»Jede Komposition jetzt auch zum Nachstellen!«

oder die Welt als Komposition

Eine designtheoretische Betrachtung

Jan Zurwellen

Fakultät 02 Kulturwissenschaft

Köln International School of Design (KISD)

Sommersemester 2016

Prüfer: Prof. a.d. Dr. Michael Erlhoff

Bachelorarbeit / Final Thesis

Jede Komposition jetzt auch zum Nachstellen!

Eine designtheoretische Betrachtung oder die Welt als Komposition

Name des Verfassers: Jan Zurwellen

Orcid: https://orcid.org/0000-0003-0684-1735

Studienfach: Integrated Design

Abgabe: Köln, 23.06.2016

Überarbeitete Fassung vom 24.01.2022

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitende Fragen ... 4

2 Formale Struktur der Kompositionsbetrachtung ... 6

3 Wieso können wir etwas als Komposition wahrnehmen? ... 11

3.1 Nikolaj Žinkins Frage ... 12

3.2 Die getrennte Wahrnehmung auflösen ... 13

3.3 Vom Aufheben der getrennten Wahrnehmung zur getrennten Wahrnehmung ... 20

3.4 Von Žinkins kultureller Struktur zum Schema der Wissenspsychologie ... 23

3.5 Schemata ergänzt um den Mythos ... 27

3.6 Die Abduktion als Brücke zwischen Gesehenem und Schema ... 31

3.7 Zwischen Modus und Modi ... 39

3.8 Modi bei Produkten ... 42

4 Neu-Sehen via Kompositionsbetrachtung ... 43

5 Von der Peripherie zum Gegenteil ... 58

6 Methodenkonglomerat – Anwendung der Kompositionsbetrachtung ... 65

6.1 Methoden ... 66

7 Offene Fragen und einige Antworten ... 69

Literaturverzeichnis ... 72

Artefaktverzeichnis ... 75

Abbildungsverzeichnis ... 76

1 Einleitende Fragen

Abbildung 1 – Kurt Schwitters, Merzbau, 1930 + Max Ernst, Capricorn, 1948

Ist das Zusammenstellen von Halbzeugen zu einem Produkt schon Design? Oder ist erst die neue Form der endgültige Beweis für Design? Steckt nicht in der Komposition auch Gestaltung? Beispiele für die letztere Annahme wären der Merzbau von Kurt Schwitters, Achille und Pier Giacomo Castiglionis Hocker „Sella“ oder Max Ernsts Plastiken, deren Formen von Alltagsgegenständen herrühren. Gegenbeispiele wären technische Geräte, deren Innenleben aus Halbzeugen komponiert wurde, aber deren Kunststoffhüllen geformt wurden. Sind diese Halbzeuge nicht wiederum geformt von anderen? Übertragen auf Inneneinrichtungen: Müsste ein Stuhl nicht auch ein Halbzeug sein, der als Bestandteil den Raum vervollständigt, aber in sich auch wieder aus Halbzeugen besteht? Produktionstechnisch ist bei einem Stuhl nicht mehr von einem Halbzeug zu sprechen, jedoch zeigt sich der Gedanke des Bestandteils, welcher

sich in ein höheres Gefüge beziehungsweise in eine Komposition eingliedert. Diese Komposition ruft Hierarchien hervor. Die Bestandteile können wiederum ihre Identität in der Komposition verlieren, indem sie in einen Rahmen oder eine Hülle eingefasst werden – allein durch das Lackieren in einer Farbe würde eine Gleichstellung erfolgen. Der Höhepunkt dieses Identitätsverlustes ist der Stil. In ihm verschwindet nicht nur die Komposition, sondern auch das einzelne Artefakt. Diese Vereinheitlichung ist auch beim Branding zu erkennen, wenn vom Briefpapier bis zur Arbeitskleidung jedes Artefakt der Unternehmensidentität unterworfen wird. Wiederum können die Halbzeuge oder Bestandteile durch eine transparente Hülle ihre Position zurückgewinnen.

Dieses aufgezeigte Wechselspiel zwischen Halbzeug, genauer Bestandteil, und dessen Eingliederung in eine größere Komposition, die wie beim Stuhl selbst wieder zu einem Bestandteil werden kann, lässt es zu, die gesamte artifizielle Welt als Komposition zu beschreiben. Deren Bestandteile sind wiederum Kompositionen, diese sind auch wieder aus Bestandteilen zusammengesetzt, die selbst immer noch Kompositionen sein können, und so weiter und so fort. Diese Perspektive, welche die artifizielle Welt als Komposition sieht, birgt die Idee des Veränderbaren, des Um-Komponierens in sich, denn wenn jede Komposition zusammengesetzt wurde, braucht es eine Schöpferin oder einen Schöpfer. Jedoch verschwindet dadurch der Anspruch auf eine Natürlichkeit [1] in den Dingen, da sie letzten Endes menschengemacht sind, was eine Verantwortung mit sich bringt. Diesem Artefakt-Komposition-Axiom folgend, löst sich auch jede Ohnmacht gegenüber der artifiziellen Welt auf und der Mensch erlangt die Fähigkeit zurück, diese zu gestalten, nachzustellen, umzustellen, aufzulösen. Grundlage für die Handlungsfähigkeit ist die Kompositionsbetrachtung, die der Gegenstand dieser Arbeit ist. Sie fragt nicht nach dem Ding hinter seiner Erscheinung oder nach Kants „Ding an sich“, sondern formuliert eine neue Beschreibung zwischen dem Wahrgenommenen (Stuhl, Inneneinrichtung

[1] Natürlich meint hier, wie Roland Barthes es formuliert, als Resultat des mythischen Prinzips: „Wir sind hiermit beim eigentlichen Prinzip des Mythos: er verwandelt Geschichte in Natur.“ (Barthes 1964/1994, S. 113) Die Mythen der umgebenden Artefakte wurden schon so lange erzählt, dass sie als natürlich augenscheinlich werden.

etc.) und dem Betrachtenden. Sie versucht, das un-auseinandernehmbare Artefakt in den Fluten von Artefakten zu erfassen und seine Relationen zu begreifen. Damit ist der vorliegende Text eine Versprachlichung dieser Perspektive, eine mögliche Sicht auf die Dinge.

Die Arbeit gliedert sich in sieben Kapitel: Nachdem im ersten Kapitel einleitende Fragen aufgeworfen wurden, wird im zweiten die formale Struktur der Kompositionsbetrachtung beschrieben. Tiefer eingehend auf die Thematik, stellt dieser Abschnitt die einzelnen Aspekte der Komposition vor, wie Bestandteile, deren Auswahl, die durch das Komponieren entsteht, und ihre Relationen. Das dritte Kapitel sucht die Antwort auf die Frage, wie Kompositionen und ihre Bestandteile unterschieden, verändert und aufgelöst werden können und wieso wir das Wahrgenommene als Komposition oder als Bestandteil erkennen können. Dabei wirken diese Mechaniken zwischen den Feldern der Wahrnehmung, der Phänomenologie, der Semiotik und der Wissenspsychologie. Im vierten Kapitel dienen zwei Beispiele aus der russischen Avantgarde als Reibungsfläche, die zeigen, wie die Kompositionsbetrachtung die aufgeführten Situationen neu beschreibt. Diesbezüglich wird ein Spektrum an Artefakten aufgefächert und diese werden neu zueinander ausgerichtet. Um die Kompositionsbetrachtung abzugrenzen, wird im fünften Kapitel die Peripherie mit ihren Kontrasten beleuchtet. Im sechsten Kapitel sind Methoden aufgelistet, die Kompositionen erzeugen oder auflösen können. Dieses Methodenkonglomerat sollte es den Benutzerinnen und Benutzern ermöglichen, die Theorie in ihre Gestaltungspraxis einzubauen. Als Abschluss werden im siebten Kapitel Fragen aufgeworfen, die weitere Schritte für die Kompositionsbetrachtung aufzeigen.

2 Formale Struktur der Kompositionsbetrachtung

Die formale Struktur wird durch eine vorangestellte Narration aufgezeigt, die als beispielhafte Grundlage dienen soll. In ihr sollen die einzelnen Elemente und ihre formalen Beziehungen innerhalb der Kompositionsbetrachtung veranschaulicht werden.

* * *

Die Schraube zittert. Sie vibriert. Sie entfernt sich, immer weiter. Lange wird sie sich nicht mehr halten können, ihre Mutter hat sie schon verloren. Booom – ein wuchtiger Schlag. Noch steckt sie, doch wohl wissend, dass nur noch ein kräftiger Schlag fehlt. Booom – sie fällt heraus. Sie, eine Formkomposition aus ihrem immer so stolz erhobenen Sechskant-Flachkopf und ihrem grazilen Gewindekörper, wie eine metallene Skulptur aus einem Stück gefräst, schlägt auf dem harten Asphalt auf. Dort bleibt sie liegen. Nun wird sie keine Aufgaben mehr erfüllen oder Kräften ausgesetzt sein. Sie bleibt einfach dort liegen, vollkommen ahnungslos, was ihr Fehlen für Auswirkungen hat. Zuvor noch hat sie ihre Existenz damit verbracht, den Hebel der Rücktrittbremse am Rahmen festzuhalten. Doch nun erkennt der Hebel seine erlangte Freiheit und ist im gleichen Moment den Vibrationen ausgesetzt. Konfrontiert mit dieser ungewohnten Aufgabe gibt er nach. Schlägt zurück. Die Bremse blockiert. Das Hinterrad schleift. Die Beine, die das Fahrrad zuvor noch in rasantem Tempo antrieben, treten jetzt gegen bewegungslose, starre Pedalen. Das Vorderrad wendet sich gegen den Rahmen. Das quergestellte Rad hebelt den menschlichen Antrieb aus dem Sattel und wirft ihn über das Lenkrad. Während der Boden seinen Flug stoppt, knicken die Radgabel und das Rad ein. Jetzt überschlägt sich das Fahrrad und knallt mit voller Wucht auf ihn, seinen gewohnten Antrieb.

* * *

Damals in der Fabrik, erinnert sich das Fahrrad, dort bin ich zusammengefügt worden. Es waren doch die anderen, die als Baukasten, als lose Ansammlung von Komponenten in große Pappkartons gesteckt worden sind. Das Einzige, was ihnen mitgegeben wurde, war eine Montageanleitung, nach der sie Schritt für Schritt zu einem Fahrrad werden sollten. Wohingegen mich fachkundige Menschen mit ihren geübten Fingern zusammenfügten. Doch jetzt ich. Gerade ich liege hier – auf der Straße – verstreut.

* * *

Schatten über dem Fahrradkadaver vor glotzenden Menschenmauern, die nur von einem Polizeiabsperrband zurück und in Form gehalten werden. Oft hat das Fahrrad diese Absperrbänder gesehen. Es heißt, der menschliche Antrieb funktioniert nicht mehr und wird es auch nie wieder. Diese so gut gekannten, gefürchteten, zuvor immer gemiedenen gelb-schwarz gestreiften Bänder: Jetzt liegt das Fahrrad selbst umrahmt von diesen auf der Straße. Seine Komponenten verbogen, abgerissen, verteilt.

* * *

Die Menschen haben sich entfernt und suchen nach neuen Möglichkeiten, ihrem Voyeurismus nachzugehen. Die Fragmente des Fahrrads werden für die Spurensicherung aufgelesen, eingetütet und in einem Karton gesammelt. Bis auf die verlorene Schraube sind nun wieder alle Teile zusammen, jedoch ist es kein Fahrrad mehr.

= = =

Von der einzelnen Schraube über das Fahrrad bis hin zum Unfallort/Tatort lassen sich all diese Dinge als eigene Kompositionen und als jeweilige Bestandteile einer größeren

Komposition beschreiben. Die somit eingenommene Perspektive der Kompositionsbetrachtung wird nun im Einzelnen entlang der Geschichte entfaltet, um ihre Aspekte aufzuzeigen und zu erörtern. Erneut wird mit der Schraube begonnen, welche schon als Formkomposition bezeichnet wurde. Hier zeigt sich das erste Dilemma, denn nach der Herkunft des Wortes „Komposition“, das „Zusammenstellung“ oder „Zusammensetzung“ bedeutet, wird eine Teilbarkeit in unterscheidbare Bestandteile angenommen, konträr zu einem Monolithen, der schon in der Bezeichnung seine Singularität andeutet. Um die Komposition als solche zu erkennen, müssen ihre einzelnen Bestandteile wiedererkannt werden, was eine minimale Differenz voraussetzt. Da aber eine Schraube aus einem Stück Metall gefertigt wird, indem durch Fräsen Material abgenommen wird, kann nicht von Zusammensetzen die Rede sein. Trotz des singulären Stückes Metall kann durch das Kompositum „Formkomposition“ weiter differenziert werden. Da das Wort „Formkomposition“ das Verständnis von unterscheidbaren Dingen, die zusammengefügt werden, hin zur Form lenkt. Bei der Schraube wären dies die zwei Formen des Sechskant-Flachkopfs und des Gewindekörpers, die erst zusammen eine Schraube bilden können. Jedoch bedingen die Relation, das räumliche Verhältnis sowie das Größenverhältnis dieser zwei Formen zueinander die Komposition, die als Schraube wiedererkannt wird. Andere Relationen sind denkbar, müssen aber keine Wiedererkennung (→ Schema)[2] auslösen. Jedoch kann die Schraube, wie auch das Fahrrad (mit und ohne die Schraube), zu jeder Zeit als Formkomposition betrachtet werden, aber nicht immer als Komposition. Der Verlust der Schraube beeinflusst die gesamte Zusammenstellung des Fahrrads, was im beschriebenen Fall drastische Folgen hat. Nicht nur, dass der Hebel der Rücktrittbremse seine Position und damit auch seine Relation zum Rahmen verändert, auch greift dies in die Bewegungsabfolge der Komposition Fahrrad ein (→ Kettenreaktion, Funktion), was der Ausgang für weitere (→) Transformationen ist, durch die der menschliche Antrieb abgeworfen wird. Durch den Verlust des Antriebs

[2] Die Pfeile stehen für Querverweise auf Themen, auf die an späterer Stelle näher eingegangen wird oder die bereits erläutert wurden.

reduziert sich die gesamte Komposition auf das Fahrrad. Zuvor handelte es sich hierbei noch um einen (→) Aktanten[3], also eine (→) Kombination aus einem Menschen und einem Fahrrad, die erst zusammen die Fähigkeit erlangten, zu fahren. Die Erinnerung des Fahrrads an sein Zusammenbauen zeigt alternativ die Variante der Selbstmontage durch eine Kundin oder einen Kunden, die geführt wird von der mitgelieferten Montageanleitung. Der so erfolgte Zusammenbau überführt dieselbe Anzahl an Bestandteilen von der Komposition „Transport/Verpackt“ zu der Komposition „Fahrrad“. Vergleichbar ist dies mit dem Massenerhaltungsgesetz aus der Chemie, welches besagt, dass die Masse vor der Reaktion dieselbe ist wie danach. Dies gilt auch bei Artefakten, die als Komposition angesehen werden. Denn ein Bücherregal beispielsweise ist aufgebaut genauso schwer wie demontiert. Demnach ist die Relation, das Verhältnis der Bestandteile zueinander, entscheidend, sie bestimmt das (→) Funktionieren. In der Narration verdeutlicht dies die fehlende Schraube, die eine Kettenreaktion auslöst, welche zum Unfall führt. Ihretwegen liegen am Ende die demolierten Fahrradteile und der menschliche Antrieb auf der Straße, womit sie als Bestandteil des Straßenabschnittes angesehen werden könnten. Diese Komposition wird unterteilt mit dem Absperrband (→ Abgrenzung). Nun sind die Fahrradteile und der Antrieb abgegrenzt und bilden einen Unfallort/Tatort, also eine eigene Komposition, bevor die einzelnen Bestandteile zum Straßenabschnitt gezählt werden. Damit fungiert das Absperrband als Abgrenzung zwischen allen vorhandenen Objekten auf der Straße und trifft eine Auswahl. Die Anzahl der Bestandteile jeder Komposition kann als Auswahl aus einer unendlichen Zahl von Bestandteilen betrachtet werden. So gesehen entscheidet die Komponistin oder der Komponist, welche Töne gespielt werden und welche nicht. Zum letzten Mal werden die Bestandteile/Überreste des Fahrrads umkomponiert, indem diese in der Beweismittelbox gesammelt werden, die somit die Aufgabe des Absperrbandes übernimmt und eine Begrenzung schafft.

[3] Entliehen von Bruno Latour, Vgl. Latour 1994, S. 488 f.; Latour 2010, S. 96.

Nachdem das Umkomponieren der Bestandteile illustriert wurde, folgt nun die Strukturbeschreibung der Kompositionsbetrachtung. Diese beginnt mit dem un-auseinandernehmbaren Bestandteil, der Schraube, die zur Komposition Fahrrad zählte. Wiederum bildet das Fahrrad gemeinsam mit dem menschlichen Antrieb zusammen einen Aktanten, eine Komposition aus zwei Bestandteilen. Zwar wird diese Relation durch den Unfall aufgelöst, jedoch fungieren beide wieder als Bestandteile der Komposition Unfallort/Tatort, die durch das Absperrband, das selber Bestandteil ist, vom Straßenabschnitt abgegrenzt wird. Weiter wird der Unfallort/Tatort zum Bestandteil der Komposition Straßenabschnitt. Verallgemeinert lässt sich die Struktur der Kompositionsbetrachtung als Kombination von zwei Elementen definieren, nämlich die Auswahl von Bestandteilen und deren Relation, die zusammen eine Komposition ergeben, die wiederum zu einem einzelnen Bestandteil verschmelzen kann für eine höhere Komposition und so weiter. Die formale Struktur ist damit skaleninvariant, sprich, beim Herauszoomen wiederholt sich die Struktur immer wieder. Jedoch sei angemerkt, dass sich durch den Ausgangspunkt, den un-auseinandernehmbaren Bestandteil, die Skalierung nicht auf die Größe in Maßen bezieht, sondern auf die Anzahl der Bestandteile. Die Kompositionsbetrachtung kann auch mit einem Monolithen wie dem unvollendeten Obelisken von Assuan beginnen und nicht mit einer Schraube. Auf dieser beschriebenen formalen Struktur bewegt sich die Kompositionsbetrachtung auf und ab, was die Frage aufwirft: Wieso lassen sich Artefakte als verschmolzene Komposition betrachten und warum werden sie nicht als unabhängige Bestandteile wahrgenommen? Darauf sucht das folgende Kapitel eine Erklärung.

3 Wieso können wir etwas als Komposition wahrnehmen?

Wieso ist ein Fahrrad, ein Wohnzimmer oder ein Haus als solches zu erkennen und nicht als Ansammlung von Komponenten? Wieso kann ein Stuhl als eigene

Komposition gesehen werden und als ein Teil der Inneneinrichtung? Abstrakter gefragt: Wieso lässt sich eine zusammengefügte Anzahl an un-auseinandernehmbaren Artefakten als Komposition betrachten, die wiederum auch als verschmolzener, einzelner Bestandteil einer höheren Komposition betrachtet werden kann? Wieso wird nicht alles in seinen unabhängigen Bestandteilen wahrgenommen? Um diese Frage zu beantworten, wird eine andere Frage aufgenommen, die der russische Phänomenologe Nikolaj Žinkin 1927 formuliert hat und die ins Zentrum der Kompositionsbetrachtung trifft.

3.1 Nikolaj Žinkins Frage

Nikolaj Žinkin fragt in seinem Aufsatz „Ding“ von 1924:

> *Woher wissen wir, dass der Fuß des Tisches ein Teil dieses Dings ist, der Stift darauf aber ein eigenständiges Ding?*[4]

Mit dieser Frage zielt Žinkin auf die Abgrenzung zwischen den Dingen ab, zwischen Tisch und Stift.[5] Er entwickelt in seinem Text eine Antwort, nach welcher der Augenschein, also die visuelle Erscheinung, nicht die einzige Grundlage der Abgrenzung bildet, da er diese dafür als unzureichend einschätzt.[6] Seiner Auffassung nach sind drei Ebenen[7] nötig, um Dinge voneinander zu unterscheiden. Dabei werden die erkannten Dinge auf diesen Ebenen konstruiert. Die erste ist die materielle Ebene, die dem Ding seine Qualitäten wie zum Beispiel seine Farbe verleiht. Diese Materie füllt die zweite Ebene, die Form, aus. Diese Form ist ein Gegenstand des Geistes, der in der Vorstellung verbleibt, selbst wenn die Augen geschlossen werden. Die dritte Ebene, die notwendig ist, um einen Tisch von einem Stift zu unterscheiden, ist die

[4] Žinkin 1924/2010, S. 666.
[5] Vgl. ebd., S. 679.
[6] Vgl. ebd., S. 666.
[7] Žinkin verwendet diesen Begriff nicht, weil er ohne eine solche Strukturierung auskommt.

kulturelle Struktur, in welche die materiell gefüllte Form eingebettet ist. Diese Struktur bestimmt den Gebrauch, wodurch das Ding nach Žinkin auch seine Identität erhält (→ Wirkung). Daher grenzen wir den Tisch vom Stift ab und wissen, dass das Bein zum Tisch gehört.[8] Nach Žinkins Betrachtungen wird die zugrundeliegende Frage nun aus Sicht der Kompositionsbetrachtung beantwortet, bevor im späteren Verlauf dieser Arbeit beide Antworten gegenübergestellt werden.

3.2 Die getrennte Wahrnehmung auflösen

„Woher wissen wir, dass der Fuß des Tisches ein Teil dieses Dings ist, der Stift darauf aber ein eigenständiges Ding?“[9] Wir wissen es nicht, wir vermuten es zunächst, basierend auf der Abduktion[10], das heißt der Interpretation der visuell wahrgenommenen Reize, lässt sich darauf schließen. Dies erfolgt nach Abgleich mit unseren bis dahin gesammelten Erfahrungen mit Dingen, die als Tische oder Stifte bezeichnet wurden, und in Abhängigkeit der bekannten physikalischen Prinzipien, die uns sagen, dass die Tischplatte nicht im Raum schweben kann. Daraus wird zum einen abgeleitet, dass es sich wahrscheinlich um einen Tisch handelt, und zum anderen, dass darauf ein Stift liegt. Zum Bestätigen oder Negieren dieser Vermutung könnten weitere Personen befragt werden, um anhand des Gesehenen zu bestimmen, ob die Beine zum Tisch gehören und ob der Stift unabhängig vom Tisch auf demselben liegt. Um zusätzlich Gewissheit zu bekommen, könnten alle Dinge berührt und bewegt werden, dabei könnte sich herausstellen, dass sich der Stift nicht vom Tisch entfernen lässt und die Tischplatte nur ein Bein benötigt, um die entsprechende Position im Raum einzunehmen, und die übrigen drei Beine zur Illusion dienen. Trotz dieser Überprüfung lässt sich der Stift als eigenständiges Ding empfinden. Neben der Differenzierung mittels Merkmalen wie Farbe, Form und Materialität liegt die Fähigkeit,

[8] Vgl. Žinkin 1924/2010, S. 709 ff.
[9] Ebd, S. 666.
[10] Vgl. Peirce 1903/1983, S. 89 ff. und 136 f.; Wirth 1995, S. 408.

beides voneinander zu unterscheiden, nicht in der Erkennung beider Dinge, sondern in die Auffassung dieser Dinge. Wir halten beide Dinge schon für unabhängige Artefakte. Sowohl der Tisch als auch der Stift sind uns, anders als zum Beispiel das „Tisch-Service“ oder die „Stifte-Box“, auch im Sprachgebrauch eher als eigenständige Objekte (→ Schema, Mythos) bekannt denn als zusammengehörige Dinge. Dieser Umstand ließe sich durch das Verbinden beider mittels Kleber ändern sowie durch die sprachliche Etablierung dieser Verbindung. Wären Stift und Tisch ein „Readymade“ mit einem eigenen Titel, so wäre die getrennte Betrachtung nicht mehr die einzig mögliche. Und der Titel wäre der Träger der Relation der beiden Dinge. Um zu prüfen, ob der Titel beziehungsweise der Name oder das Wort als Relationsträger dienen, muss die Verwendung dieses Titels/Namens/Wortes unterbunden werden, bei gleichzeitiger Aufforderung, das betreffende Objekt zu beschreiben. Dabei dürfen keine Synonyme als Ausweg benutzt werden. Entsprechend wäre „Auto“ als „Reifen, Reifen, Reifen, Reifen, Motor, Tür, Tür, Scheinwerfer, Scheinwerfer, Rückspiegel, Fahrersitz etc.“ zu beschreiben. Durch das Aufzählen der Bestandteile verschwindet auch die Relation, die noch im Wort „Auto“ enthalten war. Somit zeigt sich, dass das Schema „Auto“ nicht nur die Anhäufung von Bestandteilen beinhaltet, sondern zudem deren Relation umfasst.

Neben der Schaffung eines Readymade bestehen andere Methoden, die getrennte Betrachtung von Tisch und Stift aufzulösen, zum Beispiel durch eine Abgrenzung wie eine gläserne Umhüllung, eine Absperrung durch Samtschnüre, ein auf den Boden geklebtes gelbes Band oder einen Rahmen. Diese Mittel der Abgrenzung erzeugen ein Innen und ein Außen; das Eingeschlossene kann als Komposition betrachtet werden oder mit der Abgrenzung zu einem Bestandteil verschmelzen wie in der vorangegangenen Narration beim Unfallort/Tatort. Im Vergleich zur Benennung, die eine linguistische Methode verkörpert, benötigen die aufgelisteten Abgrenzungen zusätzliche Bestandteile. Erst durch die Absperrung, also die symbolhafte Trennung, wird eine Komposition geschaffen, wie bei Zäunen, Mauern, Bändern etc. Dieses

Gruppieren durch eine äußere Linie ist beispielhaft in Lars von Triers Film „Dogville“ von 2003 zu sehen: Dort sind die Gebäude und Räume auf ihre vereinfachten Grundrisse und einige Requisiten reduziert, wodurch eine Abgrenzung und im Endeffekt eine Komposition geschaffen wird (→ Methode). Diese reduzierte Theaterdekoration folgt der Tradition von Bertolt Brechts epischem Theater.[11] Wenige vorhandene Requisiten können bereits auf eine Komposition wie „Küche“ hindeuten (→ Haufenparadox), ohne eine Abgrenzung auf dem Boden würde sie jedoch ins Unendliche laufen – oder sich als Sphäre „Küche“ ausbreiten, bis sie auf eine andere Sphäre trifft. Ohne jegliche Linien würden sich sogar die Straßen auflösen und nur noch um ihre Namen am Bühnenboden herum bilden. Ergänzend zum Dogville-Beispiel sei ein Foto von Daniel Sax beschrieben, das eine Ansammlung von Möbeln zeigt, die an ein Wohnzimmer erinnern. Sie sind vor einem einzelnen blätterlosen Baum auf einer Wiese aufgestellt worden. In der Gestaltpsychologie lässt sich die Zusammengehörigkeit der fotografierten Artefakte auf der Wiese damit erklären, dass sie durch ihre relative Nähe zueinander im Verhältnis zu anderen Dingen auf dem Foto[12] als Gruppe wahrgenommen werden.[13] Dagegen können zwei Argumente angeführt werden. Zum Ersten, dass es aufgrund der fehlenden Artefakte am Bildrand der Umgebung in Form von Wiese, Bäumen, Himmel etc. ermöglicht wird, als Rahmen zu wirken. Zum Zweiten kann festgehalten werden, dass sich die Artefakte hier um einen zentralen Tisch sammeln. Sie öffnen sich zur durch die Kamera repräsentierten vierten Wand, zum Publikum. Es wird eine Assoziation, eine Wiedererkennung (→ Haufenparadox) von einem Wohnzimmer (→ Schema, Mythos) hervorgerufen. Im Vergleich zur Dogville-Bühne fehlt es in Daniel Sax’ Foto an weiteren Artefaktgruppierungen, zwischen denen sich ihre Sphäre ausbreiten könnte. Somit reicht die Sphäre des „Wohnzimmers“ nur bis zum Artefakt und nicht weiter. Eine

[11] Vgl. Schmidt 2011, S. 61.
[12] Diese Dinge fehlen in Daniel Sax’ Foto.
[13] Vgl. Lidwell, Holden, Butler 2004, S. 160.

andere Abgrenzung kann durch einen Rahmen geschaffen werden. Walter Benjamin beschreibt die Einrahmung bei den Dadasophen mit den Worten:

> *Man stellte Stillleben aus Billetts, Garnrollen, Zigarettenstummeln zusammen, die mit malerischen Elementen verbunden waren. Man tat das Ganze in einen Rahmen. Und damit zeigte man dem Publikum: Seht, Eurer [sic] Bilderrahmen sprengt die Zeit; das winzigste authentische Bruchstück des täglichen Lebens sagt mehr als die Malerei.*[14]

Auf die Einrahmung wird an späterer Stelle noch näher eingegangen werden. Im Sinne einer Abgrenzung kann auch ein Podest verstanden werden. Die Erhebung und damit die Erhabenheit dessen, was auf dem Podest steht, grenzt vom Bodenniveau ab und schafft eine Höhendistanz und eine Hierarchie. Darüber hinaus kann eine beliebige Anzahl und Auswahl an Komponenten zu einer Komposition werden, indem eine Hülle um sie geschlossen wird. Dies zeigt sich beispielhaft in den Werken des Künstlers Justin Gignac, der in seiner Serie „New York City Garbage“ eigenhändig aufgesammelten Müll in Kunststoffboxen verpackt (Vgl. Abb. 2).[15]

[14] Benjamin 2012, S. 239.
[15] Vgl. http://nycgarbage.com.

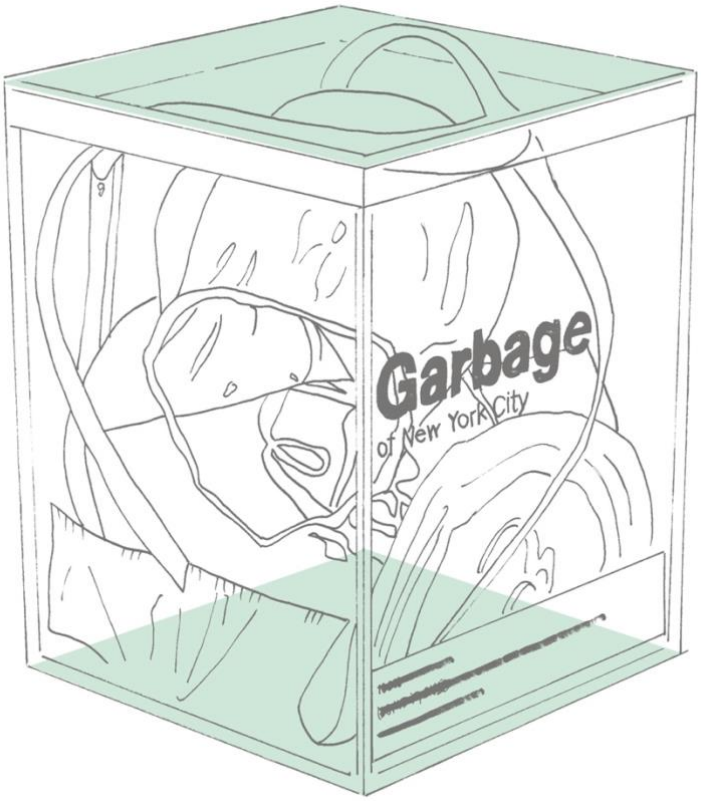

Abbildung 2 – Justin Gignac, New York City Garbage; http://nycgarbage.com

Dabei sind die Boxen/Umhüllungen vollständig transparent und damit die eingeschlossenen Objekte gut sichtbar. Wird diese „New York City Garbage“-Box dem Apple iMac G3 von 1998 (Vgl. Abb. 3) mit seinem halbdurchscheinenden Gehäuseteil gegenübergestellt, dann kann festgehalten werden, dass beide Objekte auf unterschiedliche Weise mit dem Identifizieren spielen.

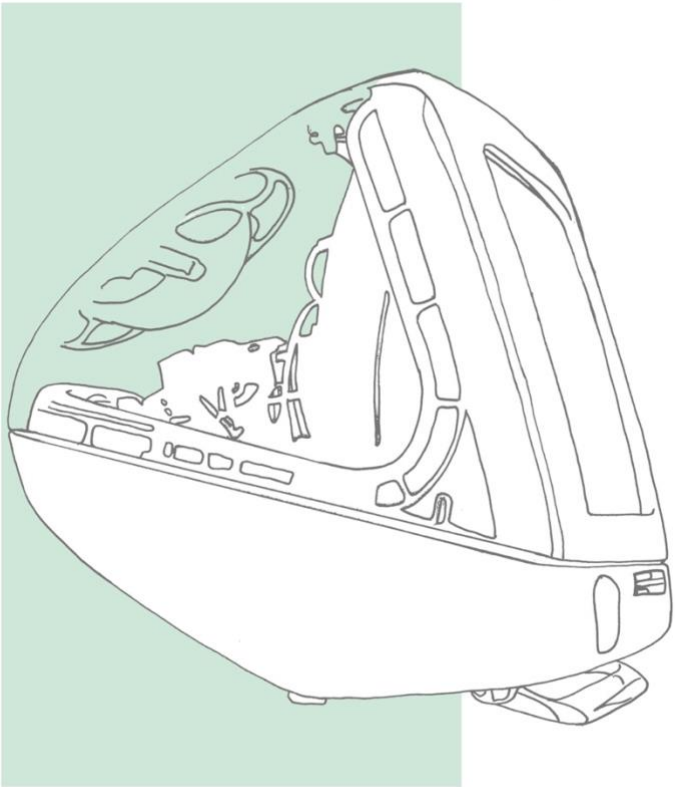

Abbildung 3 – Apple, iMac G3®, 1998

Während die Müllbox mit den eingeschlossenen Fragmenten und Objekten eine Wiedererkennung des Fundortes ermöglichen will, da die Boxen mit Ort und Datum versehen sind, tut sie dies ebenso mit den Fragmenten, die auf ihr vorheriges Sein hindeuten (→ Haufenparadox). Im spielerischen Umgang mit dem Identifizieren deutet der iMac durch sein halbtransparentes Gehäuse nur an, was für Bauteile in ihm enthalten sein könnten – dies reizt die Neugier, was wohl genau zu sehen ist. Bei undurchsichtigen Gehäusen transportiert sich die Andeutung des Inneren auf andere Weise (→ Nicht-Funktionieren). Die aufgeführten Methoden zum Auflösen der getrennten Betrachtung, funktionieren durch das Hinzufügen von Artefakten, während die Reduzierung der visuellen Reize, beispielsweise durch Übermalen mit einer einzigen Farbe, eine Methode darstellt, die zwar Material hinzufügt, aber keine neue Form schafft (Vgl. Abb. 4).

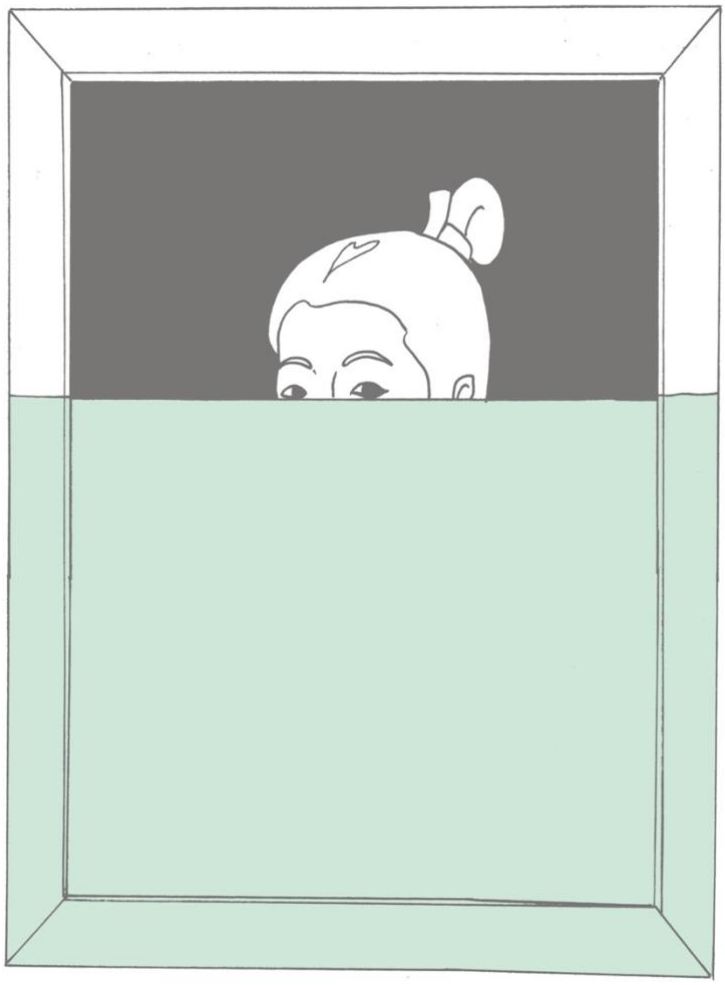

Abbildung 4 – Oliver Jeffers, Dipped Paintings: Without a Doubt Part 2, 2012

Obwohl die Komposition in Farbe getaucht wurde, verschwindet ihre Form nicht, sie tritt regelrecht hervor, weil die verbleibenden Partien des Porträts und die situative Schattierung nun die Gesamtheit der visuellen Reize ausmachen. Je nach Substanz und Auftragsdicke der Farbe werden sogar die haptischen und materiellen Eigenschaften überdeckt. Jedoch ist zu fragen, wie sich die Abgrenzungen zueinander verhalten. Verstärken oder schwächen sie sich oder haben sie gar keine Auswirkungen aufeinander? Was passiert demnach mit einem Auto[16], das abgegrenzt wird? Wenn eine Komposition, die schon als eigenständiges Ding angesehen wird, eingerahmt oder abgrenzt wird, dann läuft der komponierende Effekt, der dem

[16] ... oder Fahrrad, Stuhl, Flugzeug, Tisch, Stift etc.

Abgrenzen nachgesagt wird, ins Leere. Dies hat zweierlei Gründe: Zum einen fehlt dem Auto die bei der Dogville-Küche beschriebene Fähigkeit, ins Unendliche laufen zu können. Das Auto ist nicht erweiterbar, ohne dessen Gedanken (→ Schema) aufgeben zu müssen. Der zweite Grund besteht im Mangel an Objekten/Bestandteilen. Dadurch kann der Rahmen, kann die Abgrenzung keine Auswahl treffen. Denn wovon wird das Auto abgetrennt – von nichts. Dieses Abgrenzen beschreibt Walter Benjamin bei den Dadasophen, die Alltagsgegenstände wie Billetts, Garnrollen, Zigarettenstummel vom Alltag trennen, indem sie diese Objekte in einem Rahmen präsentieren.

3.3 Vom Aufheben der getrennten Wahrnehmung zur getrennten Wahrnehmung

Bisher wurden Methoden aufgezeigt, Bestandteile als Komposition wahrnehmbar werden lassen, um die vorangestellte Frage von Nikolaj Žinkin, „Woher wissen wir, dass der Fuß des Tisches ein Teil dieses Dings ist, der Stift darauf aber ein eigenständiges Ding?“, aufzulösen und um zu demonstrieren, dass die Beurteilung des Wahrnehmbaren sich beeinflussen lässt. Nun soll die Frage beantwortet werden, und dies im Sinne der Kompositionsbetrachtung. Anfänglich wurde beim Überprüfen des Tisches (Vgl. S.12f) beschrieben, dass dieser hypothetisch betrachtet aus einer Platte bestehen könnte, die nur ein Bein benötigt, während die anderen drei zur Illusion dienen. Wird jedoch festgestellt, dass der Tisch aus einer Platte mit vier fest verbundenen Beinen besteht, deutet dies bereits auf den ersten Grund hin, wieso der Tisch als „eigenständiges Ding“, als verschmolzene Komposition wahrgenommen werden kann. Denn die Beine sind an die Platte geschraubt und der gesamte Tisch bewegt sich, wenn er angehoben oder verschoben wird. Diese Konstruktion, dieses entsprechend der Wortherkunft „Zusammengebaute“, trifft auch beim Stift zu, wie beim Auto, Fahrrad, Regal, Flugzeug, Computer etc. Aus der Produktion sind verschiedene Methoden bekannt, aus mehreren Bestandteilen ein Objekt zu fabrizieren, wie zum Beispiel Zusammensetzen, An- und Einpressen, Urformen, Umformen, Schweißen,

Löten und Kleben. Dabei muss der an- oder eingebaute Bestandteil nicht starr im Konstrukt verbleiben, wie im Falle der Schraube, die den Rücktritt-Bremshebel an Ort und Stelle hält. Bewegliche Teile wie Räder, Lenker, Türen etc. können als feste Bestandteile der Konstruktion angesehen werden, da sie sich vollständig mitbewegen wie die Beine des Tisches, wenn dieser durch den Raum gezogen wird. Dabei sollten zusammengebaute Kompositionen mit und ohne bewegliche Teile voneinander unterschieden werden. Die feste Komposition verschmilzt zu einem eigenständigen Ding durch eine statische Abhängigkeit der Bestandteile. Die einzelnen Bauteile eines Freileitungsmasts (Strommasts) benötigen einander, um ihre Position im Raum einzunehmen, wie drei Bauklötze, die einen Turm bilden, wobei der oberste die beiden unteren braucht, jedoch der mittlere nur den unter ihm und der Fundamentklotz nur den Boden. Da der Turm bloß aufgeschichtet wurde, kann er durch eine leichte Bewegung zum Einsturz gebracht werden. Der Zusammensturz zeigt, dass sich der Bauklotzturm [17] nicht wie der Tisch im Ganzen bewegen lässt, aber beide Kompositionen sich die statische Abhängigkeit des oberen Bestandteils zum unteren teilen. Nach dem Einsturz des Turmes liegen die Klötzchen statisch unabhängig voneinander auf dem Boden. Wären die Bauklötze zusammengeklebt gewesen, würden sie immer noch statisch unabhängig voneinander daliegen, sich jedoch – wie der Tisch – zusammen bewegen lassen. Damit zeigen sich zwei Möglichkeiten als Methode auf, Bestandteile als verschmolzene Komposition wahrzunehmen: die statische Abhängigkeit und Fügeverfahren wie Kleben, Schweißen, Löten etc. Diese beiden Methoden können auch bei beweglichen Teilen angewendet werden. Auto, Fahrrad, Flugzeug etc. stehen dabei für zusammengefügte, -gebaute, -geklebte Kompositionen. Eine Kettenreaktion indes, wie sie im Film des Künstlerduos Fischli und Weiss „Der Lauf der Dinge“ von 1987 gezeigt wird (Vgl. Abb.5), ist eine Ansammlung von Objekten, die, teils zusammengebaut, teils

[17] Durch die Benennung „Turm“ verschmelzen die Bestandteile, wie vorher beschrieben.

aufeinandergestellt, ihr Verschmelzen nicht primär ihrer Konstruktion verdanken, sondern ihrem Zusammenwirken.

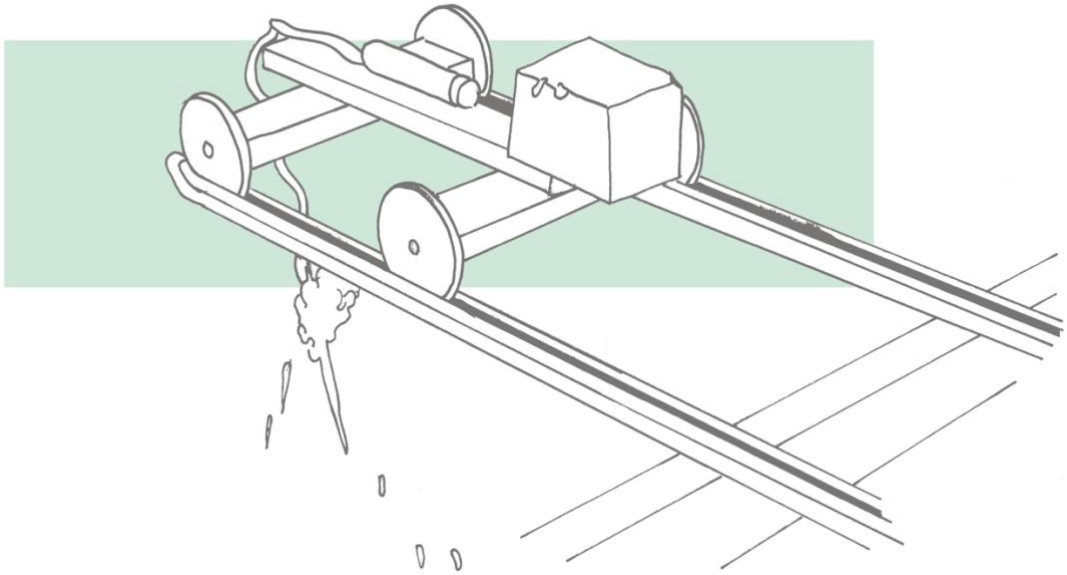

Abbildung 5 – Peter Fischli und David Weiss, Der Lauf der Dinge, 1987

Jede Komponente wurde ausgewählt und so arrangiert, dass eine auslösende Aktion in einer Reaktion resultiert, die selber wieder eine Reaktion auslöst und so weiter. In einer reduzierten Form lässt sich so auch eine Murmelbahn verstehen, in der die Murmel den ganzen komponierten Weg herunterrollen soll. Stoppt die Murmel auf ihrem Weg, dann erfüllt die Komposition aus Bahnstücken nicht ihre angezielte Funktion[18] – oder die Kettenreaktion bricht vorzeitig ab, dann wirkt das Zusammenspiel der Bestandteile nicht mehr komponierend und kehrt sich ins Gegenteil. Anders formuliert: Wird eine Abweichung im Ablauf festgestellt, indem eine Bewegung, ein elektrischer Impuls, eine Kraft nicht übertragen, gestoppt oder reduziert wird (je nach erwünschter Funktionsweise der Komposition), führt dies bei der Betrachterin oder beim Betrachter dazu, dass die Konstruktion nicht mehr als verschmolzene Komposition betrachtet wird, und es stellt sich die Frage, was zum wahrgenommenen Nicht-Funktionieren

[18] Das Funktionieren oder Nicht-Funktionieren hängt von dem jeweiligen Wunsch, dem Ziel oder der Absicht ab. Siehe auch „Funktion“ in: Erlhoff, Marshall 2008, S. 154.

geführt hat. Die Suche nach der Ursache wird so zur Suche nach dem fehlerhaften Teil. Wieso rollt die Murmel nicht oder fährt das Auto nicht mehr? Weil die Relation der benötigten Bestandteile sich geändert hat. Vielleicht hat sich ein Bahnstück gedreht oder die Zündkerze ist verrußt. Die Ursachen lassen sich hier nicht finden, dafür die Gründe, wieso das Bein zum Tisch gehört, der Stift jedoch nicht. Die Bestandteile des Tisches sind statisch abhängig voneinander, zusammen bilden sie ein festes, bewegliches Ganzes und erfüllen eine Funktion – nämlich eine Ablage für den Stift zu sein und das Bodenniveau zu überwinden. Mit diesen komponierenden Methoden kann auch ergänzend begründet werden, wieso das Auto im Rahmen nicht zu einem „einzigen“ Gegenstand wird, wie die dadaistischen Billetts, Garnrollen und Zigarettenstummel, denn das Auto erfüllt die drei Bedingungen der statischen Abhängigkeit, des beweglichen Ganzen und des Funktionierens.

3.4 Von Žinkins kultureller Struktur zum Schema der Wissenspsychologie

Die Möglichkeiten, Komponenten als verschmolzene Komposition und damit als eigenständige Dinge zu betrachten, gehen teilweise von Artefakten aus oder anderen Methoden wie der Reduzierung der visuellen Reize, der statischen Abhängigkeit und dem produktionstechnischen Zusammenfügen. Auch wird die Annahme, es handele sich um ein einzelnes Ding, durch die ihm zugeschriebene Funktion hervorgerufen. Doch auch damit ist die Liste der Methoden noch nicht vollständig. Die nun beschriebene Methode geht weiter und ist nicht mehr im Artefakt angesiedelt, sondern geht von der Betrachterin oder dem Betrachter, präziser ihrer kognitiven Mechanik, Wissen zu repräsentieren, aus. Die Wissenspsychologie beschreibt diese Mechanik als Entwicklung von Schemata, die Wissen strukturieren. Die beiden Psychologen Heinz Mandl und Hans Spada haben in ihrem Werk „Wissenspsychologie“ mehrere Merkmale der Schema-Theorie aufgestellt, die nun einzeln zitiert werden, um Parallelen zur Kompositionsbetrachtung zu ziehen.

Das erste Merkmal:

> *Schemata sind kognitive Strukturen, in denen allgemeines Wissen im Gedächtnis repräsentiert ist. Das Wissen über typische Zusammenhänge in einem Realitätsbereich ist in Schemata organisiert. Zum Beispiel verfügen die meisten Menschen über Vorstellungen darüber, wie typischerweise ein Auto auszusehen hat. Auch das Wissen über häufige wiederkehrende Handlungs- bzw. Ereignisfolgen, z. B. das morgendliche Aufstehen, ist in Schemata repräsentiert.*[19]

Ergänzend dazu lassen sich Schemata wie folgt erlernen, bilden und beschreiben: Im Laufe des Lebens und durch Wechselwirkung auf Sprachebene mit anderen Menschen entwickelt der Mensch ein kognitives Schema für das Wort „Auto“ oder „Tisch“. Dabei könnte die Interaktion mit den Objekten Auto oder Tisch geholfen haben. Denn ein Tisch lässt sich bewegen – mit der Platte und den Beinen. Alles, was sich bewegen lässt oder bewegt wurde, im Sinne von hier nach dort, hin oder weg, kann helfen, es als eigenes Objekt zu verstehen. Solange ein Name oder ein Titel existiert, hebt sich die Komposition auf. Sie wird zu einem einzigen Ding, weil in unserer Vorstellung hinter jedem Namen/Titel ein Schema existiert. Wenn die Relation der Komponenten mit dem Schema übereinstimmt (→ Wiedererkennung), dann kann eine Aussage getätigt werden, die das Gesehene als das eine Schema benennt. Stimmt die Relation nicht (zum Beispiel nicht-montierte Autoteile), können wir eventuell auf die angezielte Komposition schließen, müssen es aber nicht. Aber wenn ein Haufen Autoteile einen Namen bekommt oder häufig genug auftritt, dann kann ein neues Schema entstehen, das in Kongruenz mit dem Ausgangsschema treten kann. Anzumerken ist, dass Schemata auch Handlungs- beziehungsweise Ereignisfolgen umfassen können, im Gegensatz zur Kompositionsbetrachtung, die ausschließlich Dinge, Menschen und

[19] Mandl, Spada 1988, S. 125.

Aktanten einbezieht und eine Handlung oder ein Ereignis als Transformation von der Ausgangs- zur Endkomposition beschreibt (→ Transformation).

Das zweite Merkmal:

> *Schemata weisen Leerstellen auf: Im AUTO-Schema sind bestimmte Merkmale, z. B. ART DES MOTORS (Benzin-, Diesel-, Elektro-, Gasmotor) variabel, sie bilden Leerstellen (slots), die unterschiedliche Werte annehmen können. Sofern keine spezifische Information aus der Umwelt vorliegt, können diese Leerstellen auch mit Standardwerten (default values) belegt werden: Ist nichts anderes gesagt, denkt man bei einem Auto zumeist an ein Fahrzeug mit vier Rädern. Die Variablen eines Schemas weisen einen durch Erfahrung festgelegten Wertebereich auf.*[20]

Diese Leerstellen treten gerade beim Versagen (→ Nicht-Funktionieren) einer Komposition hervor, wenn die Frage nach der Ursache zur Suche nach dem fehlerhaften Teil wird.

Das dritte Merkmal:

> *Schemata können ineinander eingebettet sein: Elementare Schemata können in hierarchiehöhere Schemata eingebettet sein. So ist das AUTO-Schema seinerseits Bestandteil eines allgemeineren Verkehrs-Schemas. Das AUTO-Schema setzt sich jedoch auch aus elementaren Schemata, zum Beispiel einem ARMATURENBRETT-, einem STEUERRAD-Schema u. a. zusammen.*[21]

[20] Ebd., S. 125.
[21] Ebd.

Hier tritt die Ähnlichkeit am deutlichsten hervor – Schema kann praktisch durch Komposition ersetzt werden, und es gilt die anfänglich beschriebene formale Struktur der Kompositionsbetrachtung. Selbst die Aktanten wie Fahrradfahrerin oder Fahrradfahrer können als Schema wiedergegeben werden. An dieser Überschneidung lässt sich die Welt als eine sprachliche und schemenhafte Verschachtelung erkennen. Ein Auto ist Teil der Straße, die Straße ist Teil der Stadt, die Stadt ist Teil des Landes, das Land ist Teil des Kontinents, der Kontinent ist Teil der Erde, die Erde ist Teil des Sonnensystems, das Sonnensystem ist Teil der Milchstraße und so weiter und so fort. Nachdem die Merkmale der Schemata zitiert und die Verbindungen zur Kompositionsbetrachtung gezogen wurden, sollte es sich abgezeichnet haben, dass sich Schemata als Methode zur Komposition eignen. Darüber hinaus können sie die kognitive Repräsentation der Kompositionen bei der Betrachterin oder beim Betrachter erklären. Damit lassen sich auch zwei Seiten definieren: die artifizielle Welt, die gesehen wird, und das kognitive Schema des Menschen, der sich umschaut. Zwischen diesen beiden Polen wirken die aufgezeigten Methoden, durch welche sich Komponenten als Kompositionen und diese wiederum nur als Komponenten erkennen lassen. Des Weiteren sorgen diese Methoden auch dafür, dass anstelle des einen Schemas (zum Beispiel Garnrolle) ein anderes Schema (dadaistisches Werk) erkannt wird oder dass ein neues gebildet wird, welches das Gesehene als ein eigenständiges Ding speichert. Bei der Entwicklung von neuen Schemata oder bei erstmaliger Betrachtung können die Methoden dazu dienen, die Komponenten als verschmolzene Komposition, also als eigenständiges Ding, wahrzunehmen. In umgekehrter Richtung können dieselben Methoden bei der Analyse der Komposition und des entsprechenden Schemas von Nutzen sein.

3.5 Schemata ergänzt um den Mythos

Um die Schema-Grundlage der Kompositionsbetrachtung um zwei Aspekte zu erweitern, nämlich um den Aspekt der Historie und den Aspekt der Bedeutung, wird Roland Barthes' semiologisches System[22] hinzugezogen. Diese Erweiterung kann die Schema-Grundlage nicht leisten, da sie primär intrapersonelles Wissen strukturiert. Dennoch sind die Aspekte wichtig, um die komponierende Methode in eine kulturelle Entwicklungsgeschichte einzubinden und um sie den Aspekt der Interpersonalität zu erweitern. Weil die Bedeutung der Komposition oder diese als Bedeutungsträger entscheidend ist für das Nachstellen. Damit wird das Nachstellen zum Werkzeug der Interaktion. Der Mythos, also die Erzählung, die Rede, das Wort[23], einer Komposition führt dazu, dass diese zum eigenständigen Ding wird, zu einem Schema. Barthes verwendet den Begriff des Mythos, den er als eine Aussage, eine Weise des Bedeutens definiert[24], um die historische Genese dieser Aussagen aufzuzeigen. Diese Beziehung formuliert er folgendermaßen:

> *[...] nur die menschliche Geschichte lässt das Wirkliche in den Stand der Aussage übergehen, und sie allein bestimmt über Leben und Tod der mythischen Sprache. Ob weit zurückliegend oder nicht, die Mythologie kann nur eine geschichtliche Grundlage haben, denn der Mythos ist eine von der Geschichte gewählte Aussage; aus der ‚Natur' der Dinge vermöchte er nicht hervorzugehen.*[25]

[22] Vgl. Roland Barthes' Buch „Mythen des Alltags".
[23] Vgl. Kluge 2001, S. 641.
[24] Vgl. Barthes 1964/1994, S. 85.
[25] Ebd., S. 86.

Wenn dieses Zitat verkürzt wird und zwei Wörter durch Begriffe der Kompositionsbetrachtung ersetzt werden, sind die Parallelen zu erkennen, denn dann formuliert sich:

Die Komposition ~~„[...]Mythos~~ ist eine von der Geschichte gewählte-s Ding ~~Aussage;~~ [...].“ [26]

Dabei liegt die Erzählung, die Narration, nicht beim Objekt, also bei der Komposition, sondern in der Kultur, in der über die Komposition gesprochen wird. Ist die Narration nicht bekannt, kann die Komposition diese auch nicht erzählen. Sie kann nur eine Assoziation oder eine Wiedererkennung der bekannten Narration, des Mythos hervorrufen.[27] Denkbar sind auch mythenlose Kompositionen, deren Komponenten aber schon mythisch aufgeladen sein können. Diese mythenlosen Kompositionen haben die Chance, zu einem Mythos zu werden, unabhängig davon, ob die Komposition schon durch andere Methoden als solche wahrgenommen wird. Ein Beispiel dafür wäre Duchamps „Fahrrad-Rad“ (Vgl. Abb.6). Es kann formal als eine Komposition betrachtet werden, da die Komponenten fest miteinander verbunden sind. Allerdings, durch die Narration als Kunstwerk verschmelzen die Komponenten und es etabliert sich ein eigenständiges Ding, ein Kunstwerk. Für Personen, die den Mythos von Duchamps „Fahrrad-Rad“ kennen, tritt dieses zuerst in ihre Wahrnehmung, danach werden die Einzelteile identifiziert (→ Modi). Entsprechend müssten Personen, die das „Fahrrad-Rad“ zum ersten Mal sehen, erst die Einzelteile erkennen, dann die Narration des Kunstwerkes aufnehmen.

[26] Ebd.: „[...] Mythos ist eine von der Geschichte gewählte Aussage; [...].“
[27] Vgl. Erlhoff 2016.

Abbildung 6 – Marcel Duchamp, Fahrrad-Rad, 1913

Ein weiteres Beispiel ist das zu Beginn erwähnte Absperrband, eigentlich Flatterband, dessen Aussehen in Richtlinien festgeschrieben wurde.[28] Dieses Artefakt ist selber Schema und unterliegt zusätzlich einer Handlungs- beziehungsweise Ereignisfolge (→ Schema), die, je nach Prägung, besagt: Wenn in einer Straße eine Absperrung eingerichtet wurde, dann kann dies bedeuten, dass entweder ein Unfallort/Tatort, eine Gefahrenstelle oder ein Weg damit abgesichert wurde (→ Schema, Leerstelle). Wenn ich diese Absperrung nun übertrete und dabei erwischt werde, dann muss ich mit

[28] Vgl. BAuA 2013; BMVBW 2013; Steinert 2010.

Konsequenzen rechnen, die von einem Verweis bis zu einer Geldstrafe reichen können. Diese Handlungs- beziehungsweise Ereignisfolge kann je nach Kenntnisstand und Erfahrung der betreffenden Person variieren und mit weiteren Wenn-dann-Stellen ausgestattet sein.[29] Um zu diesen Handlungs- beziehungsweise Ereignisfolgen zu gelangen, bedarf es mindestens einer Narration beziehungsweise einer Beobachtung. Dies kann bei der Schema-Erkennung dazu führen, dass Passantinnen und Passanten bei einer Wenn-dann-Stelle zu dem Resultat kommen, dass das Absperrband einen Unfallort/Tatort abgrenzt und damit eine Verschmelzung der vorhandenen Dinge hervorruft. Abhängig von dem Verlauf der Schema-Erkennung, bedingt durch die vorhandenen Objekte[30], entsteht ein Mythos, der die Bedeutung auf das Absperrband zurückwirft. Zwar bleibt es ein Absperrband, aber es bekommt die Bedeutung einer Abgrenzung eines Unfallorts/Tatorts, den ich als Passantin oder Passant nicht betreten darf.

Nach den beiden Beispielen, Duchamps „Fahrrad-Rad“ und dem Absperrband, soll festgehalten werden, dass alle artefaktgebundenen Methoden, die Kompositionen erzeugen, sich mit dem Mythos von Roland Barthes kulturhistorisch betrachten lassen. Am deutlichsten tritt diese kulturhistorische Beeinflussung des Komponierens bei Rahmen auf, die von barocken Goldrahmen über Aluprofilrahmen bis zu Objektrahmen reichen können. Alle verschmelzen ihren Inhalt. Der Rahmen lenkt in die Schema-Erkennung ein und wirft seinen Mythos auf sich zurück. Er zeigt auf, ob der Rahmen „Kunst“ beinhaltet oder zum Beispiel historische Objekte aus dem Alltagsleben einer berühmten Persönlichkeit.

[29] Vgl. Mandl, Spada 1988, S. 125 ff.; Steinert 2010.
[30] Mehr als nur das Absperrband.

3.6 Die Abduktion als Brücke zwischen Gesehenem und Schema

Nachdem die Schemata sowie ihre Mechaniken, welche dazu dienen, diese zu entwickeln, beschrieben und um Roland Barthes' Mythos erweitert wurden, wird nun der Weg vom Gesehenen zum Schema über die Abduktion (Vgl. S.12f) näher beleuchtet. Das Spektrum an verschiedenen Rahmen, die als Zeichenträger den Mythos überliefern, der wieder auf den Rahmen zurückschlägt, bildet die Grundlage der Schema-Erkennung beziehungsweise Schema-Wiedererkennung, da nun die Rahmen als Zeichen in den Prozess der Abduktion eingebunden werden, der jegliche Wiedererkennung beschreibt. Dabei müssen die Eigenheiten der Wiederkennung im Verhältnis zur Komposition genauer betrachtet werden.

Die erste Eigenschaft ist das Phänomen der Rückseite. Nikolaj Žinkin greift dies bei seiner Auseinandersetzung mit dem Ding und wie wir es von anderen Dingen unterscheiden können auf und formuliert:

> *Es ist vollkommen klar, dass in den Augenschein eines Dings nicht nur seine aktuell empfindbare Vorderseite eingeht, sondern dass das Ding mit allen seinen Seiten in der Wahrnehmung besteht, auch wenn wir es in jedem Moment nur von einer Seite aus betrachten.*[31]

Damit stellt Žinkin das Gesehene, welches nur seine Vorderseite zeigt, der mentalen Repräsentation gegenüber, in der das Ding alle seine Seiten präsentiert. Trotz der Differenz zwischen Gesehenem und der mentalen Repräsentation sind beide miteinander verknüpft. Hierbei muss festgehalten werden, dass diese Ungleichheit beim gesehenen Objekt liegt und nicht bei der mentalen Repräsentation. Beispielhaft lässt sich dieses Verhältnis anhand von Jasper Johns Gemälde „Flag" beschreiben[32],

[31] Žinkin 1924/2010, S. 680.
[32] Vgl. Hennig, Witte 2008, S. 21.

welches das ikonische, grafische Bild der Flagge der Vereinigten Staaten von Amerika zeigt. Obwohl Johns Maltechnik das Gemälde als „painting as object“[33] erkennen lässt, bewirkt das Phänomen der Rückseite, dass das Gemälde auch als Flagge gesehen werden kann (→ Komplementaritätsprinzip, Sowohl-als-auch). Wäre die Rückseite der Leinwand gleichzeitig mit der Vorderseite sichtbar, wäre eine Verwechslung mit einer Flagge unmöglich. Das Phänomen der Rückseite lässt den Schluss zu, dass sich unter einer mentalen Repräsentation alle Seiten, sprich alle Ansichtsperspektiven, eines Objekts versammeln (→ Schema). Bei der Wiedererkennung kann nur die Vorderseite, die sichtbare Seite helfen. Jean Piaget und Bärbel Inhelder haben das Wiedererkennen eines Objekts bei der Entwicklung von Kindern unter anderem mit der Formkonstanz beschrieben. Dadurch kann das Kind mit etwa neun Monaten die Milchflasche von allen Seiten wiedererkennen und den Gummisauger finden.[34] Um die abduktive Wiedererkennung in die Kompositionsbetrachtung einzuflechten, muss die Dichotomie von Vorder- und Rückseite aufgelöst werden. Dies kann erzielt werden, indem nicht mehr von „Seite“ gesprochen wird, sondern stattdessen Begriffe wie „Sphäre“ oder „Ansicht“ verwendet werden. Der begriffliche Konflikt mit der Vorder- und Rückseite entsteht aus der Bedeutungsvariation, welche sich am Beispiel einer Kugel nicht zeigt, da diese sich in vordere und hintere Sphäre einteilen lässt. Ein Würfel mit seinen sechs Seiten drückt den begrifflichen Konflikt im Vergleich zur Kugel besser aus beziehungsweise ruft ihn erst hervor. Der Würfel lässt sich zwar in Vorder- und Rückseite aufteilen, jedoch entscheidet die Perspektive, ob zur Vorderseite eine bis maximal drei Seiten gezählt werden, die Rückseite entsprechend drei bis maximal fünf Seiten abdeckt. Wenn die Kugel als Ausgangspol einer Linie gesetzt wird, die mit zunehmender Entfernung immer mehr Objekte mit immer mehr Seiten, die komplexere Formen aufweisen, aufreiht, dann ist die Frage der Wiedererkennung nicht mehr an die Vorder- und Rückseite gebunden wie bei Jasper Johns Gemälde „Flag“, sondern (→ Haufenparadox) an das ikonische Stück, das zur Bestimmung des Objekts

[33] Ebd.
[34] Vgl. Piaget, Inhelder 1966/2009, S. 41 f.

ausreicht. Anzumerken ist, dass beim Phänomen der Rückseite von einem freien Sichtfeld ausgegangen wird. Ist aber der Blick verstellt, dann reduziert sich auch die sichtbare Fläche der Vorderseite, und dies beeinflusst die Wiedererkennung als unverwechselbares Objekt. Gerade diese Verdeckung tritt bei den Bestandteilen einer Komposition auf.

Mit dieser Eigenheit der Wiedererkennung im Hintergrund wird nun der Fokus auf die einzelnen Bestandteile gelegt und wie diese ihre Wiedererkennung beeinflussen. Zum Erkennen der Komponenten beziehungsweise einzelner Bestandteile muss ihre Wiedererkennung außerhalb der Komposition gegeben sein. Teile wie Kabel, Bänder, Schnüre, Stoffe, Papier, Rohre, Stäbe etc. können in einer ihrer Dimensionen unendlich sein, ohne eine Veränderung bei ihrer Identifikation hervorzurufen. Die Verkürzung der entsprechenden Dimension hingegen[35] kann einen Wechsel der Identifikation hervorrufen, zum Beispiel wenn ein Stab so stark verkürzt wird, dass er eher als eine Scheibe erkannt wird. Wenn also die Länge nur noch die zweifache Höhe oder Tiefe misst. Bei Papier und Gewebe – also Dingen mit einer sehr niedrigen Höhe im Verhältnis zur Breite – kann die Bewertung je nach Länge vom Band hin zum Bogen reichen. Bei weiterer Verkürzung findet ein Wechsel von der Länge zur Breite statt, dann ist die vorherige Breite die neue Länge und aus dem Bogen ist ein Band geworden. Bei Objekten mit einem runden oder elliptischen Querschnitt im 90-Grad-Winkel zur Längsachse kann bei Erreichen des Verhältnisses 2:1 (zweifache Länge zur Breite/Höhe) nicht mehr von einem Stab oder Kabel gesprochen werden, sondern eher von einem Zylinder. Wird die anfängliche Länge (Stab, Kabel) beziehungsweise die Höhe (Zylinder) weiter reduziert, wird eine Scheibe erkannt.[36] Um noch dünnere Schichten zu erhalten, muss das Kabel, der Stab oder der Zylinder mit einem Mikrotom[37] in hauchdünne Scheiben geschnitten werden. Diese wirken dann wie Blättchen des Ausgangsobjekts. Diese Betrachtung des Formwechsels durch

[35] ... sowohl materiell als auch nur rein visuell ...
[36] Vergleichbarer Wechsel: Rohr > Reifen > Ring.
[37] Das Mikrotom ist ein Schneidegerät zur Präparation von Mikroskopieproben.

Änderung einer Dimension dient dazu, dass bei den beschriebenen Bestandteilen von einer Entität ausgegangen werden kann, obwohl eine der Dimensionen variieren kann. Somit teilen sich die Komposition Kissen und Husse einen gemeinsamen Bestandteil, den Stoff, obwohl im direkten Vergleich ein Unterschied besteht.

Bis hierher sind die behandelten Eigenheiten bei der Wiedererkennung von Objekten: das Phänomen der Rückseite, die Verdeckung oder Einschränkung der visuellen Erscheinung und der Formwechsel bei gleichbleibender Zuschreibung. Doch wieso lassen sich der Tisch und der darauf liegende Stift erkennen? Bei der Beantwortung dieser Frage hilft das Haufenparadox. Wie viele Bestandteile beziehungsweise Seiten können von einem Auto entfernt werden, bevor es aufhört, ein Auto zu sein oder als solches erkannt zu werden? Dieselbe Frage wird beim Haufenparadox[38] gestellt. Dabei ist der Unterschied, dass die Relation der Bestandteile chaotisch ist und es dem Haufen an einer Funktion fehlt. Wann hingegen hört ein Auto auf, ein Auto zu sein? Wenn es nicht mehr fährt? Oder liegt die Wiedererkennung doch bei der Form, die sich historisch entwickelt hat? Ein Objekt kann so lange variiert werden, bis das anfänglich vorausgesetzte Schema, in diesem Fall das Auto-Schema, nicht mehr angesprochen wird beziehungsweise dem Gesehenen nicht mehr zugeordnet werden kann. Dieser Vorgang kann auch umgekehrt verlaufen. Dabei werden vom Ausgangspunkt null immer mehr Bestandteile hinzugefügt, bis die zu erreichende Komposition schon vor der Fertigstellung als solche im Schema erkannt wird. In eine Frage umformuliert: Wie viele Autoteile benötige ich, um ein Auto zu zeigen?

Das Beispiel des Haufenparadoxes soll verdeutlichen, dass eine Wiedererkennung möglich ist, selbst wenn die Wahrnehmbarkeit eingeschränkt ist. Diese Wiedererkennung unterliegt einer gewissen Toleranzschwelle, die gerade beim Nachstellen einer Komposition entscheidend ist. Wie treffsicher eine Komposition den

[38] Das Haufenparadox fragt, ob ein Haufen Sand ein Haufen Sand bleibt, wenn ein Teil seiner Sandkörner entfernt wird.

angezielten Effekt (→ Handlungs- bzw. Ereignisfolgen, Bedeutung, Mythos) auszulösen vermag, hängt von der Toleranzschwelle bei der Variation der Relationen ab. Das heißt, wie weit kann eine Straßensperre variieren und trotzdem als Straßensperre erkannt werden?

Bisher wurde in der Auseinandersetzung mit der Wiedererkennung von Kompositionen (→ Schema) das Entfernen oder Hinzufügen von Komponenten betrachtet. Jedoch können auch einzelne Bestandteile beziehungsweise Komponenten auf eine Komposition verweisen. Damit stellt sich die Frage nach den Überresten: Wie viel Material ist nötig, um von einem kleineren Teil auf die größere Komposition schließen zu können? Eine Schraube muss nichts darüber aussagen, ob sie Teil eines Autos war oder beispielsweise eines Stuhls. Die Überreste eines Objekts, das durch Feuer, Zeit oder anderweitige Einflüsse zerstört wurde, können ebenso an Aussagekraft verlieren oder gewinnen wie Zigarrenstummel. Hinweisende Überreste können aus dem Haufenparadox resultieren (→ Wirkung), müssen aber nicht. So zum Beispiel beim Porsche 924, bei dem VW-Komponenten wie Radaufhängung, Lenkung, Bremsen und Triebwerk eingebaut wurden.[39] Dadurch können diese Komponenten nicht mehr auf ein spezifisches Auto oder Automodell hindeuten.

Das Variieren von Komponenten, vom Entfernen bis zum Hinzufügen, und das Suchen nach den Überresten, die verraten, woher sie stammen, kreisen um die Quantität der zeichentragenden Komponenten, deren Qualität darin liegt, ein bestimmtes Schema einer Komposition hervorzurufen. Beispielhaft zeigen die im Porsche eingebauten VW-Komponenten, dass alle Bestandteile einer Komposition einer Hierarchie unterliegen, die sich auf die Wiedererkennung, jedoch nicht auf die komponierende Methode (Vgl. S.12f) bezieht. Die äußere Form des Porsches dominiert alle Bestandteile und steht somit bei der Identifikation des Autos in der

[39] Vgl. Gallagher 2003, S. 90.

Hierarchie über den VW-Teilen. Ein weiteres Beispiel ist die Funktion. Ein defektes Auto muss seine Funktionsstörung nicht über die visuelle Ebene transportieren. Obwohl diese Störung eine Veränderung in seiner Komposition bedeutet, beeinflusst dies nicht die Wiedererkennung.

Nachdem das Verhältnis der Bestandteile zur Komposition als Zeichenträger für die Wiedererkennung beleuchtet und im Vorfeld der Formwechsel bei konstanter Identität, die Verdeckung der Sicht und das Phänomen der Rückseite durchdacht wurden, ist festzuhalten, dass dabei der Fokus auf dem Wie bei der Erkennung eines Schemas oder bei dessen Wiedererkennung lag. Wie etwas wiedererkannt wird, aber nicht, was erkannt wird. Was wir erkennen, hängt davon ab, was wir erkennen wollen.

Die Straße oder das Auto?

Den Innenraum oder die Möbel?

Die Blätter oder den Bären?

Die Wolken oder die Figuren?

Zwei Gesichter oder eine Vase?

Abbildung 7 – Rubinsche Vase

Einleitend wurde gefragt, ob der Stuhl, der aus Bestandteilen besteht, nicht selber zum Bestandteil der Inneneinrichtung werden kann. Je nach Interesse, das die Erkennung lenkt, kann der Stuhl als Stuhl gesehen werden und als Teil der Einrichtung. Dieser Betrachtungswechsel kann auch durch ein Nicht-Funktionieren (Vgl. S.22f) einer Komposition ausgelöst werden. Im Moment des Versagens einer Komposition wie beispielsweise des Autos oder der Murmelbahn schlägt ihr Komposition-Sein zurück ins Bewusstsein und diese Dinge sind nicht mehr verschmolzene

Kompositionen. Stattdessen werden sie zu einer Anhäufung von Bestandteilen, deren Relation gestört ist. Für diesen Betrachtungswechsel spricht, dass nicht alles Sichtbare auch wahrnehmbar ist, da dies bedeuten würde, das Auge könnte entfernungsunabhängig scharf sehen und damit eine hyperrealistische Welt erblicken. Bei einer Rubinschen Vase (Vgl. Abb.7) können die weißen und schwarzen Flächen gleichwertig gesehen werden, jedoch hebt dies nicht die Möglichkeit auf, bei gleichzeitigem Ausblenden der Umgebung, in die die Abbildung eingebettet ist, darin eine Vase oder zwei Gesichter im Profil zu erkennen. Am deutlichsten tritt dieses Verhalten von interessengelenkter Betrachtung bei Rechtschreibfehlern auf. Beim Unterfangen, ein Wort wiederzuerkennen, können Buchstabendreher, -auslasser, -dopplungen etc. ignoriert werden, wenn die restlichen Buchstaben/Komponenten (→ Haufenparadox) genug Informationen liefern, um das falsch geschriebene Wort dem angezielten Schema zuzuordnen. Ist das Ziel der Betrachtung jedoch, die Rechtschreibung zu prüfen, ist die Wahrnehmung auf die einzelnen Buchstaben gerichtet. Die Abhängigkeit der Betrachtungsperspektive, die das Wahrzunehmende determiniert, trägt die Bezeichnung Komplementaritätsprinzip. Dieses Prinzip lässt sich beispielhaft an einer Begebenheit im Museum of Modern Art in San Francisco demonstrieren: Hier wurde eine Brille, die kein Ausstellungsstück war, von den Besucherinnen und Besuchern als ein zur Schau gestelltes Kunstwerk wahrgenommen.[40] Durch den Fokus auf die Komposition „Museum“ beziehungsweise „Ausstellung“ wurde die Brille als Bestandteil ebendieser bewertet. Umgekehrt verweist die Brille nicht auf das Museum oder die Ausstellung, was jedoch bei anderen Komponenten der Fall sein kann. Das Komplementaritätsprinzip lässt sich im Übrigen als Sowohl-als-auch-Verhältnis umschreiben. Und das Sowohl-als-auch in der Erkennung steht im Widerspruch mit der Überwindung einer getrennten Wahrnehmung. So sorgen Fügeverfahren wie Kleben, Schweißen, Löten etc. beispielsweise beim „Navy Chair“ (Vgl. Abb.8) dafür, dass zwar die Halbzeuge wie

[40] Vgl. Kunst-Streich mit Brille 2016.

Beine, Sitzfläche, Streben etc. erkannt werden. Diese sind jedoch miteinander verschmolzen und bilden eine eigene Entität im Sinne des un-auseinandernehmbaren Artefakts.

Abbildung 8 – Emeco, Navy Chair, 1944

Wie bei der Schraube kippt die Komposition in die Formkomposition (Vgl. S.8). Dabei spricht die Erkennung der Halbzeuge des Stuhls für eine Historie der Bestandteile; sie existierten vorher als eigene Dinge durch ihre Form. Das Wissen (→ Narration, Schema) darüber und die Zeichen des Fügeverfahrens (zum Beispiel Schweißnaht) lassen den „Navy Chair“ als Komposition erscheinen. Mauerwerk lässt sich so beschreiben, ganze Häuser, Gebäude, Städte – sofern die Narration ihres Entstehens bekannt ist oder Hinweise auf das Zusammenfügen und ihre Form

erkennbar sind. Aus dieser Betrachtung heraus lässt sich die artifizielle Welt als Komposition beschreiben, was die Möglichkeit ihres Nachstellens mit sich bringt. So geschehen ist es mit dem österreichischen Dorf Hallstatt, das in der chinesischen Provinz Guangdong nachgebaut, nachkomponiert wurde.[41]

Zurückkehrend zu der Frage, was wir erkennen: Ob nun ein „Navy Chair“ oder ein anderer Stuhl aus Bestandteilen zusammengefügt wurde – es ist möglich, den Stuhl und seine Bestandteile zu betrachten, den Stuhl als Bestandteil des Raumes und den Raum wiederum als verschmolzene Komposition, als eigenständiges Ding. Aber es ist unmöglich, alles gleichzeitig zu sehen, wahrzunehmen, also die einzelnen Bestandteile, den daraus zusammengesetzten Stuhl und den Stuhl als Bestandteil des Raumes.

3.7 Zwischen Modus und Modi

Um dieses Dilemma aufzulösen, dass Dinge entweder als Bestandteil oder als Komposition gesehen werden können, bedarf es des Wechsels von der visuellen Ebene auf eine sprachliche. Durch das Wort „Modus“ sollen die unterschiedlichen Wahrnehmungsarten (Bestandteil, Komposition etc.) begrifflich erfasst und mit der Pluralbildung „Modi“ die übereinanderliegenden Arten ausdrückt werden. Die Folge ist das Auflösen der Dinge. Diese bleiben in ihrer materiellen Variante unberührt und erhalten, jedoch in der Kompositionsbetrachtung sind Dinge Träger von Modi und nicht länger mehr nur ein einzelnes Ding – sie sind mehr. Das Einbringen der Konstruktion Modi sorgt nicht dafür, dass die Mechaniken (Vgl. S.12 f) verstanden werden, aber mit diesen Begriffen kann gleichwertig über die einzelnen Aspekte gesprochen werden. Dabei richtet sich der Fokus der Kompositionsbetrachtung nicht auf das „Ding an sich“ oder das Noumenon, denn das Ding soll nicht als solches vom Subjekt erkannt

[41] Vgl. Hallstatt-Double 2012.

werden, sondern in seinen Modi, das bedeutet, das Auto nicht nur als Auto, sondern als Komposition und als Bestandteil einer größeren Komposition zu sehen, so wie Tische, Stifte, Stühle etc. Wenn ein Buch als Komposition aus Papier und Tinte betrachtet wird, dann bleibt es in der Betrachtung ein Buch, jedoch kann sich sein Modus ändern und die Komposition „Buch“ auf einen einzelnen Bestandteil reduziert und zusammengefasst werden. Dieser Moduswechsel von Komposition zu Bestandteil findet statt, wenn das Buch in die Hände genommen und gelesen wird. Denn dabei entsteht eine größere Komposition aus Mensch und Buch – eine Leserin oder ein Leser. In Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie[42] wäre diese Kombination ein Aktant. Aktanten können sich auch auf sprachlicher Ebene manifestieren, wenn beispielsweise eine Beschreibung dazu führt, dass die einzelnen Bestandteile zu einer verschmolzenen Komposition fusionieren. Zu nennen sind Zeitungsleserin, Fahrradfahrer, Autofahrerin, Beifahrer etc.

Klappt die Leserin oder der Leser das Buch zu und stellt es in ein Regal, dann bleibt der Aktant-Modus nicht bestehen, das Buch wird zum Bestandteil des Bücherregals und somit kann dem Buch ein neuer Modus zugeschrieben werden. Neben dem immanenten Kompositions-Modus ist dies dann auch der Bestandteil-Modus, präziser der Bücherregalbestandteil-Modus. Reißt die Benutzung des Objekts dieses aus seiner passiven Komposition der Aufbewahrung im Bücherregal? Ja. Jedoch schleudert es sich direkt in eine neue Komposition, die durch seine Funktion determiniert ist, also jene Funktion, in der es in diesem Moment verwendet wird. Selbst das Tragen eines Artefakts kann als eigener Modus beschrieben werden. Wie gezeigt, können nicht nur Artefakten Modi zugeschrieben werden, sondern auch Menschen. Der Mensch kann Bestandteil einer Komposition sein, so wie er selbst Komposition sein kann (zum Beispiel durch seine Kleidung). Dabei muss zwischen Aktant und der Interaktion unterschieden werden. Wenn ein Mensch auf der Baustelle einen Schlagbohrer

[42] Vgl. Latour 1994, S. 488 f.; Latour 2010, S. 96.

benutzt, dann bilden sie zusammen einen Aktanten, der als Bestandteil maßgeblich für die Komposition „Baustelle“ ist, denn dieser Aktant sorgt für die Geräusche, den akustischen Aspekt. Demgegenüber sind auch „passive“ Menschen möglich, die zum Beispiel in einem Bus mitfahren oder eine Galerie besuchen. Während die Betrachterin oder der Betrachter diese Menschen als passiv und als Bestandteil ansieht, so kann dies auch umgekehrt gelten.

* * *

Eine Frau betrachtet durch das Fenster eine Galeriebesucherin. Die Galeriebesucherin erblickt eine hineinschauende Frau, als sie sich kurz von der Kunst abwendet.

* * *

Während die Galeriebesucherin zuvor noch ein „passiver“ Mensch, ein Bestandteil der Galerie war, oder ihr dieser Modus zugeschrieben wurde, wandelt sich dies mit der Erzählperspektive. Nun ist die „hineinschauende Frau“ Teil der Straße, des Da-Draußens, für die Galeriebesucherin. Begründet durch das Unvermögen, sich selber wahrzunehmen, kann die Galeriebesucherin sich und die Galerie nicht als eine Komposition erkennen. Darin zeigt sich der Unterschied zwischen dem eigenen Schema (hier: Galerie) zur wahrnehmbaren Welt (die Frau außerhalb der Galerie). Wie gezeigt, können Menschen und Artefakte sowohl Bestandteil als auch Komposition sein, jedoch wendet sich die Kompositionsbetrachtung gegen die Unterteilung in Subjekt und Objekt. Die Menschen als Besucherinnen und Besucher einer Ausstellung sind letzten Endes auch Teil der Ausstellung, wenn man bedenkt, dass sie vor den Werken stehen und anderen den Blick versperren. Möglich, aber nicht zwingend angebracht, ist der Gedanke, dass die besuchenden Menschen auch Teil einer jeden Ausstellung sind, sofern es sich um Ausstellungen handelt, die so konzipiert sind, dass die Besucherinnen und Besucher ein Textheftchen bekommen und sich so im Raum

verteilen können, um auf die Lektüre einzugehen. Damit sammeln sich die Menschen nicht an einem Punkt, sondern wandeln, schlendern zwischen den Kunstwerken, Artefakten, hin und her und sorgen damit für eine immer wechselnde Komposition. Das erschwert, den Ist-Moment zu erkennen und den Dingen [43] ihre Modi zuzuschreiben (→ Transformation, Zeit). Die Zuschreibung ist ausschlaggebend für die Kompositionsbetrachtung, denn die betrachteten Dinge sind keine Sprache, die mittels Semiotik eine Aussage ergeben, sondern die Dinge werden bewertet, einordnet – ihre singuläre Betrachtung hebt sich auf. Das Ding ist mehr als ein Ding oder Zeichenträger.

3.8 Modi bei Produkten

Wenn ein Produkt also nicht unbedingt als ein einzelnes Ding oder als ein Bestandteil einer Komposition betrachtet wird und dem Produkt damit mindestens zwei Modi zugeschrieben werden, entfernt diese Betrachtung das Produkt von dem herkömmlichen Verständnis zum Beispiel als Produkt in seinem Kontext, wie eine Haarbürste im Bad. Dadurch würde sich die Dualität von Kontext und Produkt vermeiden lassen. Die Modi-Zuschreibung könnte überdies das Verständnis von Kontext, Produkt, Zweck, Nutzerin oder Nutzer in der Gestaltungspraxis verändern, da es nicht mehr heißen kann, dass Person X Produkt Y benutzt. Das „Produkt an sich“ lässt sich je nach Produkt in den Kompositions-Modus übersetzen (→ Schraube). Jegliche Benutzung, vom geplanten bis hin zum Non Intentional Design (NID)[44], kann, wenn ein Mensch involviert ist, als Aktant-Modus beschrieben werden, jeder weitere Aspekt, wie Lagerung, Transport, Inszenierung, Kontext etc., als Bestandteil-Modus und das Produkt schließlich als Repräsentant seiner Modi – und nicht mehr als ein Produkt. (Vgl. Kapitel 7)

[43] Damit sind Menschen und Artefakte gemeint.
[44] „Non Intentional Design“ in: Erlhoff, Marshall 2008, S. 291ff.

Bevor mit der Kompositionsbetrachtung einige Artefakte analysiert werden, sei noch einmal darauf hingewiesen, dass diese Theorie die artifizielle Welt als ineinander verschachtelte Kompositionen versteht. Die Artefakte und die Menschen, die sich in dieser künstlichen Welt befinden, werden als äquivalente Dinge betrachtet, denen durch die jeweilige Relation verschiedene Modi zugeschrieben werden können. Die betrachteten Dinge werden als multimodale Träger von Zuschreibungen verstanden.

4 Neu-Sehen via Kompositionsbetrachtung

Eines der einleitend angeführten Beispiele, nach denen Komponieren Gestaltung ist und die dadurch den Anspruch auf Design zu Recht einfordern, ist Achille und Pier Giacomo Castiglionis Hocker „Sella“ (Vgl. Abb.9).

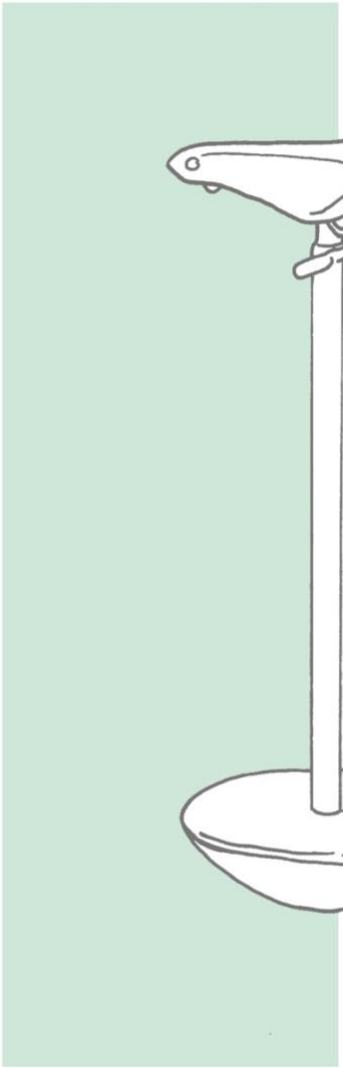

Abbildung 9 – Achille und Pier Giacomo Castiglioni, Sella, 1957

Dieser Hocker soll nicht nur als Beweis dienen, vielmehr soll er darüber hinaus durch die Kompositionsbetrachtung neu gesehen werden. Seine ästhetische Wirkung resultiert aus der Verwendung eines fremden Elements, eines Fahrradsattels, als Hockersitz. Zwar wird in beiden Fällen, Hocker wie Fahrrad, der Sattel zum Sitzen angeboten, jedoch hat sich beim Fahrradsattel durch die Historie ein grober Archetypus der Form herausgebildet. Anders formuliert: Diese Form, welche die Assoziation „Fahrradsattel“ hervorruft, wird überwiegend oder sogar ausschließlich für Fahrräder benutzt – oder wurde es, bis Achille und Pier Giacomo Castiglioni dies änderten. Seine Wirkung basiert auf unseren Erfahrungen – wir sind an die Sattelform beim Fahrrad gewöhnt. Wir haben diese Dinge häufig gesehen und sie als

zusammengehörig erlebt. Beim „häufigen Sehen“ tritt die Kompositionsbetrachtung ein, sie lässt die Bestandteile, etwa der Komposition „Fahrrad“, zu einem einzelnen Objekt, zu einem Bestandteil verschmelzen. Diese Mechanik kann anhand der Narration des Fahrrads sowie des Fahrradsattels und der Entwicklung eines entsprechenden Schemas erklärt werden. Wie in diesem Fall gesehen, ist der Bestandteil – Sattel eines Fahrrads – ausschlaggebend genug, um auf „Fahrrad“ hinzudeuten. Daher ist der Sattel ein Überrest des Fahrrads, dem der Modus Bestandteil einer Komposition zugeschrieben werden kann. Aber welcher Teil eines Fahrrads kann weggelassen werden (→ Haufenparadox), ohne dass es aufhört, ein Fahrrad zu sein, oder aufhört, auf ein Fahrrad zu verweisen? Die Antwort variiert je nach Objekt, jedoch sind die verbleibenden Teile, die am ehesten diese Wirkung zeigen, die geeignetsten, um in einer neuen Komposition auf ihren eigentlichen Ursprung in diesem Fall ein Fahrrad hinzuweisen. Kann diese Wirkung, das Verweisen auf die vorherige Komposition, variieren oder bleibt sie stabil? Ist irgendwann nicht mehr der Fahrradsattel beim Castiglioni-Hocker erkennbar und stattdessen nur noch ein Hocker mit diesem Sitz? Dieselbe Frage stellt sich auch bei Duchamps „Fahrrad-Rad“. Die Antwort hängt von den Wissensstrukturen der betrachtenden Person ab. Wenn ein Schema entwickelt wurde, das den Hocker „Sella“ oder das „Fahrrad-Rad“ umfasst, dann beeinflusst dies die Wirkung. Zwar bleibt das Rad oder der Sattel erkennbar, unterliegt aber seinem neuen Modus. Der Modus des Überrests, der auf eine andere Komposition verweist, wird von dem neuen Modus der Komposition überlagert. Bei den Möbeln des Designerkollektivs Memphis ist erkennbar, dass von der Entstehungszeit bis heute die besprochene Wirkung abgenommen hat. Damals als radikal anders empfunden, sind sie heute, durch ihre Rezeption als Designklassiker in Büchern, Artikeln oder Ausstellungen nur eine Erweiterung des Schemas Möbel. Entscheidend für die Entfaltung dieser Wirkung ist, dass die Bestandteile einer vorherigen Komposition genaue Informationen mitbringen, um auf diese frühere Komposition zu verweisen. Wenn der Fahrradsattel nicht auf ein Fahrrad verweisen würde, dann wäre die Wirkung beim Castiglioni-Hocker nicht groß. Das heißt, dass ikonische Bestandteile erst durch

die Prüfung ihrer Ausgangskomposition, nach deren kondensiertem Schema, sich geeignet zeigen, in einer neuen Komposition eine gewisse Wirkung zu erzeugen und einen (Rück-)Verweis mit sich zu bringen.

Diese Rückverweise variieren in ihrem Informationsgehalt. Während von einem Tabakblatt nicht auf eine Zigarre zurückgeschlossen werden kann, kann die Banderole die Zigarre, den Produzenten und ihren Durchmesser verraten.

Abbildung 10 – Ron Arad, Rover Chair, 1981

Neben dem Hocker „Sella“ existieren andere Artefakte[45], die auf demselben Prinzip aufbauen. Dies sind zum einen der „Rover Chair“ von Ron Arad (Vgl. Abb.10) und zum andern der „Tour Table“ von Gae Aulenti (Vgl. Abb.11).

[45] Die hier erwähnten Artefakte stellen keine vollendete Liste da.

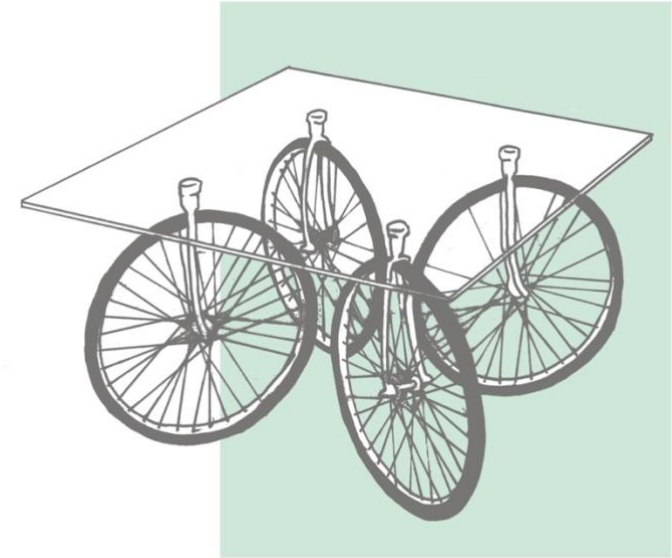

Abbildung 11 – Gae Aulenti, Tour Table, 1993

Beim Vergleich der drei Artefakte fällt auf, dass das wirkende Objekt (Sattel/ Autositz/Fahrradrad) ergänzt wurde, um ein entsprechendes Produkt zu erzeugen. Beim Hocker „Sella“ ist es ein Stab mit einer Halbkugel, beim „Rover Chair“ eine Unterkonstruktion und beim Tisch „Tour Table“ eine Glasplatte. Dabei sind diese Ergänzungen dem wirkenden Objekt untergeordnet. So wäre bei Gae Aulentis Tisch auch eine Holzplatte denkbar, aber damit wäre die Sicht auf die Fahrradräder verstellt, die angezielte Wirkung würde verblassen und der Tisch wäre ein x-beliebiger Tisch mit großen Rollen. Der „Rover Chair“ wurde mit Armlehnen vervollständigt, obwohl ein ausgebauter Autositz dieselbe Funktion als Sitzgelegenheit erfüllen würde. Dieses Verweisen auf eine andere oder frühere Komposition ist der Kern der ästhetischen Wirkung beim Upcycling, wie etwa bei Möbeln aus Autoreifen. Das Anspielen auf die Umnutzung ereignet sich dabei auf derselben Zeichenebene wie beim „Navy Chair“. Bei diesem sind die Ausgangskomponenten (Aluminiumstreben) selbst nach dem Zusammenbauen des Stuhls noch erkennbar, durch die Schweißnähte als Hinweise auf das Fügeverfahren.

Neben der Ergänzung fällt bei der Analyse der drei Artefakte Weiteres auf: Bei den umkomponierten Bestandteilen wurde die ihnen zugewiesene Funktion beibehalten. Die Fahrradräder rollen noch, auf dem Autositz kann noch Platz genommen werden und auch der Sattel bietet sich immer noch als Sitzgelegenheit an.

Das weckt die Frage nach der objektiven Inhärenz der Funktion. Beim Hocker haben wir einen Bestandteil aus einer vorherigen oder bekannten Komposition, der zwar seine Komposition wechselt, aber, anders als zum Beispiel bei Pablo Picassos „Tête de taureau“ (Stierkopf), seine Funktion nicht ändert. Um dem Verhältnis von Funktion und Umkomponieren nachzugehen, soll ein weiteres Beispiel aus der russischen Avantgarde als Reibungsfläche herangezogen werden. In seiner Auseinandersetzung mit dem Ding und dessen Gebrauch erfindet Nikolaj Žinkin einen Futuristen, der ein Klavier an die Decke hängt, um zu zeigen, dass ein Ding von seinem Gebrauch abhängt. Sogar die Ding-Identität wird davon bestimmt.[46] Anke Hennig komprimiert Žinkins Sicht und formuliert: „Unbrauchbar geworden, ist es kein Klavier mehr – mehr noch: Es ist nicht einmal mehr ein Ding, sondern nimmt die Scheinexistenz eines Ornaments an.“ [47] Wird dieses Beispiel durch die Kompositionsbetrachtung beschrieben, ist das Klavier immer noch ein Klavier, oder zumindest als solches zu erkennen. Selbstverständlich beeinträchtigt die Position an der Decke die Tonerzeugung des Instruments, je nachdem, wie das Klavier dort positioniert wurde. Eventuell kann darauf noch gespielt werden, wenn zwischen dem Menschen am Boden und den Tasten eine entsprechende Mechanik gebaut wird. Ausschlaggebend für den Funktionswechsel durch das Umkomponieren ist der „Futurist“ als Künstler. Das Klavier nimmt hier nicht die „Scheinexistenz eines Ornaments“ an. Abgesehen davon, dass auch einem Ornament eine Funktion zugeschrieben werden kann, erfolgt hier etwas anderes. Das Klavier an der Decke wird zu einem futuristischen Kunstwerk und darf der Funktion eines Kunstwerkes nachgehen. Žinkins eigenes Beispiel verliert

[46] Vgl. Hennig 2010, S. 29.
[47] Ebd.

an Kraft durch das Einbinden eines Künstlers. Die Wirkung des Klaviers entspringt wie beim Hocker der ungewohnten Komposition, da das Klavier nicht nur dieses Musikinstrument ist, sondern es ist das „Klavier an der Decke“, und damit ist die Decke Teil des Kunstwerkes.

Nach den beiden angeführten Beispielen von Žinkin (dem Tisch und darauf liegenden Stift[48] sowie dem Klavier an der Decke) soll nun ein drittes Beispiel aus der russischen Avantgarde eingebracht werden, das von Igor’ Terent’ev stammt, der einen Stuhl an die Wand hängte und als Bücherregal gebrauchte.[49] Ungleich zu Žinkin, der sich mit dem Ding auseinandersetzte, konzentriert sich Terent’ev auf die Form, die dialektisch durch zwei Aspekte, das Ding und den Gebrauch, bestimmt wird.[50] Die Form wäre hier das Bücherregal, das Ding der Stuhl und der Gebrauch „Bücher aufbewahren an der Wand“. Damit hat Terent’ev eine flexiblere Sicht auf das Ding als Žinkin, der nur den Gebrauch als ausschlaggebend erachtet. Dabei zeigt auch dieses Beispiel, dass der Stuhl als solcher immer noch erkennbar bleibt und wieder benutzt werden kann, wenn er abgehängt wird. Der Stuhl wechselt ebenso seine Komposition (Wand oder Decke werden zum Teil der Komposition), jedoch erfolgt damit auch der Wechsel der Funktion zum Bücherregal. Dieses und das Klavier-Beispiel machen deutlich, dass durch eine Umkomponierung eine andere als die anfänglich angezielte Funktion (Sitzen, Musizieren) ermöglicht wird. So kann etwa auch der Scheinwerfer eines Autos als Briefbeschwerer eingesetzt werden, anstatt wie in Castiglionis Stehleuchte „Toio“ oder im Auto als Lichtquelle. Auf den Briefen liegend bekommt der Scheinwerfer eine neue Funktion als Schreibtischobjekt.

Die Kompositionsbetrachtung kann nicht nur die bisherigen Artefakte analysieren und deren Wirkung erklären, sondern sie kann ebenfalls Methoden aufzeigen,

[48] „Woher wissen wir, dass der Fuß des Tisches ein Teil dieses Dings ist, der Stift darauf aber ein eigenständiges Ding?“
[49] Terent’ev 1929/2010, S. 78 f.
[50] Vgl. ebd.

Komponenten so zu verschmelzen, dass diese in der Wahrnehmung als ein einzelnes Ding erscheinen. Dies steht konträr zum Hervorheben der Komponenten durch Umkomponieren, wie beim Hocker „Sella, beim Tisch „Tour Table“ oder beim Sessel „Rover Chair“. Um das Spektrum an Methoden, das sich zwischen diesen beiden Polen aufspannt, noch einmal genauer zu betrachten, sollen daher drei weitere Beispiele zur Veranschaulichung dienen: Zaha Hadids Hotel Puerta America in Madrid (Vgl. Abb.12), Luigi Colanis Rotor-Modulhaus (Vgl. Abb.13) und die Einbauküche.

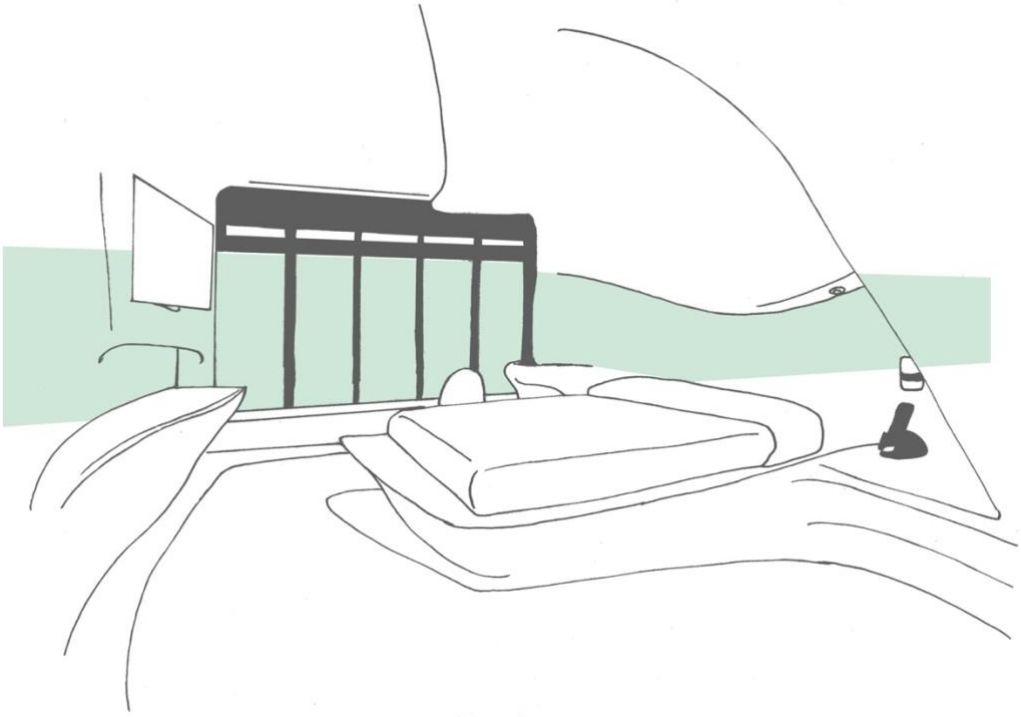

Abbildung 12 – Zaha Hadid, Hotel Puerta America, Madrid, 2003–2005

Welche Methode haben Zaha Hadid und Luigi Colani verwendet, um Bestandteile zu einem Objekt zu verschmelzen? Bei der Gestaltung der Hotelzimmer im Puerta America und beim Rotor-Modulhaus wurde versucht, so weit wie möglich ein einzelnes, un-auseinandernehmbares Artefakt zu schaffen. Dabei wurden die unterschiedlichen Bereiche innerhalb der Räume so geformt, dass sie sich für eine bestimmte Nutzung anbieten, sich dieser aber nicht exklusiv verschreiben.

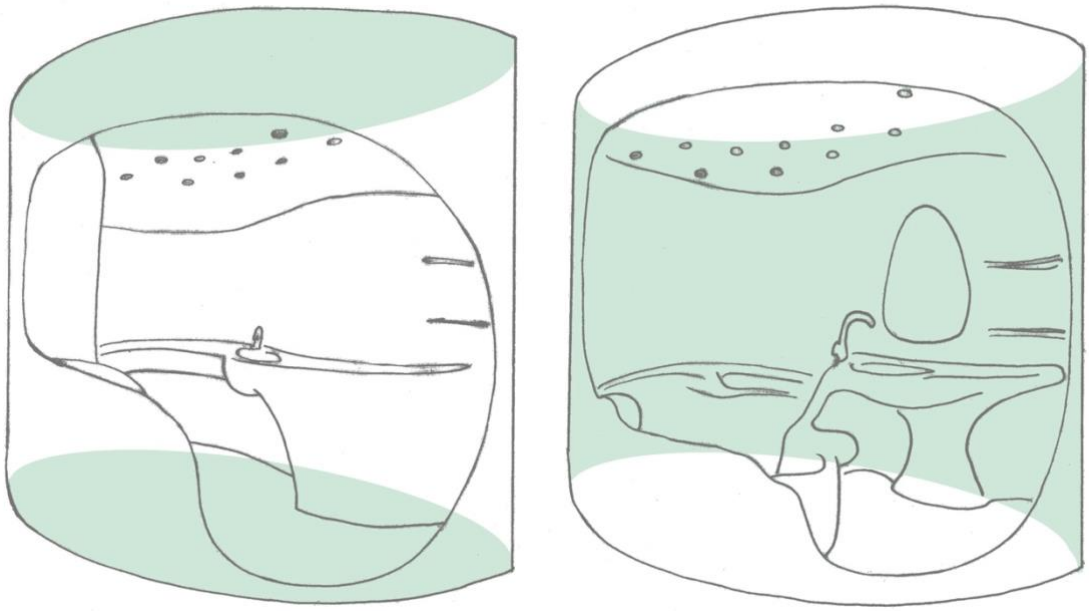

Abbildung 13 – Luigi Colani, Rotor-Modulhaus, l. Bad, r. Küche, 2004

Eine Verschmelzung wurde durch einheitliche Farbe und Materialität erreicht. Zudem wurden Fugen als Hinweis auf Fügeverfahren vermieden und mit der organischen Form jegliche Hinweise auf Bauteile verschleiert. Beim „Navy Chair“, dessen einzelne Elemente wie Streben, Sitzfläche, Beine etc. durch ihre Form und die Schweißnähte, die alle Bestandteile zusammenhalten, erkennbar bleiben, lässt sich der Stuhl als Komposition und nicht als ein einzelnes Ding verstehen. Das Hotelzimmer und das Rotor-Modulhaus versuchen, dies zu umgehen. Sie wollen nicht als Komposition erkannt werden. Dies gelingt ihnen nicht vollständig. Neben der Bezeichnung „Hotelzimmer“ und „Haus“, die auf eine Komposition hindeuten, bleiben andere Artefakte wie Stühle, Fernseher, Gardinen etc. als trennbare Bestandteile wahrnehmbar. Außerhalb der beiden Pole (Hocker „Sella“, „Tour Table“ und „Rover Chair“ auf der einen Seite sowie das Hotelzimmer und Rotorhaus auf der anderen), die das Spektrum der Methoden, wie man einerseits ein scheinbar auseinandernehmbares Artefakt und andererseits eine verschmolzene Komposition gestalten kann, exemplarisch aufzeigen, positioniert sich die Einbauküche. Bei diesem Artefakt ist der Name bereits eine Verschmelzung. Eine Küche umfasst eine potenziell unendliche Liste an zum Kochen benötigten Küchengeräten, Werkzeugen, Hilfsmitteln und

Möbeln. Diese Verschmelzung wird konkreter durch den Zusatz „Einbau-“, der sich zum einen auf die ganze Küchenzeile und ihre Oberschränke beziehen kann, da sie passgenau in den Raum eingebaut wird, zum anderen auf die Geräte wie Herd, Spülmaschine, Backofen, Kühlschrank, Mikrowelle etc., die daher Einbaugeräte genannt werden. Selbstverständlich sind diese schon auf das Einbauen hin gestaltet, sodass beispielsweise die Seiten einer Spülmaschine nicht mehr verkleidet werden, da sie ihre Hülle von der Küchenzeile erhält. Diese Spülmaschine oder der Kühlschrank kann vollständig hinter den gestylten Verblendungen verschwinden, während der Herd oder Backofen nicht vollständig einverleibt werden kann. Neben dem Umhüllen als komponierender Methode zeigen sich in einer Einbauküche noch weitere Methoden, wie die statische Abhängigkeit, Fügeverfahren sowie das Verschrauben und das Funktionieren im Sinne der Essenszubereitung. Ein anderes Beispiel des Einverleibens durch eine Hülle ist die Komprimierung, die Verdichtung. Vom Melitta-Kaffeefilter über die Filterkaffeemaschine bis zum Kaffeevollautomaten kann deren technische Entwicklung als eine Anhäufung von Komponenten und deren Verdichtung angesehen werden. Alle Funktionen eines Kaffeevollautomaten sind als eigene Geräte beziehungsweise als Artefakte denkbar, verschmelzen jedoch zu einem eigenständigen Ding, zu einem einzigen Automaten. Ähnliches ist auch bei Smartphones erkennbar, wo die Komprimierung sich zum Beispiel beim Einbauen von Kameras (Bauteil und Programm) oder Kalender-Apps zeigt.

Das Neu-Sehen mittels Kompositionsbetrachtung könnte jetzt weiter exerziert werden, mit Ausstellungen, Baustellen, Straßen, Häusern, Flughäfen, Städten usw. Dabei sollte sich gezeigt haben, dass sich die Kompositionsbetrachtung zur Analyse und zur Verortung zwischen den aufgezeigten Polen eignet. Nun soll sie beweisen, dass sie auch als Grundlage für die Gestaltungspraxis dienen kann. Die Analyse der Artefakte Hocker „Sella“, Tisch „Tour Table“ und Sessel „Rover Chair“ sowie die Beispiele aus der russischen Avantgarde haben das wechselwirkende Verhältnis von Funktion und Komposition gezeigt. Eine Überschneidung mit dem Non Intentional Design (NID) ist

offensichtlich. Dabei erstreckt sich die Überschneidung nur auf das Feld des Gebrauchs und nicht auch auf das Feld der Komposition innerhalb der Kompositionsbetrachtung, weil das NID seinen Fokus primär auf den Gebrauch richtet. Bevor die Überschneidung allerdings detaillierter betrachtet wird, soll an dieser Stelle noch einmal Bezug auf die Beweisbarkeit genommen werden, dass die Kompositionsbetrachtung in der Gestaltungspraxis eingesetzt werden kann, nachdem sie schon gezeigt hat, dass sie zur Analyse verwendet werden kann.

Einleitend wurde die Frage formuliert, ob erst die neue Form der endgültige Beweis für Design sei. Durch die angebrachten Beispiele des „Sella“-Hockers, des „Tour Table“ und des „Rover Chair“ sollte klar sein, dass dies nicht der Fall sein kann.

Um den Rand des Design-Verständnisses zu erreichen – und um dieses zu erweitern –, kann das Prinzip des Hockers „Sella“ nicht einfach reproduziert werden, sondern es muss einen Schritt weitergehen. Bei dem Hocker wurde um den verweisenden Bestandteil – den Fahrradsattel – herum gestaltet. Das heißt, um über diesen Pol hinauszugelangen, sollten ausschließlich Überreste anderer Kompositionen oder bereits käufliche Kompositionen zusammengestellt werden.

Abbildung 14 – Jan Zurwellen, Leuchte L'epma, ausgeschaltet, frontal, 2016

Diese Erweiterung des Verständnisses von Design bringt die Leuchte „L’epma“. Diese wurde ausschließlich für diesen Einsatz von mir gestaltet. „L‘epma“ ist die komponierte Grenzerfahrung des Designs und besteht aus zwei primären Komponenten: einer grünen Signalleuchte einer Ampelanlage und einer Staffelei anstelle eines Stativs (Vgl. Abb.14–16). Da Leuchten mit Stativ aus Fotostudios oder von Filmsets bekannt sind, würde das Verwenden eines Stativs nur ein bekanntes Schema (Fotostudio, Filmset) hervorrufen, was vermieden werden sollte. Damit die Staffelei auf ihren vorherigen Gebrauch hinweist, sind Farbflecken auf ihr ein wichtiger Aspekt der Ausstattung. Die Entscheidung gegen einen Scheinwerfer und für eine Signalleuchte begründet sich auf dieselbe Weise wie bei der Staffelei: Es sollte nicht auf einem bekannten Schema für eine Leuchte aufgebaut werden. Die Signalleuchte verweist noch auf eine Ampel. Somit ist sie die Antwort auf das Haufenparadox „Ampel“ – wie viel kann von einer Ampel entfernt werden, bis diese aufhört, als Ampel erkennbar zu sein? Während die Staffelei sich im Vergleich zur Signalleuchte nicht als Überrest präsentiert, sondern als sie selbst. Die Staffelei ist die Komposition, die sie sein soll. Aus der Menge von Staffeleien fiel die Wahl auf eine Transportvariante, damit die Leuchte zum einen höhenverstellbar ist und zum anderen ein kleineres Verpackungsvolumen hat. Nach der Auswahl der Bestandteile folgte die Gestaltung der Relation beider Komponenten, denn die Signalleuchte ist in die Staffelei eingeklemmt, also nicht geschraubt oder geklebt. Damit bleibt ein Körnchen modulares Design übrig, weswegen die Signalleuchte nach Wunsch auf andere Art und Weise in die Staffelei eingeklemmt werden kann. Die drei komponierenden Methoden, die hier eingesetzt wurden, sind die statische Abhängigkeit der Signalleuchte zur Staffelei, die Erfüllung der Funktion als Leuchte und dass die Komposition einen Namen bekam, „L’epma“. Um als Ikone des Designs zu gelten, bedarf es einer weiten Verbreitung und Rezeption etwa in Büchern, Artikeln oder Ausstellungen. Die Zeit wird zeigen, ob „L’epma“ eine Grenzerfahrung bleibt oder ob sie die Ränder des Verständnisses von Design erweitert und selber zum Klassiker bzw. Ikone wird.

Abbildung 15 – Jan Zurwellen, Leuchte L'epma, ausgeschaltet, im Profil, 2016

Abbildung 16 – Jan Zurwellen, Leuchte L'epma, ausgeschaltet, seitlich, 2016

5 Von der Peripherie zum Gegenteil

Sigmund Freud unterteilte die menschliche Psyche in drei Instanzen – Über-Ich, Ich und Es – und sorgte dafür, dass diese als Komposition verstanden werden kann. Aber nicht jede Unterteilung führt zu dieser Betrachtung. Ein Puzzle zum Beispiel wird nicht aus einzelnen Bestandteilen zusammengefügt, um dann ein Puzzle zu sein. Sondern die bedruckte Pappe wird in Puzzlestücke geschnitten, die dann wieder zusammengesetzt werden können. Eine solche klare Grenze, zwischen Komponieren und Zerteilen, um eine falsche Komposition zu erzeugen, sollte gezogen werden. Doch nicht in jedem Fall verlaufen die Grenzen so eindeutig. Im Folgenden sollen daher die nebligen Felder beleuchtet werden, die sich von der Peripherie der hier beschriebenen und definierten Kompositionsbetrachtung soweit über diese hinaus erstrecken, bis man zu ihrem Gegenteil gelangt. Die Felder sind in Aphorismen verfasst, die immer die Ungleichheit zwischen einer Komposition und einem anderen Bereich behandeln. Diese Ungleichheit sind die nebligen Felder, an deren Enden die besagten Gegenteile auftauchen.

≠

K o m p o n i e r e n

Die Kompositionsbetrachtung zerschneidet die Zeit in dünne Scheiben. In ihr ist kein Platz für Zeit. Denn die Zeit bringt Veränderung mit sich, eine Transformation. Sollte die Kompositionsbetrachtung um den Aspekt der Zeit erweitert werden, müsste diese in Komponierungsbetrachtung umbenannt werden. Wobei dieser Schritt die Perspektive der Betrachtung von der Komposition auf das Komponieren lenkt, was nicht genügend Raum für die Komposition lässt. Zwar resultiert die Komposition aus dem Komponieren, allerdings beschreibt die Komposition nur einen Ist-Moment und keine zeitliche Veränderung. Aber diese braucht es, da sonst Veränderung, Wandlung, das Neu-Zusammensetzen, die uns erst erkennen lassen, dass etwas komponiert ist, fehlen würde. Dabei stellt sich die Fragen: Zeigt sich eine Komposition erst durch ihren Wandel? Die Antwort darauf lautet: Nein. Zum Erkennen einer Komposition ist ihr mögliches Wandeln nicht notwendig. Trotzdem erscheint uns die Komposition nicht als ewig und naturgegeben, da wir über die Zeit gelernt haben, indem wir den Wandel von Kompositionen erlebt haben, dass sie entstehen und sich verändern und wir sie ändern können.

K o m p o s i t i o n

≠

T r a n s f o r m a t i on

Worin unterscheiden sich komponieren und transformieren? Das Transformieren kann nicht im Handlungsfeld des Komponierens liegen. Komponieren als Zusammenfügen betrachtet, lässt die Interpretation zu, dass es die Bestandteile der Komposition unberührt lässt und diese nur zueinander ausrichtet. In allen beschriebenen Methoden des Komponierens bleiben die Bestandteile unberührt, sie bleiben intakt. Eine weitere mögliche Methode wäre, in Anlehnung an Platons Höhlengleichnis, den Schatten der Komposition auf eine Wand zu werfen. Somit würde die Komposition ihre Zusammensetzung einbüßen und als Umrisszeichnung nur noch als eine Entität erscheinen. Diese letztgenannte Methode zeigt die am wenigsten eingreifende Möglichkeit auf, eine Komposition zu erzeugen. Werden diese komponierenden Methoden der Transformation gegenübergestellt, zeigt sich der Kontrast zwischen beiden Handlungen. Denn die Transformation verändert den einzelnen Bestandteil und dies teilweise unumkehrbar. Bei dem Hocker „Sella“, dem Tisch „Tour Table“, dem Sessel „Rover Chair“ oder der Leuchte „L’epma“ wurden die Bestandteile aus vorherigen Kompositionen nicht verbogen, zurechtgesägt, geschnitten, angebohrt, gefaltet oder dergleichen. Es fand keine Transformation statt.

K o m p o s i t i o n

≠

K o n s t r u k t i o n

Zusammenstellen ist nicht zusammenbauen. Bauen impliziert einen Bauplan, eine Explosionszeichnung oder Montageanleitung, ein erreichbares Ziel, etwas Reproduzierbares. Jedoch lässt eine Konstruktion einiges außer Acht, was die Komposition aufnimmt, wie die Absperrung eines Unfallorts/Tatorts, wodurch sich dieser als Komposition beschreiben lässt. Somit kann die Konstruktion innerhalb der Komposition gefunden werden, jedoch deckt sie nicht alle Aspekte, die die Kompositionsbetrachtung behandelt, ab.

K o m p o s i t i o n

≠

K o m b i n a t i o n

Wie die Konstruktion kann auch die Kombination Teil der Komposition sein, jedoch umfasst auch sie weniger Aspekte. Denn Kombination ist das Zusammenbringen von zwei Dingen, unabhängig davon, aus wie vielen Dingen diese zwei Dinge bestehen. So kann Achille und Pier Giacomo Castiglionis Hocker „Sella“ als Kombination verstanden werden, obwohl der Fahrradsattel aus mehr besteht, als es ein einzelnes, un-auseinandernehmbares Artefakt tut.

K o m p o s i t i o n

≠

G e w a c h s e n s e i n

Zwischen dem Zusammenstellen und dem Gewachsenen liegt eine Transformation, wie es am Beispiel Park erkennbar wird. Bei der Gestaltung eines Parks werden Bäume gepflanzt, Seen angelegt, Gehwege geplant etc. Anfänglich werden die Komponenten eines Parks ausgewählt und in die Landschaft gesetzt, und im Laufe der Zeit wachsen die Bäume, Gräser, Büsche und Blumen. Dieses Wachsen kann als Transformation der Komposition Park gesehen werden oder als natürlicher Vorgang der Ausbreitung und damit als Auflösen der Komposition. Daraus folgt, dass die Komposition Park in sich die Voraussetzung zur Selbstzerstörung trägt, wenn die Gartenanlage lange genug sich selbst überlassen wird. Gegen diese Selbstzerstörung, also das freie Wachsen, kann angegangen werden, indem die Bäume, Gräser etc. geschnitten werden und damit die Ausgangskomposition wieder erreicht wird. Dieses Spiel zwischen Komponieren und Wachsen ist auch bei der Stadtbegrünung erkennbar, wenn die Bühne, das Stage-Design, das Set-Design der Stadt, wiederhergerichtet wird.

K o m p o s i t i o n

≠

S y s t e m

Modulares Design oder modulare Systeme lösen die Komposition auf, damit die Benutzerin oder der Benutzer diese wieder zusammenfügen kann, entweder nach Bauplan oder nach eigenen Vorstellungen. Die Bestandteile und deren Auswahl bestimmen mit, welche Vielfalt an Umsetzungen möglich ist.

K o m p o s i t i o n

≠

P e r f o r m a n c e

Diametral stehen sich die artifizielle Komposition und die Performance, das Theater, die Aufführung gegenüber. Während die Aufführung die Aktion, das Vergängliche, die Handlung zum Gegenstand hat, kann die Kompositionsbetrachtung diese permanente Transformation nicht fassen, selbst wenn sie diese zeitlich gesehen in dünne Scheiben schneidet. Denn die Geste, wie das Wegwerfen der gedruckten Rede, nachdem sie gehalten wurde, das Fallenlassen des Mikrofons oder der inszenierte Tod sind die Träger der Bedeutung. Zwar kann die Kompositionsbetrachtung die Requisiten, die Aktanten als Modi beschreiben, aber nicht, wieso der Kniefall der Protagonistin den Höhe- und Wendepunkt am Ende des dritten Aktes ausmacht. Beide Bereiche nähern sich über Bühnenbild, Kulisse oder Requisiten an, können sich jedoch nicht ersetzen oder als Synonyme angewendet werden.

6 Methodenkonglomerat – Anwendung der Kompositionsbetrachtung

Von den Bestandteilen und deren Auswahl über die Festlegung der räumlichen Relation bis zur Komposition können diese Schritte auch rückwärts ablaufen, als

Dekomponierung. Zwar kann die Kompositionsbetrachtung zur Analyse dienen, weswegen sie eher der Kulturwissenschaft anheimfallen könnte, jedoch ist sie dem Wunsch der Handlung zugeschrieben, also der Gestaltung, und nicht ausschließlich der Analyse. Mit der Kompositionsbetrachtung sollte bewusst neu komponiert werden, damit Produkte, Services, Systeme, Artefakte als einzelne Bestandteile und nicht als ewige Komposition neu gestaltet werden können. Das funktioniert nur, wenn aus der Betrachtung und Beschreibung (Ist-Zustand) Fragen abgeleitet werden, die bei der Ausarbeitung einer imaginierten Welt, für welche das Artefakt realisiert wird, helfen. Fragen, die etwa bei der Betrachtung des Modus Aufbewahrung im Regal aufkommen, wie zum Beispiel: Wieso wird etwas gestaltet, was die meiste Zeit seines Seins nur aufgehoben wird? Sollte es darin besser gestaltet werden, also einfacher zu lagern sein, oder sollte es sich auflösen, wenn es nicht gebraucht wird? Wäre das Ende des Produkts dann eine Auflösung der Komposition oder Umkomponierung?

Damit die Kompositionsbetrachtung zur Analyse und in der Gestaltungspraxis angewendet werden kann, sind alle bisher beschriebenen komponierenden Methoden als Methodenkonglomerat aufgelistet. Diese Methoden zeigen den Weg von den Bestandteilen hin zu einer in der Wahrnehmung verschmolzenen Komposition. Zum Zerlegen der Komposition sind diese Wege zurückzulaufen oder, damit ihr Effekt nicht eintritt, zu vermeiden. Zwar sind die Methoden einzeln aufgelistet, jedoch entbehren sie nicht einer Wechselwirkung. Daher können unweigerlich Wege, vom Bestandteil zur Komposition und zurück, die sich nicht trennen lassen, zusammenführen. Trotz dieser Wechselwirkung im Hintergrund kann die Dominanz der jeweiligen Methoden variieren und gestaltet werden. Diese Methodenliste ist unterteilt in sprachliche, artefaktgebundene, relationsbestimmende und andere Methoden. Um die Liste zu ergänzen, ist das Einbringen weiterer Methoden möglich und wünschenswert.

6.1 Methoden

Betiteln:

Durch die Betitelung/Benennung verschmelzen Kompositionen zu einer eigenen Entität. Diese Reduzierung einer Komposition auf ein einzelnes Wort erleichtert den Sprechakt, verschleiert aber auch den kompositionellen Charakter, wie sich am Beispiel Auto zeigt. Das Wort „Auto“ bezeichnet eine Gruppe an möglichen Varianten dieses Fahrzeugtyps. Dabei ist anzumerken, dass der Titel/Name Träger der Relation der Komponenten ist. Deswegen kann das eigenständige Ding durch die Verweigerung, einen Titel oder Namen zu tragen, die Frage aufwerfen, ob es sich dabei um eine Komposition handelt oder eben doch nur um ein Ding ohne richtigen Namen oder Titel.

Narration/Mythos:

Narrationen und Mythen entfalten ihre Kraft nicht im Artefakt. Stattdessen gestalten sie die Weltanschauungen der Betrachterinnen und Betrachter, die diese Narrationen und Mythen in Schemata fassen. Die erzählten Kompositionen verschmelzen in diesen Schemata zu eigenständigen Dingen. Nationale Stereotype zeigen diese erzählerische Verschmelzung deutlich, wenn beispielsweise aus den Komponenten Baguette, Barett und einem quer gestreiften blau-weißen T-Shirt ein Franzose erkannt wird.

Abgrenzen:

Durch das Umhüllen, Umzäunen oder eine andere Abgrenzung mittels Rahmen, Markierungen auf dem Boden, Absperrbändern, Samtschnüren etc. oder erhöhen mittels Podests können die so abgegrenzten Komponenten als Komposition erfahrbar werden. Da mit der Abgrenzung eine Auswahl getroffen wird, lassen sich die Bestandteile somit als Gruppe und alle ausgeschlossenen als Nicht-Gruppe oder gruppenlos beschreiben.

Fügeverfahren:

Mithilfe von Fügeverfahren wie Zusammensetzen, An- und Einpressen, Urformen, Umformen, Schweißen, Löten oder Kleben können Bestandteile zu einer Komposition werden, die so als ein Ganzes erscheint und bewegt werden kann, wie im Falle des Tisches, dessen angeschraubtes Bein sich mit dem ganzen Tisch mitbewegt und zudem die Platte in seiner Position im Raum hält.

Statische Abhängigkeit:

Durch eine statische Abhängigkeit der Bestandteile, das heißt Komponenten, die nur durch andere ihre Position im Raum einnehmen können, können verschmolzene Kompositionen entstehen wie bei Kunstinstallationen, Inneneinrichtungen, Bauklötzen etc.

Funktion:

In dem Moment, in dem Dinge eine Funktion erfüllen, trifft dies eine Auswahl dazu notwendiger Komponenten. Diese Elemente und ihre räumlichen Relationen zueinander sind entscheidend für das Gelingen der Funktion, wie bei Kettenreaktionen oder einer Murmelbahn, einem Auto etc. Funktioniert die Komposition, dann lässt sie sich als ein eigenständiges Ding erkennen, während bei einer Fehlfunktion die verschmolzene Komposition in ihre Einzelteile zerfällt. Die Suche nach der Ursache des Fehlers wird zur Suche nach dem beschädigten Bestandteil oder seiner unzweckmäßigen Position im Gefüge der Komposition.

Farbe:

Wenn die visuellen Reize von Dingen mittels Farbe oder Lack reduziert werden, dann ermöglicht dies, trotz der hervortretenden Form, eine gegenseitige Zugehörigkeit, ein Verschmelzen.

Stil:

Der Stil als komponierende Methode entfaltet seine Wirkung, indem er unabhängig vom Ding die Regel für Formsprache, Farbe und Materialauswahl vorgibt. Ob bei einem Auto oder einem Kühlschrank: Wenn zwei Artefakte den gleichen silbernen stromlinienförmigen Griff haben, löst dies das einzelne Artefakt auf und beide verschmelzen zu einer Produktfamilie. In diesem Sinne ist auch ein Geschirrservice eine Komposition.

Hiermit endet die Liste der Methoden, die bei der ersten Beschreibung der Kompositionsbetrachtung gefunden wurden. Abschließend sei noch einmal angemerkt, dass diese Methoden dazu dienen, eine Komposition zu einem einzelnen Ding zu verschmelzen. Das Umkehren dieser Methoden kann die verschmolzene Komposition wieder auflösen.

7 Offene Fragen und einige Antworten

Fragen führten zur Kompositionsbetrachtung und ihrer Beschreibung, als einleitendes und wiederkehrendes Element waren sie die Kompassnadel zwischen der artifiziellen Welt, den Betrachterinnen und Betrachtern, der Struktur, den Modi und den komponierenden Methoden. Nun sollen Fragen einen Rahmen bilden, im Sinne einer Verschmelzung zu einer Komposition, und diesen im selben Moment aufbrechen, um weitere Schritte, die zu einer „Umkomponierung“ beziehungsweise Weiterentwicklung der Kompositionsbetrachtung“ führen können, aufzuzeigen.

Was nützt die Kompositionsbetrachtung der Designtheorie?

Durch diese Sicht auf die Dinge erscheint nichts mehr als gegeben und damit die Welt als veränderbar oder als anders vorstellbar. Dies eröffnet einen neuen Handlungsraum, der zugleich eine Verantwortung mit sich bringt. Alles Komponierte wurde von einer, einem oder etwas komponiert. Der Gedanke der Historie, der Entstehung, wird also vorausgesetzt. Deswegen lässt sich die artifizielle Welt auf ihre Entstehung hin befragen und muss argumentieren, wieso sie diese Komposition angenommen hat. Es hätte auch alles anders zusammengestellt werden können. Um unsere artifizielle Welt als Komposition zu betrachten, wurde die formale Kompositionsstruktur von Bestandteil, Komposition, Auswahl und Relation in Modi übersetzt, die das Verhältnis von Artefakten und Menschen zueinander beschreiben. Und dabei überführte die entwickelte Theorie die nicht wahrnehmbare Überlagerung der Modi in Begriffe, womit diese Phänomene verhandelbar wurden.

Wieso ist diese designtheoretische Betrachtung wichtig?

Zum einen bietet sie eine Beschreibung der artifiziellen Welt, in der wir tagtäglich agieren. Dabei ist die wichtigste Leistung der Kompositionsbetrachtung, dass durch diese Perspektive bekannte wie unbekannte stereotype Denkmuster und Gewohnheiten aufgebrochen werden können, was zu einer qualitativ tieferen Arbeitsweise führt.

Wozu soll die Kompositionsbetrachtung angewendet werden?

Ihre Struktur und Begriffe sollen als Werkzeug der Analyse eingesetzt werden, um die besagten Denkmuster in der allgemeinen Auseinandersetzung mit Design beziehungsweise Artefakten sowie in der speziellen Gestaltungspraxis aufzubrechen. Die dabei angestoßene Suche nach dem eigenständigen Ding in der Flut von Kompositionen beinhaltet die Frage, ob das zu gestaltende Ding aus dieser Flut herausschauen soll oder darin untergehen muss. Egal wie diese Frage beantwortet wird, können die aufgelisteten Methoden in der Gestaltungspraxis umgesetzt werden.

Was sind die nächsten Schritte für die Kompositionsbetrachtung?

Durch die breite Anwendung der Kompositionsbetrachtung in Design, Kunst, Kultur, Architektur und weiteren Disziplinen, die nicht um das Artefakt herumkommen, soll der Diskurs angestoßen werden, um die Kompositionsbetrachtung zu prüfen, auszubauen und zu schärfen. Ein weiterer Schritt soll die Erweiterung der Methodenliste sein, unbeeinflusst von der inhärenten Unmöglichkeit einer Vollständigkeit, sowie die weitere Erforschung, inwieweit die Methoden ineinandergreifen, ob sie sich unterstützen, gegenseitig bedingen, unauflöslich zusammenhängen oder sich widersprechen. Des Weiteren soll die Kompositionsbetrachtung in der Gestaltungspraxis, in studentischen Projekten und Seminaren erprobt werden, um eventuelle Defizite, persönliche Färbungen und Widersprüche aufzuspüren, um die Entwicklung der Theorie voranzubringen.

Literaturverzeichnis

Barthes, Roland (1964/1994), Mythen des Alltags, 16. Aufl., deut. Übers. von Helmut Scheffel, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Benjamin, Walter (1935/2011), Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, hrsg. und komm. von Burkhardt Lindner, Reclam, Stuttgart.

Benjamin, Walter (2012), Der Autor als Produzent. Aufsätze zur Literatur, hrsg. von Sven Kramer, Reclam, Stuttgart.

Erlhoff, Michael; Marshall, Tim (Hrsg.) (2008), Wörterbuch Design. Begriffliche Perspektiven des Design, Birkhäuser, Basel u. a.

Erlhoff, Michael (2016), Zur Narretei des Narrativen, Designkolumne – Erlhoffs Nachtprogramm, 13.01.2016, http://www.stylepark.com/de/news/zur-narretei-des-narrativen/364202 (zuletzt abgerufen am 15.1.2022).

Gallagher, Stuart (2003), Porsche, in Zusammenarbeit mit Helen Smith, Red. Ralph Henry Fischer, dt. Übers. von Annette Köhler und Johannes Molthan, Parragon, Bath.

Hamed, Sherin (2004), Die unsichtbare Farbe. Der Gebrauch und die Funktion der Titel in dem frühen Werk von Marcel Duchamp, Magisterarbeit, Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften, Department Kunstwissenschaften, Ludwig-Maximilians-Universität München.

Hennig, Anke (Hrsg.) (2010), Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde, Fundus-Bücher 181, Philo Fine Arts, Hamburg.

Hennig, Anke; Witte, Georg (Hrsg.) (2008), Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 71, Kubon & Sagner Verlag, Wien u. a.

Kluge, Friedrich (2001), Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 24., durchges. und erw. Auflage, bearb. von Elmar Seebold, Walter de Gruyter, Berlin, New York.

Kurz, Ulrich; Hintzen, Hans; Laufenberg, Hans (2009), Konstruieren, Gestalten, Entwerfen, Vieweg + Teubner / GWV Fachverlage GmbH, Wiesbaden.

Latour, Bruno (1994), Über technische Vermittlung. Philosophie, Soziologie und Genealogie, dt. Übers. von Andréa Belliger und David. J. Krieger, in: Andréa Belliger und David. J. Krieger (Hrsg.) (2006), ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Transcript, Bielefeld, S. 483–528.

Latour, Bruno (2010), Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft, dt. Übers. von Gustav Roßler, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Lidwell, William; Holden, Kritina; Butler, Jill (2004), Design. Die 100 Prinzipien für erfolgreiche Gestaltung, Stiebner, München.

Mandl, Heinz; Spada, Hans (Hrsg.) (1988), Wissenspsychologie, Psychologie Verlags Union, München, Weinheim.

Piaget, Jean; Inhelder, Bärbel (1966/2009), Die Psychologie des Kindes, 9. Aufl., dtv, München.

Peirce, Charles S. (1903/1983), Phänomen und Logik der Zeichen, hrsg. und übers. von Helmut Pape, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Schmidt, Ina (2011), Gesellschaftskritische Motive bei Bertolt Brecht und Lars von Trier. Fachwissenschaftliche und fachdidaktische Perspektiven, Diplomica, Hamburg.

Špet, Gustav (1927/2010), Das Wort als sozial-kulturelles Ding, dt. Übers. von Anke Hennig, in: Anke Hennig (Hrsg.), Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde, Fundus-Bücher 181, Philo Fine Arts, Hamburg, S. 646–648.

Steinert, Ulf (2010), Kriminalistische Tatortarbeit / Erster Angriff, Kriminalistik / Kriminaltechnik Skriptum 6, Fachhochschule der Polizei des Landes Brandenburg, Ausbildungsgang mittlerer Polizeivollzugsdienst, 10.12.2010, http://www.gletschertraum.de/Lehrmaterialien/06Angriff_Skriptum.pdf (zuletzt abgerufen am 15.1.2022).

Tarabukin, Nikolaj (1923/2010), Von der Staffelei zur Maschine, dt. Übers. von Gabriele Leupold, in: Anke Hennig (Hrsg.), Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde, Fundus-Bücher 181, Philo Fine Arts, Hamburg, S. 534–547.

Terent'ev, Igor' (1929), $F_1F_2F_3$, in: Hennig, Anke (Hrsg.) (2010), Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde, Fundus-Bücher 181, Philo Fine Arts, Hamburg.

Wirth, Uwe (1995), Abduktion und ihre Anwendungen, in: Zeitschrift für Semiotik, Band 17, Heft 3–4, S. 405–424.

Žinkin, Nikolaj (1924/2010), Ding, dt. Übers. von Tarek Münch, in: Anke Hennig (Hrsg.), Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde, Fundus-Bücher 181, Philo Fine Arts, Hamburg, S. 649–717.

Zeitungsartikel

Hallstatt-Double. China weiht nachgebautes Alpendorf ein, in: Spiegel Online, 2.6.2012, http://www.spiegel.de/reise/aktuell/hallstatt-kopiechina-eroeffnet-nachbau-eines-oesterreichischen-dorfs-a-836618.html (zuletzt abgerufen am 15.1.2022).

Kunst-Streich mit Brille, in: FAZ.net, 26.5.2016, http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/im-museum-of-modern-art-kunststreich-mit-brille-versetzt-twitter-in-ekstase-14254862.html (zuletzt abgerufen am 15.1.2022).

Richtlinien

Bundesanstalt für Arbeitsschutz und Arbeitsmedizin (BAuA) (2013), Technische Regeln für Arbeitsstätten (ASR), A1.3 Sicherheits- und Gesundheitsschutzkennzeichnung, 5.2 Sicherheitsmarkierungen für Hindernisse und Gefahrstellen, http://www.baua.de/de/Themen-von-A-Z/Arbeitsstaetten/AS R/pdf/AS R-A1-3.pdf?__blob=publicationFile (zuletzt abgerufen am 15.6.2016).

Bundesministerium für Verkehr, Bau- und Wohnungswesen, Abteilung Straßenbau, Straßenverkehr (BMVBW) (2013), Richtlinien für die Sicherung von Arbeitsstellen an Straßen (RSA), 3.2.4 Warnbänder, 6. verb. Aufl., Fassung vom Februar 1995, Verkehrsblatt, Nr. B 5707, http://www.rehm-arbeitsbuehnen.de/download (zuletzt abgerufen am 15.1.2022).

Artefaktverzeichnis

D

Der Lauf der Dinge, Fischli Weiss 20, 21
Dipped Paintings, Oliver Jeffers 18

F

Fahrrad-Rad, Marcel Duchamp 27, 28, 29, 44

H

Hotelzimmer, Puerta Amercia, Zaha Hadid 49, 50

I

iMac G3, Macintosh 16, 17

L

L‘epma, Jan Zurwellen..... 54, 55, 56, 57

M

Merzbau, Kurt Schwitters 3

N

Navy Chair, Emeco 37, 38, 46, 50
New York City Garbage, Justin Gignac.....15, 16

R

Rotor-Modulhaus, Luigi Colani.....49, 50
Rover Chair, Ron Arad.....45, 46, 49, 50, 52, 59

S

Sella, A. & P. Castiglioni3, 43, 44, 46, 49, 50, 52, 59, 61

T

Tour Table, Gae Aulenti 46, 49, 50, 52, 59

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 – Kurt Schwitters, Merzbau, 1930 + Max Ernst, Capricorn, 1948 4

Abbildung 2 – Justin Gignac, New York City Garbage; http://nycgarbage.com 17

Abbildung 3 – Apple, iMac G3®, 1998 18

Abbildung 4 – Oliver Jeffers, Dipped Paintings: Without a Doubt Part 2, 2012 19

Abbildung 5 – Peter Fischli und David Weiss, Der Lauf der Dinge, 1987 22

Abbildung 6 – Marcel Duchamp, Fahrrad-Rad, 1913 29

Abbildung 7 – Rubinsche Vase 36

Abbildung 8 – Emeco, Navy Chair, 1944 38

Abbildung 9 – Achille und Pier Giacomo Castiglioni, Sella, 1957 44

Abbildung 10 – Ron Arad, Rover Chair, 1981 46

Abbildung 11 – Gae Aulenti, Tour Table, 1993 47

Abbildung 12 – Zaha Hadid, Hotel Puerta America, Madrid, 2003–2005 50

Abbildung 13 – Luigi Colani, Rotor-Modulhaus, l. Bad, r. Küche, 2004 51

Abbildung 14 – Jan Zurwellen, Leuchte L'epma, ausgeschaltet, frontal, 2016 54

Abbildung 15 – Jan Zurwellen, Leuchte L'epma, ausgeschaltet, im Profil, 2016 56

Abbildung 16 – Jan Zurwellen, Leuchte L'epma, ausgeschaltet, seitlich, 2016 57

Alle Abbildungen wurden von mir selber angefertigt.