernetzung historischer Diskurse gelingt es Mareis, dem Leser den gegenwärtigen Stand der Designforschung verständlicher zu machen. Zudem geht aus ihren Untersuchungen hervor, wie unterschiedliche historische Positionen,



Mareis, Claudia: Design als Wissenskultur – Interferenzen zwischen Design- und Wissensdiskursen seit 1960. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011.

An der Hochschule für Gestaltung Schwäbisch Gmünd und der Ohio State University hat Markus Gillhuber Kommunikationsgestaltung studiert und den Titel »Bachelor of Arts« erworben. Nun studiert er an der Hochschule Konstanz im Masterstudiengang Kommunikationsdesign.

auch aus anderen Disziplinen, den heutigen Diskurs über »Design als Wissenskultur« prägen.

Allerdings hat die differenzierte Herangehensweise der Autorin ihren Preis: Sie fordert volle Konzentration. Dieses Buch ist keine Bettlektüre, aber lohnend für Designer mit Interesse an Forschung.

»Sich mit einer Vielzahl von Faktoren zu beschäftigen«

Jan Filek aktualisiert das Wissen über Lesbarkeit

Von Stefan Klär

»Wer Kleinbuchstaben spationiert, schändet auch Schafe,« wusste Frederic Goudy. Ob das tatsächlich stimmt, wissen wir nicht. Zu Typografie und Lesbarkeit gibt es mehr zu sagen, vieles wurde bereits festgehalten und hat bis heute Bestand. Allerdings kursieren auch Vorstellungen durch die Köpfe der Gestalter, die nicht – oder nicht mehr – richtig sind. Mit solch gefährlichem Halbwissen möchte Jan Filek mit seiner Diplomarbeit »Read/ability – Typografie und Lesbarkeit« aufräumen: »Lesbarkeit zu untersuchen bedeutet, sich mit einer Vielzahl von Faktoren zu beschäftigen: der Form der Zeichen, den Abständen zwischen Buchstaben, Wörtern oder Zeilen, der makrotypografischen Struktur sowie der Form des Inhalts und, leider viel zu häufig unerwähnt, dem Leser, seiner Lesemotivation und den Grenzen seiner Fähigkeiten.« Dazu hat Jan Filek bereits bekanntes Wissen mit Erkenntnissen der Forschung aus den letzten Jahren aktualisiert. Entstanden ist ein Buch, das sich mit seinen ca. 200 Seiten primär an junge Gestalter richtet.

Jan Filek hat an der Fachhochschule Düsseldorf und am Birmingham Institute of Art and Design studiert. Im Studiengang Kommunikationsdesign legte er seine Schwerpunkte auf Corporate Design und Typografie. Während seines Studiums absolvierte er Praktika bei »Factor Design« in Hamburg und im »Büro Übele« in Stuttgart. Der Diplom-Designer aus Düsseldorf arbeitet heute freiberuflich für Agenturen, Designbüros und Privatkunden.

Sein Buch steht ein Vorwort von Andreas Übele voran. Das ganze Werk entstand in vielen Gesprächen über Inhalt und Form mit dem Gestalter aus Stuttgart. Die Arbeit ist in drei Kapitel – »Lesen«, »Forschen«, »Gestalten« – aufgeteilt, die den Leser von neurologischen Eigenheiten bis hin zu direkten Empfehlungen für eine bessere Typografie und Lesbarkeit führen. Filek beruft sich dabei auf Standardwerke wie »Detailtypografie« von Forssman und De Jong, Gerard Ungers »Wie man's liest«, Spiekermanns »Überschrift« und reichert diese mit aktuellen Erkenntnissen zur Lesbarkeit aus der Forschung unterschiedlicher Disziplinen an. »Read/ability« ist ein Werk über die Grundlagen der Lesbarkeit, es ist leicht zu lesen, denn es wurde sorgfältig darauf geachtet, alle Themen in einer einfachen und verständlichen Sprache zu beschreiben. Darüber hinaus sind die Textblöcke sehr kurz gehalten, was der Ausführlichkeit zwar nicht dient, jedoch auch nicht daran hindert, die zentralen Aussagen zu vermitteln.

Im ersten Kapitel »Lesen« beschreibt Filek, wie unser Gehirn beim Lesen arbeitet, welche Effekte auftreten und was es dadurch bei der Gestaltung und beim Setzen von Schrift zu beachten gilt. Das Kapitel beginnt deshalb mit dem Unterkapitel »Das Auge«. Hier geht Filek kurz auf biologische Aspekte ein – wie Reize beim Lesen ins Gehirn gelangen und welche Tücken es dabei gibt. Über den »Tunnelblick« und »Augensprünge« gelangt er zügig zu den Prinzipien, wie Buchstaben erkannt und verarbeitet werden. Es handelt sich um Wissen, das



Filek, Jan: Read/ability – Typografie und Lesbarkeit. Sulgen: Niggli Verlag, 2013.

An der Hochschule Konstanz hat Stefan Klär die Titel »Bachelor of Arts« und »Master of Arts« im Kommunikationsdesign erworben. Er arbeitet freiberuflich als Gestalter und ist Mitglied der »Deutschen Gesellschaft für Semiotik«.

zwar vielen jungen Gestaltern bekannt, aber oftmals nicht bewusst ist. Es werden Grundlagen verdeutlicht, die jeder kennen sollte, der einen professionellen Umgang mit Typografie sucht.

Im zweiten Kapitel »Forschen« gibt Filek einen Einblick in Einflussfaktoren und Methoden, die bei der Erforschung von Lesbarkeit bedeutend sind. Er zeigt auf, welche Probleme bei den unterschiedlichen Methoden auftreten und wie versucht wurde, sie zu lösen. Es ist ein kurzes Kapitel, das jedoch einen Einblick in einen Bereich gibt, mit dem sich junge Gestalter oftmals nicht genug auseinandersetzen. Filek beschreibt Erkenntnisse aus anderen Disziplinen, ohne unnötiges Fachvokabular zu verwenden. Einen Einblick in Studien zu erlangen, ist oftmals nicht leicht für einen Fachfremden. Diese Hürde nimmt Filek dem Gestalter durch seine Ausführungen in verständlicher Sprache. Bis zur Seite 93 erreicht der Leser dadurch ein tieferes Verständnis für den Leseprozess und dessen Einflussfaktoren.

Im dritten und letzten Kapitel »Gestalten« beschreibt Filek auf ca. 80 Seiten die einzelnen Parameter, die dem Typografen zur Verfügung stehen. Von der X-Höhe, dem Buchstabenabstand und den Wortzwischenräumen, dem Zeilenabstand und der Schriftgröße, der Satzart und dem Strichstärkenkontrast bis hin zur Schriftwahl und der Sprachanpassung sammelt er wertvolles Wissen von erfahrenen Typografen und reichert diese mit Erkenntnissen aus anderen Disziplinen und Studien an. Dabei wird der Handbuch-Charakter seiner Arbeit besonders deutlich. Das Kapitel beinhaltet Empfehlungen, Handlungsanweisungen und Maßstäbe, an denen sich der junge Gestalter orientieren und ausprobieren kann. Alles in allem vermittelt diese Arbeit viel wertvolles Wissen. Besonders jungen Gestaltern und Typografie-Interessierten kann es empfohlen werden.

Jan Filek und dem »Niggli Verlag« möchte man zurufen: »Bitte mehr davon! Lassen Sie sich nicht beirren von all den Bilderbüchern.« Denn Schriften wie diese – Schriften mit Substanz – sind die zukünftige Grundlage unseres Schaffens und auch die Grundlage unserer Akzeptanz in der Gesellschaft. Denn nur wenn wir verstehen und besonders wenn wir beschreiben können, was unsere Arbeit ausmacht, können wir unseren Auftraggebern und unserer Disziplin gerecht werden. Das fängt mit den feinen Details der Typografie an und endet in der großen Symphonie der Elemente. Denn durch alle Teile und Bereiche muss die Angemessenheit zwischen Gestaltung und Aufgabe spürbar sein. »Read/ability« von Jan Filek leistet einen Beitrag dazu.

»Sprache für die Form«, Ausgabe Nr. 5, Herbst 2014

Das Typometer

Über eine aussterbende Art

Von Volker Friedrich

Gibt es noch Orte, wo es genutzt, gar gebraucht wird? Oder gibt es bereits ein Museum, das eine Sammlung ausstellt – zeitgemäß nach den Credos der Museumspädagogik dargeboten und mit virtuellen Anfass-Scheinerlebnissen garniert?

Der Autor dieser Zeilen wird seine beiden Exemplare diesem Museum nicht hinterlassen. Das günstigere der beiden Modelle hat eine Farbe angenommen wie die Gläser einer hellbraungelbten Sonnenbrille und ist ein Begleiter seit Jahrzehnten. Das feinere ist noch ungetrübt, gut durchsichtig, klar. Auch bieten beide Modelle Unterschiedliches zu messen an. Als Lineal sind sie beide gut zu nutzen ...

Ob als durchsichtiges oder vergilbtes Kunststoff-Metermaß oder in seinen älteren, aus Bleisatz-Zeiten stammenden Varianten aus Neusilber, Messing oder Stahl – sie alle haben anscheinend ausgedient, Grafikstudenten wissen selten noch, was es mit diesem Messinstrument auf sich hatte, dass damit Schriftgrade festzustellen waren, Kegelhöhen, Zeilenlängen und der Durchschuss, auch Rasterweiten und Linienstärken zeigten modernere an. Oder dass sie dem Redakteur dazu dienten, abzuzählen, was den Zeilenschindern, die er für sein Blatt schufte ließ, zu bezahlen sei, indem er sie an die Spalten anlegte, die Zeilen zählte und Summen bildete, die dann mit Zeilengeld – meist jämmerlich – entgolten wurden.

Mit dem klarsichtigen Stulle-Modell wird ab und an in Seminaren gewinkt, den Studenten melancholisch gepredigt, wie wichtig das Instrument sei, auch für sie – obgleich ihre digitale Welt schon längst keine Verwendung mehr dafür weiß. Der Prediger fühlt sich in solchen Momenten alt, aus der Zeit gefallen. Aber es macht ihm nichts mehr aus, er fällt gern. Vielleicht findet er für den freien Fall aus der Zeit ja die richtige Maßeinheit auf einem seiner Begleiter für lange und vergangene Zeiten, den Typometern.

Aber die Begleiter sind still geworden ... Der Mensch sei das Maß aller Dinge, lehrte der Rhetoriker Protagoras. Das Maß aller Typografie ist das Typometer – gewesen? In der Typografie stecken die griechischen Begriffe »typoi« und »grapho«, »Spuren« und »einritzen«; der Typograf hinterlässt also Spuren. Das Typometer hat diese Spuren vermessen. Der Wandel der Zeit nimmt den Spuren das Maß.

»Sprache für die Form«, Ausgabe Nr. 5, Herbst 2014

Prof. Dr. Volker Friedrich, Herausgeber von »Sprache für die Form«, lehrt Schreiben und Rhetorik an den Studiengängen Kommunikationsdesign und ist Gründungsmitglied und Direktor des Instituts für professionelles Schreiben (IPS) an der Hochschule Konstanz. Er ist gelernter Redakteur und arbeitet als Publizist für zahlreiche Zeitungen, Zeitschriften, Buchverlage und Rundfunkanstalten im In- und Ausland.

Illustrationen

Plakat und Art

Ein Spiel von Text und Bild

Von Uwe Göbel

Seine Arbeiten stehen in unterschiedlichen Formaten für den meist öffentlichen Raum zur Verfügung. Uwe Göbel nennt sie »PLAKARTIVE Poesie«, sie spielen mit Schrift und Bildmotiven und deren Wechselwirkungen, Sprache wird beim Wort genommen und vor Augen geführt. In Bielefeld, wo Prof. Göbel lehrt, hat er mehrfach unter dem Titel »PLAKARTIVE« mit internationalen Künstlern in einer Straßenkunstaktion Großformate ausgestellt. Einige seiner Arbeiten zeigt nun »Sprache für die Form«.

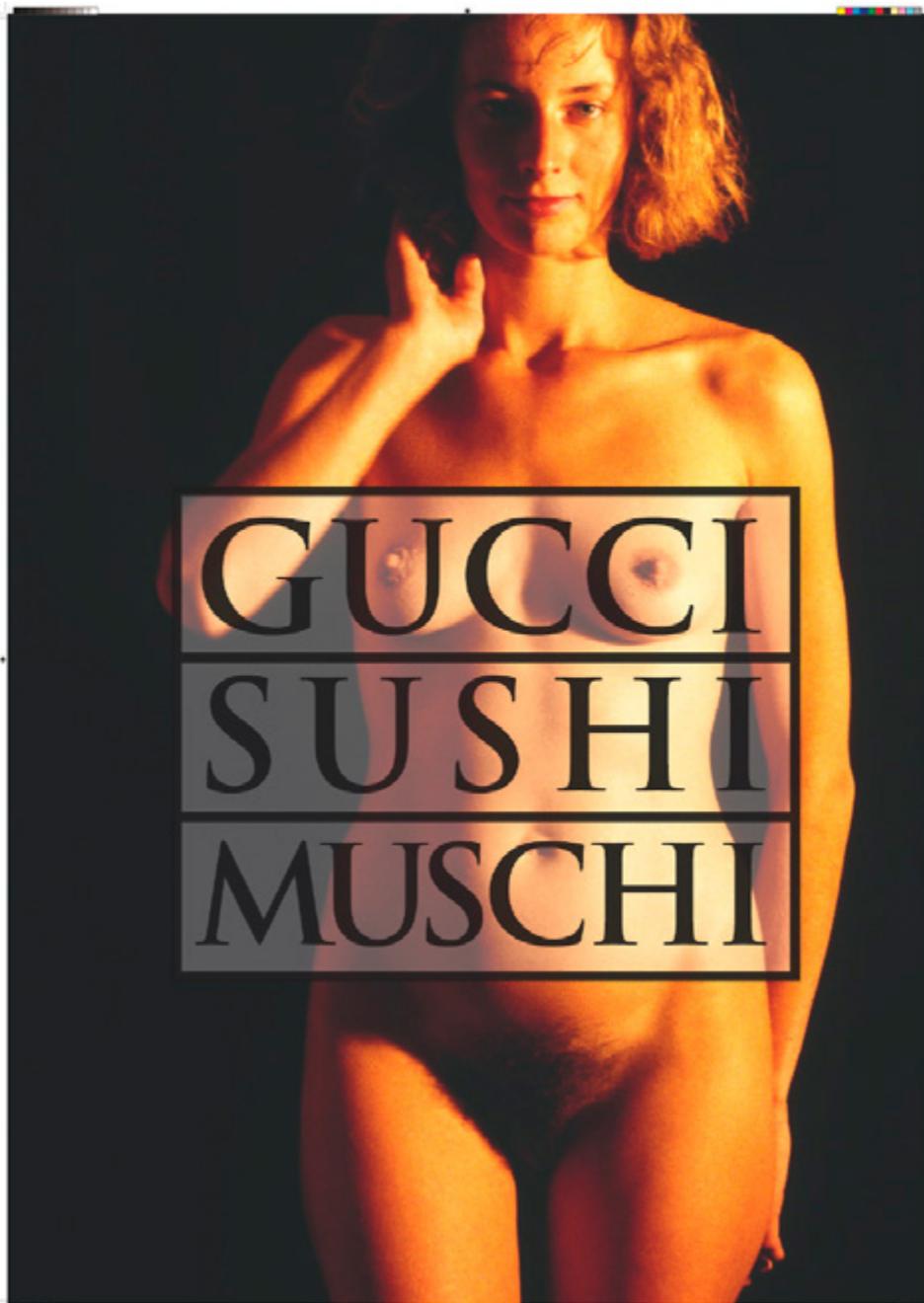


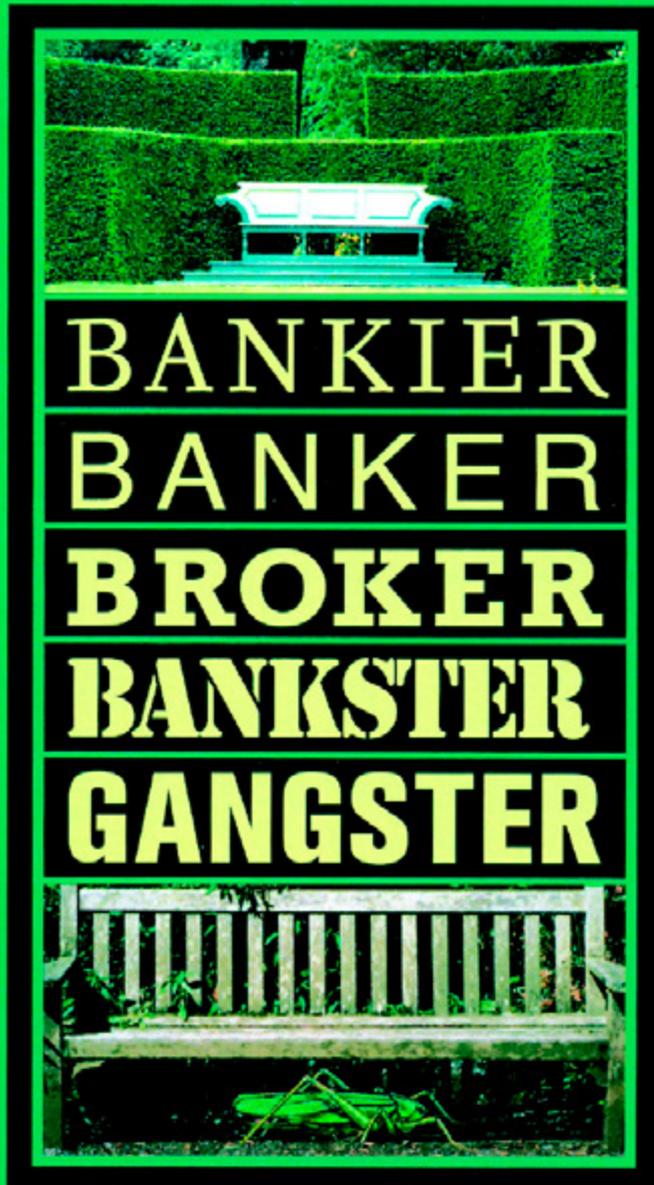
Prof. Uwe Göbel lehrt visuelle Kommunikation, Grafikdesign, Konzeption und Entwurf an der Fachhochschule Bielefeld. Er studierte bei Willy Fleckhaus an der Folkwanghochschule in Essen und arbeitete als Art Director für namhafte Unternehmen wie »Willy Bogner« und zahlreiche Kultureinrichtungen. Mit der Gestaltung von Einzeltiteln und Buchreihen hat er Verlagen wie C. H. Beck und Carl Auer ein prägnantes Erscheinungsbild verliehen. Uwe Göbel hat sich in der Plakatkunst einen Namen gemacht und – mit Beteiligung namhafter Künstler – die »Plakartive« ins Leben gerufen, eine Ausstellung mit Plakatkunst im öffentlichen Raum.



IF YOU
HAVE
NOTHING
TO SAY
REPEAT IT











Zeitkultur
Lightkultur
Leidkultur

DOES
ANYBODY
REALLY KNOW
WHAT TIME
IT IS?



»Sprache für die Form«, Ausgabe Nr. 5, Herbst 2014

Herausgeber

Prof. Dr. phil. Volker Friedrich (v. i. S. d. P.)

info@designrhetorik.de

Ulmenstraße 9

D-75397 Simmozheim

Telefon +49 7033 138374

Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dipl.-Des. Uwe Göbel

Fachhochschule Bielefeld

Prof. Dr. phil. Ulrich Heinen

Bergische Universität Wuppertal

Prof. em. Dr. phil. habil. Klaus Kornwachs

Brandenburgische Technische Universität Cottbus,

Universität Ulm

Prof. Dr. phil. Arne Scheuermann

Hochschule der Künste Bern

Prof. Dr. phil. Bernd Steinbrink

Fachhochschule Kiel

Prof. Brian Switzer

Hochschule Konstanz

Prof. em. Vilim Vasata †

Universität Essen

Prof. Dr. phil. habil. Francesca Vidal

Universität Koblenz-Landau

Prof. Valentin Wormbs

Hochschule Konstanz

Urheberrechte

Alle Rechte an »Sprache für die Form – Forum für Design und Rhetorik« liegen beim Herausgeber. Die Rechte an den Beiträgen liegen, wenn nicht anders vermerkt, bei deren Autoren.

Haftungsausschluss

Haftungshinweis: Trotz sorgfältiger inhaltlicher Kontrolle übernehmen wir keine Haftung für die Inhalte externer Links. Für den Inhalt der verlinkten Seiten sind ausschließlich deren Betreiber verantwortlich.

Chefredakteur

Prof. Dr. phil. Volker Friedrich

Artdirector

Prof. Brian Switzer

Technische Redaktion der online-Ausgabe

Tobias Bertenbreiter, M. A.

Redaktion

Bettina Schröm, M. A.

Mitarbeit: Studenten des Masterstudiengangs
»Kommunikationsdesign« der Hochschule Konstanz

Gestaltung dieser PDF-Ausgabe

Nadine Rupprecht, B. A.

Seitenkonkordanz

Die Seitenkonkordanz zwischen online- und
PDF-Ausgabe wird mit dem Zeichen || visualisiert.