

# **Die Zeichen-Gestalt des Textilen**

**Modell einer Fachstruktur**

**Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades  
eines Doktors der Philosophie  
im Fachbereich 16: Musik, Kunst, Textilgestaltung, Sport und  
Geographie an der Universität Dortmund**

**vorgelegt von**

**Heidi Lerche-Renn**

**Jüchen, im Juni 2001**

**Gutachter:**

**Frau Professorin Dr. Heide Nixdorff, Universität Dortmund**

**Herr Professor Dr. Holger Burckhart, Lehrstuhlvertreter an der Abtei-  
lung für Philosophie der Erziehungswissenschaftlichen Fakultät  
der Universität zu Köln**

## Vorwort

Die Diskrepanz zwischen Wissenschaft und Kunst hat sich im Fach Textilgestaltung mehrfach gebrochen. Als „Mädchenfach“ entweder einer technischen oder einer geschmacksbildenden Erziehung verpflichtet, wurde es an Schulen und in der Lehrerausbildung weder den Anforderungen der freien Kunst, noch fachlich definierten wissenschaftlichen (etwa naturwissenschaftlichen) noch den Anforderungen einer umfassenden handwerklichen oder technischen Bildung gerecht. Die im Begriff der Gestaltung anklingende Positionierung des Faches zwischen den freien und den angewandten handwerklich-technischen oder dekorativen Künsten deutet die konzeptionelle Enge im Praxisbereich des Faches an, die sich erst in jüngerer Zeit auch den künstlerischen Anforderungen ästhetischer Bildung stellt. Dasselbe gilt für die Entwicklung fachwissenschaftlicher Fragestellungen im Rahmen der Lehrerausbildung. Zwar ging das Institut der (Lehrstuhl) Textilgestaltung – Kulturgeschichte der Textilien in Dortmund insofern eigene Wege, als es komplexe kulturanthropologische Forschung auch zu Fragestellungen für die künstlerische Praxis nutzte und daher eine Synthese von Wissenschaft und Kunst anstrebte. Ansonsten blieb eine inhaltliche und methodische Diskrepanz zwischen einem wissenschaftlich – theoretischen und einem künstlerisch – praktischen Textilstudium durch ein Nebeneinander der Aspekte bestehen.<sup>1</sup>

Die Orientierungsschwierigkeiten in der Gestaltungspraxis der Lehrerausbildung an wissenschaftlichen Hochschulen waren angesichts der historischen Herkunft und Entwicklung des Schulfaches nur allzu verständ-

---

<sup>1</sup> Die künstlerische Praxis hat an einer Kunstakademie einen anderen Stellenwert als eine die Theorie lediglich visualisierende Praxis an wissenschaftlichen Hochschulen. Aus dem Problemfeld, das sich aus den unterschiedlichen Anforderungen für die künstlerische Praxis und einem akademischen Studium an den verschiedenen Institutionen ergibt, ist die vorliegende Arbeit entstanden. Das folgende Zitat aus der schriftlichen Hausarbeit einer Studentin beleuchtet den Konflikt, der auch heute noch im Studium der Textilgestaltung / Textilwissenschaft zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Studienrichtung verbreitet ist: „Die Praxis der Textilgestaltung zeigte sich mir in ständiger Zerreißprobe zwischen konservativen Kulturtechniken wie Stricken, Häkeln, Filzen, Sticken, Weben etc. und einem Kunstverständnis, das ich zunächst nicht annähernd verstand und dem Anspruch wissenschaftlichen Arbeitens, das ich weder mit dem einen noch mit dem anderen zu verbinden wußte.“ (Angelika Hartel, Studentin des Lehramtes Sek I., Köln 1998).

lich. Der traditionelle Fachgegenstand waren ausgewählte textile Techniken, die je nach Stand und Herkunft der Mädchen auf die Gestaltung dekorativer Schmucktextilien gerichtet waren oder auf den praktischen Nutzen von Textilien im Haushalt abzielten. In der normativen Haus- und Tugenderziehung der Mädchen wurden bis in die 70iger Jahre in der Praxis des Textilunterrichtes weder wissenschaftliche noch künstlerische Zugriffsweisen intendiert.<sup>2</sup> Selbst zu Beginn einer Theoriebildung im Bereich der Kleidung und des Wohnens in den 80iger Jahren ist der fachdidaktische Blick auf frauenrelevante Unterrichtsgebiete verengt gewesen. Auch der in fachdidaktischen Diskursen heute verbreitete Begriff der Alltagskultur umfasste lediglich Textilien aus dem Bezugsfeld Design und nicht die Gesamtheit der Textilien aus den Objektbereichen Kunst und Technik. Die Probleme kulminierten also einerseits in der Schwierigkeit, künstlerische Praxis, technische Bildung, Handarbeit oder Gestaltung in ihren qualitativen Abstufungen und pädagogischen Funktionen und in ihrem Verhältnis zu den Theorien des Faches zu bestimmen.<sup>3</sup> Zwar wurde insbesondere die Kleidung in der Fachliteratur in ihrer kulturellen Bedeutung zunehmend historisch und theoretisch reflektiert<sup>4</sup>, aber es wurde von den Vertretern des Faches bislang kein alle Textilien strukturell verklammernder Gestaltungsbegriff entwickelt, von dem aus sich eine stringente Vernetzung von Theorie und Gestaltungspraxis ableiten ließe. Die Probleme kulminierten andererseits in der Festlegung und Definition des Untersuchungsgegenstandes und letztlich in der Frage, welche Textilien und was am Textilien mit welchen Methoden untersucht werden sollen. Hierbei sind die an Universitäten vertretenen völkerkundlichen, kulturwissenschaftlichen und/oder kulturanthropologischen Forschungsansätze zu unterscheiden von den für Schule und Unterricht entwi-

---

<sup>2</sup> Siehe Lydia IMMENROTH (1970). Unter dem Aspekt der Mädchenbildung liegt zur Geschichte des Unterrichtsfaches auch eine Studie der Verfasserin vor (LERCHE-RENN 1987).

<sup>3</sup> Die Fachtagung des Bundesverbandes Textilunterricht beschäftigte sich im Jahre 2000 immer noch kontrovers mit dem Verhältnis von Theorie und Praxis in verschiedenen Fachkonzeptionen, siehe „...textil...“ 2/2000.

<sup>4</sup> Siehe hierzu die Publikationsreihe: Textil-Körper-Mode. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen. Band 1,2,3. Hg.: Gabriele Mentges/Heide Nixdorff

ckelten fachdidaktischen Konzeptionen, die ihre Fragestellungen bildungstheoretisch<sup>5</sup> herleiteten.

Aus dieser Einschätzung bildete sich der Impetus heraus, dem sich die vorliegende Studie verdankt: Die Erkenntnisse aus der gestalterischen Praxis mit einschlägigen Resultaten der Forschung zu verbinden, um sie als Grundlage einer Fachkonzeption fruchtbar werden zu lassen, deren zentraler Begriff die Gestalt und Gestaltung des Textilen ist. Die vorliegende Studie zeichnet auf, wie künstlerische und wissenschaftliche Modelle einander ergänzen, indem die Querstrukturen der Zeichen–Gestalt die kulturelle Wirklichkeit der Differenzerfahrung von Abstraktion und Konkretion, von Begriff und Anschauung überspannen. Ohnehin waren der Verfasserin räumlich-geometrisches Sehen und Begreifen von abstrakten Bezugsformen, wie sie jede bildnerische Komposition bestimmen, aus ihrer eigenen künstlerischen Arbeit<sup>6</sup> vertraut. Die Darstellungsprobleme, die sich aus dem Vorhaben ergaben, eine vorwiegend von der künstlerischen Praxis und Lehre ausgehende Einsicht in einer wissenschaftlichen Arbeit zusammenzufassen, liegen auf der Hand, zumal der Erkenntnisgegenstand, die Vielfalt textiler Erscheinungsformen und ihre Vernetzung mit der weiblichen Alltagsästhetik, in seinen gesamtgesellschaftlichen Zusammenhängen nur schwer zu erschließen ist. Die künstlerischen wie wissenschaftlichen Bestrebungen, die unspezifische Ganzheitlichkeit von Fachgegenständen, Inhalten und Methoden zu ordnen, ließen sich jedoch nur durch die Stringenz eines formal-systematischen Denksystems lösen, das die Verfasserin in dem Beziehungsgeflecht der Zeichenlehre fand.<sup>7</sup> Bildnerisches Denken konvergiert mit

---

<sup>5</sup> S. STRÄßER-PANNY (1996)

<sup>6</sup> S. Abb.1 im Anhang auf Tafel II. Anlässlich einer Ausstellungseröffnung „Zur Anschaulichkeit des Theoretischen“ 1990 in Mülheim an der Ruhr wurde das Stoffbild „Schnippelei“ mit folgendem Text beschrieben: „Stoffschnippel sammeln, sie nach Farben sortieren, aufreihen und ordnen – in Reihen bringen und zwischen Stoffstreifen einnähen: Die beliebigen Flächen wie Worte zu einem Satz nähen. Durch kleine Unterschiede im geordneten Beieinander sind die Wortschnippel zu Satzrhythmen gefügt, zu 25 durchhängenden Sätzen, in der Mitte gewichtig gedehnt, am Anfang und am Ende haspelnd gedrängt. Geometrien und Raster veranschaulichen Denkstrukturen, Folgen, Zuordnungen, Bezüge. Raster sind wie Gewebe, die Wege des Denkens erfassen, wobei sich der Inhalt in flatternden Bildern auflösen und in vereinzelt Worten verlieren kann. Die flächigen und räumlichen Strukturen sind die Schubfächer oder Koffer des Kopfes, die Zeit und Raum begrenzen, um den Gedankenstoff bildlich greifen und ordnen zu können.“

<sup>7</sup> Ein Beleg für die künstlerisch-wissenschaftliche Beschäftigung mit der Zeichenlehre sind die im Anhang abgebildeten Strukturzeichnungen (Tafel XIV bis XXV) von 1992, denen das Beziehungsgeflecht der Zeichen für die Entwicklung des Fachkonzeptes zugrunde liegt.

dem begrifflichen, nicht aber mit dem geometrischen Denken in räumlichen Figuren und Systemen. So wurden - ähnlich wie in den meisten Verfahren der modernen Kunst selbst – die Verknüpfungen zwischen den konkreten materialen Erscheinungen und dem Modus ihres Bedeutens und Verstehens als Variablen eines Formen- und Denksystems hergestellt, in dem Gestaltung eine zentrale Doppelfunktion zwischen Begriff und Handlung, Ordnung und Vielfalt, Abstraktion und Materialität, Starrheit und Flexibilität einnimmt. Biografisch ist diese in der gelebten Doppelgestalt von Praxis und Theorie aufgegangen, in der sich der freie künstlerische Zugriff auf die ästhetisch konditionierte Textilie und der Versuch eines wissenschaftlich logischen Zugriffs auf die wissenschaftsfremde Ganzheit der in Textilien repräsentierten Phänomene wechselseitig bedingen.

Die Beschäftigung mit der Zeichenlehre dient somit keinem Selbstzweck, sondern der Ordnung der Zugriffsweisen auf die textilen Welten, der sich die Verfasserin seit den 70er Jahren widmet und die in dieser Arbeit systematisch zu dem Modell einer Fachstruktur zusammengefasst werden soll. Diese soll durch die strukturelle Objektivierung von Zusammenhängen einerseits dazu beitragen, die traditionellen Barrieren des Faches zu überwinden: zu starke Betonung der Individualität bei geringerer Sachbezogenheit, Hervorhebung der Subjektivität ästhetischen Urteilens und Ablehnung technischer Rationalität, eine vage und begrifflich unzulängliche Abgrenzung von der Kunst, eine unzulängliche Beschäftigung mit technischen Funktionsformen und eine unreflektierte Zuwendung und damit Verstärkung von Mode und Design. Andererseits soll das hier zusammengefasste „Modell einer Fachstruktur“ einen strukturierten, ideologiefreien Raum für seine weiten, in alle Lebensbereiche reichenden Gegenstandsfelder bieten, die durch das Konstrukt der Zeichenrelation zusammengehalten werden und dem oft formulierten Anspruch des Faches auf Ganzheitlichkeit in einer flexiblen und wissenschaftlich begründeten Struktur entgegen kommen.

Die ästhetischen, technischen und kommunikativen Kategorien, die in der Zeichenlehre und der Gestaltlehre beheimatet sind, liefern zum Beispiel die notwendigen Grundlagen für eine überfällige Reflexion der strukturellen und kulturellen Differenz überlieferter Gestaltungsbegriffe und setzen die

erforderlichen Impulse, um einer genuin textilpraktischen<sup>8</sup> Disziplin aus ihrem Schattendasein herauszuhelfen. Erst über den wissenschaftlichen Strukturierungsversuch kann die ehemals auf Mädchenbildung reduzierte Fachrichtung zu einer autarken Disziplin heranreifen, wodurch der Textilgestaltung/Textilwissenschaft ein zeitgemäßer Beitrag zur Verknüpfung von Theorie und Praxis der Gestaltung<sup>9</sup> gelänge. Wenn die vorliegende Arbeit zu diesem Fortschritt beiträgt, so eignet sie sich damit auch als Grundlage für ein im erziehungswissenschaftlichen Kontext zu diskutierendes Konzept eines fächerübergreifenden Lernbereichs ästhetisch-kultureller Bildung, in dem kulturelle Traditionen, technische Notwendigkeiten und innovative ästhetische Prozesse sich wechselseitig bedingen.

Das vorliegende Fachkonzept ist in seinen wesentlichen Prämissen diskutiert und bei den Fachvertreterinnen aus Hochschule und Schule, insbesondere dem Lehrerinnenverband in Nordrhein Westfalen, bekannt. Aspekte davon, z.B. der textilspezifischen Gestaltkategorien, sind bereits in andere fachdidaktische Konzepte eingegangen. Die noch gültigen Lehrpläne der Textilgestaltung für Realschule und Gymnasium (1993) in Nordrhein Westfalen basieren auf Vorläufern des vorliegenden Fachkonzepts, das seine ersten Formulierungen bereits in den 80er Jahren erfuhr. Der Begriff des Bezugfeldes erweitert dort erstmalig die fachlichen Inhalte auf die Erscheinungsformen von Textilien über die in den 60er und 70er Jahren als gesichert angenommenen Bereiche Kleidung und Wohnung hinaus. Textilien werden erstmalig in den Bezugfeldern von Kunst, Technik und Design für den Unterricht strukturell erschlossen.

Der Bereitschaft der diese Dissertation betreuenden Professorin Heide Nixdorff und des Professors Holger Burkhart ist es zu verdanken, dass diese Arbeit, die aus der langjährigen Lehre und didaktischen

---

<sup>8</sup>In Hinblick auf Ergebnisse aus der Lehre der Verfasserin sind in der vorliegenden Arbeit keine Abbildungen enthalten. Lediglich Abb. 3 im Anhang auf Tafel II bildet eine ehemalige Studentin in Aktion ab. Diese Photographie, die aus einem Seminar zur „Zeichenfunktion der Kleidung“ stammt, illustriert die Bewegungsfunktion der Kleidung in einen performativen Zusammenhang. Eine Lehre, die aus der künstlerischen Erfahrung heraus initiiert wird, setzt in Fachwissenschaft und Fachdidaktik andere Akzente als eine aus der Fachwissenschaft und ihren theoretischen Implikationen entwickelte Praxis. Gestaltungsprozesse sind in Produktion, Rezeption und Reflexion unterschiedlich akzentuiert.

Forschung erwachsenen ist, nun geschlossen vorliegt. Ihnen sei für die sachkundige, kritische Unterstützung gedankt. Die Entwicklung des Modells einer Fachstruktur ist methodisch allerdings keine kulturwissenschaftlich-hermeneutische Arbeit, so dass die fortschrittlichen philosophisch-anthropologischen Begriffsklärungen in der Textil- und Kleiderforschung durch Heide NIXDORFF<sup>10</sup> sich nur indirekt auf den strukturierenden Inhalt der vorliegenden Arbeit ausgewirkt haben. Denn zu sehr bestimmt die Übertragung des in sich abgeschlossenen Zeichensystems auf die fachliche Ordnung des ästhetisch-kulturellen Bezugsfelds des Textilien, mit der sich die Verfasserin seit den 70iger Jahren beschäftigt hat, die Struktur und dadurch Aufbau, Methode und Sprache dieser Arbeit. Die Entwicklung einer strukturalen fachlichen Ordnung hat dabei den Vorteil – man mag dies auch als Nachteil deuten – , dass eine Fachstruktur an ihrer inneren formalen Logik gemessen werden muß. Das ist aber auch der Grund dafür, dass interessante neuere fachdidaktische Veröffentlichungen<sup>11</sup> das hier vorliegende „Modell einer Fachstruktur“ nur am Rande in Hinblick auf Zielsetzungen des Textilunterrichtes und seine Einbettung in die bildungspolitischen Programme ästhetischer oder kultureller oder auch technischer Bildung im Ausblick (Kapitel 3.2) tangieren. Werden in Veröffentlichungen von Barbara SCHIMMEL und Gabriele VALLENTIN Probleme und Standorte des Textilunterrichtes im Rahmen ästhetischer Bildung diskutiert, so werden im aktuellen europäischen Diskurs der Textilforschung insbesondere an der Universität Helsinki in jüngerer Zeit Studien vorgelegt, in denen im wesentlichen die PEIRCEsche (1931) Zeichentheorie zur Darstellung und Strukturierung kulturhistorischer Phänomene und ihrer Interpretation sowie für die Fundierung methodischer und didaktischer Konzepte aufgegriffen wird; vgl. z.B. KOSKENNURMI - SIVONEN (2000) und SUOJANEN (1996). Dies zeugt einerseits von dem prinzipiellen Rang der Zeichentheorie als Ordnungsinstrument und andererseits von ihrer Relevanz als wissenschaftlich methodische

---

<sup>9</sup> Die Darstellung des Strukturzusammenhangs durch die zahlreichen Schemata und Tabellen in Kap. 3 soll den Text nicht nur illustrieren, sondern den ordnenden Sinnzusammenhang des zu entwickelnden Strukturmodells auch verständlicher machen.

<sup>10</sup> Heide NIXDORFF zu Körperbild und Kleid (1990, S. 37 - 60), zur Hülle (1992, S.29-32), zum Konstruktivistischen Kleiddesign (1996), zum textilen Medium und zur Grenze (1999)

<sup>11</sup> siehe u.a.: SCHIMMEL, B. (1998) und VALLENTIN, G. (2001).

Grundlage für die Entwicklung einer geordneten Disziplin, selbst wenn diese an der Universität Helsinki einen Teilaspekt, etwa aus dem Blickwinkel des Forschungsgegenstandes textiler Techniken und der Kleidung<sup>12</sup>, umfaßt

In dieser Arbeit werden mit Hilfe der Zeichenlehre das Textile als Zeichen-Gestalt definiert und textilspezifische Phänome sowie das Anschauungsfeld textiler Welten in einem durch sie strukturierten ästhetisch-kulturellen Bezugsfeld geordnet. Das Ergebnis ist das „Modell einer Fachstruktur“, das in dieser Arbeit geschlossen vorgestellt wird.

---

<sup>12</sup> KOSKENNURMI - SIVONEN (2000) und SUOJANEN (1996)

## INHALTSVERZEICHNIS

---

<b>Vorwort</b>	I-VII
<b>1.0 Einführung</b>	
1.1 Problemstellung und Vorgehensweise	1 - 9
1.2 Das Bezugsfeld	10 - 38
1.3 Das Textile als Objekt im Bezugsfeld	39 - 51
<b>2.0 Ordnung textiler Welten im Strukturmodell der Zeichen-Gestalt</b>	
<b>2.1 Das Konzept der Zeichen-Gestalt</b>	52
2.1.1 Zeichen und Gestalt	52 - 64
2.1.2 Das Bezugsfeld der Zeichen-Gestalt	64 - 69
2.1.3 Das Ordnungssystem der Zeichentriade	69 - 71
2.1.3.1 Gestalt – Gestaltetes – Gestaltung	71 - 75
2.1.3.2. Bezüge und Bereiche	75 - 83
2.1.3.3 Die textile Strukturachse	83 - 88
2.1.4 Das Bezugsfeld im Raummodell	88 - 90

<b>2.2 Gestalt und Struktur</b>	91
2.2.1 Elemente und Bezugsformen	96 - 105
2.2.2 Das textile Gestaltrepertoire	106
2.2.2.1 Das textile Gefüge	106 - 111
2.2.2.2 Formkategorien	111 - 123
2.2.2.3 Material- und technikspezifische Prozesse	123 - 127
<b>2.3 Gestalt und Funktion</b>	128
2.3.1 Objekte und Objektbereiche	131 - 136
2.3.2 Textile Objektbereiche	136 - 140
2.3.3 Die Funktionen	140
2.3.3.1 Fallformen – ein Fallbeispiel	141 - 145
2.3.3.2 Objekt- und Funktionsgeschichte	145 - 150
2.3.4 Mittel-Objekt-Bezüge: textile Funktionsformen	150 - 154
2.3.4.1 Ästhetische Funktion: Gestalt und Ausdruck	154 - 157
2.3.4.2 Technische Funktion: Gestalt und Zweck-Mittel-Relation	157 - 161
2.3.4.3 Kommunikative Funktion: Gestalt und sozial- psychologische Rolle	161 - 167
2.3.4.5 Graphentheoretische Darstellung der Funktionsformen	167 - 170
<b>2.4 Gestalt und Interpretantenfeld</b>	171
2.4.1 Ebene der Gestaltung	172 - 176
2.4.1.1 Bereiche der Gestaltung	176 - 177
2.4.1.2 Theorien und Konzepte	177 - 184

2.4.1.3 Ordnung der Bausteine im Bezugfeld	184 - 188
2.4.2 Das Bezugfeld der Zeichen-Gestalt des Textilen als Modell fachdidaktischer Ordnung	188
2.4.2.1 Relevanz des Strukturmodells als Ordnungssystem	188 - 194
2.4.2.2 Lernbereiche und Teilgebiete	194 - 199
2.4.2.3 Inhaltsbereiche	200 - 205
<b>3.0 Lernfelder der Gestaltung</b>	<b>206</b>
<b>3.1 Der (Lern-) Prozess der Gestaltung</b>	<b>207 - 215</b>
3.1.1 Das Stoffobjekt im Lernfeld der Gestaltung	215 - 219
3.1.2 Ästhetisches, Technisch-Kausales und Kommunikatives Denken und Handeln	219 - 241
3.1.3 Enkulturation und Sozialisation durch Kleidung	241 - 248
<b>3.2 Ausblick</b>	<b>248 - 261</b>
<b>Verzeichnis der Tabellen- und Textabbildungen</b>	<b>262 - 263</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>264 - 272</b>
<b>Anhang</b>	
<b>Verzeichnis der Abbildungen</b>	<b>273 - 275</b>
<b>Abbildungen 1 bis 45</b>	<b>II - XXVI</b>

## 1.0 Einführung

In den folgenden drei einleitenden Abschnitten zur Zeichen-Gestalt von Textilien und Stoffobjekten sollen zunächst aus der Darstellung der Problemstellung die der vorliegenden Arbeit zugrundeliegenden Zielsetzungen und Thesen entwickelt werden, um daran anschließend die Vorgehensweise zu spezifizieren. Der Abschnitt 1.2 führt in zentrale Begriffe ein, die aus dem Konzept des ästhetisch-kulturellen Bezugfeldes der „Zeichen-Gestalt“ des Textilen, seiner Struktur und der Relevanz der Fähigkeit zur ordnenden Bezugnahme in einem Feld resultieren. Indem die räumliche Extension des Feldes und die Kräfte im Bezugfeld assoziativ anschaulich werden, soll auf das dann systematisch zu ordnende textile Bezugfeld der Arbeit hingeführt werden. Im Abschnitt 1.3 wird das Bezugfeld auf den Untersuchungsgegenstand textiler Objekte bezogen. Die Betrachtung der „Lumpenvenus“ von Michelangelo Pistoletto soll gewährleisten, dass bei der in Kapitel 2.0 folgenden strukturellen Aufspaltung der Bausteine einer Fachstruktur und der damit einhergehenden methodologisch notwendigen Differenzierung und Abstraktion von Strukturmerkmalen die Inhaltsbereiche und vor allem die textilen Objekte und Prozesse selbst im Blickfeld einer Ordnung der textilen Wirklichkeit bleiben. Gleichzeitig soll das Kunstobjekt von Pistoletto<sup>1</sup> ein anschauliches Motto für die gesamte Problemstellung darstellen, insofern als sich durch die Gegenüberstellung der Pole von Subjekt (Gestalt der Venus) und Objekt (Welt des Materiellen) das Bezugfeld der Zeichen-Gestalt des Textilen auftut, das in dieser Arbeit systematisch strukturiert und zum Modell einer Fachstruktur zusammengefasst werden soll.

---

<sup>1</sup> Siehe Abbildung 23, Tafel X und Kapitel 1.3

## 1.1 Problemstellung und Vorgehensweise

Textile Materialien und Stoffobjekte sind Teil der Objektkultur, die unsere individuelle und kulturelle Welterfahrung mitbestimmen und anzeigen. Als konkrete Bezugsobjekte unseres täglichen Handelns erfüllen sie in ihren vielfältigen Erscheinungsformen vielerlei Funktionen, die unser Leben erleichtern und verschönern. Sie sind Produkte handwerklicher und industrieller Herstellung, Waren und Güter des Konsums, die in vielen Bereichen als Werkstoff, vor allem aber als Kleidung der Umgestaltung und Deutung unseres Körpers dienen, seine Körpersprache unterstützen und als Medien die nonverbale Kommunikation ermöglichen. Die Mannigfaltigkeit und Heterogenität textiler Erscheinungsformen und die Vielfalt der einzelnen Nutzungsmöglichkeiten und Anwendungsgebiete legen es nahe, nach einer Ordnung zu suchen, die jeden noch so geringfügig erscheinenden Aspekte textiler Gestaltung in einen Zusammenhang stellt. Wir gehen also von der Annahme aus, dass sowohl gestalterische Möglichkeiten als auch konkrete Erscheinungsformen, ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede, ihre möglichen Funktionen und Bedeutungen unter das Primat eines übergeordneten Ordnungssystems gestellt werden können. Aus dieser Prämisse ergeben sich zwei Fragen: a. Wie ist diese Struktur, die die textile Objektwirklichkeit in ihren Zusammenhängen zum menschlichen Denken und Handeln ordnet, beschaffen? – und darauf aufbauend – b. Wie flexibel ist das Ordnungssystem und wie konstituiert es sich? Für die der vorliegenden Arbeit zugrundeliegenden Problemstellung sind folgende Hauptthesen zu formulieren:

1. Die Voraussetzung, sich in der Welt zu orientieren, basiert auf der Fähigkeit zur Bezugnahme, die von einer auf alle Bereiche anzuwendenden Struktur geleitet ist und alles Handeln und Denken am Objekt umfasst.
2. Die Fähigkeit zur Bezugnahme sowie die textile Objektkultur, auf die Bezug genommen wird, konstituiert sich in einem ästhetisch-kulturellen Bezugsfeld, dessen Beziehungsstruktur durch den Zeichenbegriff geordnet werden kann. Die Gestaltung der Dinge, des

kulturellen Handelns, des Lebens ist Zeichen ästhetischen, technischen und kommunikativen Denkens und Handelns. In den Objekten, durch die wir uns ausdrücken und verständigen, manifestieren sich – vergleichbar der verbalen Sprache – kulturimmanente Denk- und Handlungsweisen..

3. Der Zeichenbegriff wird in dieser Arbeit mit dem Gestaltbegriff zur „Zeichen-Gestalt“ verknüpft. Durch diese Verbindung wird die materiale, formale und mediale Gestalt des Zeichens im Mittelbezug akzentuiert und semiotische Zeichenprozesse werden auf Gestaltungsprozesse übertragen, insofern die textile Zeichen-Gestalt in ihrer Funktion und Bedeutung von Interpretanten produziert, rezipiert und reflektiert wird.
4. Ausdrucks-, Darstellungs- und Kommunikationsweisen sind in den Bezugsformen der Zeichen-Gestalt des textilen Mediums eingeschrieben. Prozesse der Gestaltung und ihres Verstehens können im Kontext ihrer kulturellen Ganzheit – dem jeweiligen ästhetisch-kulturellen Bezugfeld - als Objektsprache strukturiert und interpretiert werden.

Ausgangspunkt der Ordnung der textilen Objektsprache bildet also die Charakterisierung des Bezugfeldes zwischen Mensch und Objekt, das erstens durch eine von der Vielfalt konkreter Erscheinungsweisen abstrahierende Bezugsstruktur der Zeichensprache bestimmt ist und zweitens aus der Art und Weise der möglichen Beziehungen selbst hervorgeht. Um eine Systematik und ein Vokabular zur Untersuchung, Beschreibung und Ordnung der Erscheinungsformen von Textilien im Hinblick auf ihre Gestalt, Funktion und gesellschaftlich-kulturellen Bedeutung zu erstellen, ist eine Vorgehensweise erforderlich, die Begriffe und Modelle verschiedener Disziplinen zusammenführt. Zum einen muss der Gestaltbegriff revidiert und einer genaueren Betrachtung unterzogen werden und auf der Grundlage eines systemisch orientierten Ansatzes der Gestaltpsychologie als dynamisches Beziehungsgefüge zwischen Gestalt und Feld definiert werden. Zum anderen kommt der allgemeinen Zeichenlehre als Bezugswissenschaft bei der Beschreibung und Strukturierung des textilen Be-

zugsfeldes eine wesentliche Bedeutung zu, da die Anwendung des Zeichenbegriffs auf konkrete Gegenstände die systematische Verflechtung von Textilien in das gesellschaftliche und kulturelle Denken und Handeln, zur Kunst ebenso wie zu den Natur- und Humanwissenschaften erlaubt. Die Lehre von den Zeichen, die sich zunächst vorwiegend auf die verbale Sprache bezog, wurde unter anderen von R. BARTHES, M. BENSE und E. WALTHER auf die Strukturen nonverbaler Kommunikation übertragen.

Die semiotische Struktur des Zeichens als relationales System von Bezügen bildet die Basis des zu erstellenden Strukturmodells für eine Fachstruktur. Es soll eine objektive Ordnung des ästhetisch-kulturellen Bezugfeldes, in das alle Stoffobjekte aus Kunst, Technik und Design und die entsprechenden Denk- und Handlungsweisen einbezogen sind, ermöglichen. Die Zeichenlehre wird in dieser Studie erstmals in Verbindung mit einer Gestaltlehre, wie sie von R. FUHR und M. GREMLER-FUHR vertreten wird, zu einer Synthese zusammengeführt. Diese beiden sich wechselseitig ergänzenden Begriffe stellen dann die Grundlage für die Entwicklung eines aus der Zeichenlehre abgeleiteten Ordnungssystems dar, durch das die Gestalt textiler Erscheinungsformen in Bezug zu den sich in ihnen manifestierenden Funktionen und Denk- und Handlungsweisen gestellt werden kann. Hierdurch sind die von der Verfasserin bereits in den 80er Jahren entwickelten textilspezifischen Formkategorien<sup>2</sup> in ein Bezugssystem eingebettet, das den Anspruch stellt, die Gestaltung von Textilien flexibel und umfassend zu strukturieren. Durch das Struktursystem der Zeichen-Gestalt können materialspezifische Prozesse und Inhalte generiert und Denk- und Handlungsweisen in einem Bezugssystem zwar kategorial unterschieden, aber dennoch aufeinander bezogen werden. Das bedeutet, dass unterschiedliche Zugriffsweisen auf das textile Materialobjekt einerseits übersichtlich in die kulturbestimmenden Objektbereiche Kunst, Technik und Design unterschieden werden, andererseits aber die

---

<sup>2</sup> An dieser Stelle sei auf eine bildliche Darstellungsform der Formkategorien verwiesen, die die abstrakten Zusammenhänge des Textes veranschaulichen will. In Kap. 1.2 und 2.2.2.2 gliedern eigens für den Textzusammenhang entworfene Vignetten den Text.

Objektbereiche<sup>3</sup> in der strukturalen Gemeinsamkeit ihrer Zeichen-Gestalt zusammengeführt werden.

Die Zeichenlehre und der sogenannte Gestalt-Ansatz bilden die Basistheorien für die Definition des Begriffs der Gestaltung, der durch das relationale Bezugssystem des Zeichens in seiner inneren Struktur neu gesehen und definiert wird. Die triadische Relation von Mittel-, Objekt- und Interpretantenbezug konstituiert das Zeichen im Mittelbezug als materielle Gestalt (z.B. einer Fahne), im Objektbezug als Gestaltetes (z.B. als Hoheitssymbol) und im Interpretantenbezug als Gestaltung (z.B. als Demonstration nationaler Gesinnung).<sup>4</sup> Der „Gestalt-Ansatz“ bestimmt Gestalt als in sich abgeschlossene konkrete wie abstrakte Einheiten, die in der Interaktion von Organismen zur gegenseitiger Abgrenzung und Verbindung in einem Feld flexibler Konnexen entstehen und wieder aufgelöst werden. Die Hervorbringung von Gestalten ist Teil eines lebendigen, organischen Systems von (psychischen und sozialen) Wechselbeziehungen z.B. von Subjekt und Objekt oder Organismus und Umweltfeld. Besonders relevant ist bei beiden Konzepten, dass die Triade und die Gestalt notwendigerweise Ganzheiten bilden, die dennoch in ihrer Zusammensetzung in Subfelder untergliedert werden können. Diese in sich abgeschlossenen, dynamischen Ganzheiten unterliegen in der Zeichenlehre einem triadischen Strukturprinzip (triadische Relation), im Gestaltansatz einem dualen Wahrnehmungsprinzip (z.B. der Wechselbeziehung von Figur und Grund). Die Zeichenlehre strukturiert die Möglichkeiten des Bedeutens von Textilien, der Gestaltansatz akzentuiert die anthropologische Notwendigkeit, Zeichen-Gestalten hervorzubringen.

Die Zusammenführung beider sich ergänzender Modelle erfolgt also in der Definition der Textilie als Zeichen-Gestalt (Kapitel 2.1.2). Die beiden Modelle definieren Textilien dabei aus zwei Perspektiven. Aus der Perspektive des Zeichens wird die (textile) Gestalt erstens in ihrer Relation zu Gestaltetem und Gestaltung definiert (werden), als ein Bezugsfeld, das

---

<sup>3</sup> Die Wiedergabe von Werken aus den Objektbereichen der Kunst (siehe Abb. 14 im Anhang auf Tafel VII), der Technik (siehe Abb. 16 im Anhang auf Tafel VIII) und des Designs (siehe Abb. 22 im Anhang auf Tafel X) ergänzt den Text exemplarisch.

sich als „materielles Etwas“ in seiner Relation zum Objekt und zum Interpretanten im Mittelbezug des Zeichens konstituiert. Aus dieser Perspektive sind der Mittel-, Objekt- und Interpretantenbezug des Zeichens als Gestalt, Gestaltetes und Gestaltung triadisch definiert und lassen sich wie Zeichen in Repertoires und Objektbereiche sowie Felder und Subfelder aufgliedern. Das triadische Relationssystem des Zeichens strukturiert und erweitert den Gestaltbegriff aber insbesondere im Mittelbezug. Hier ist - zweitens - die Gestalt noch einmal in Quali-, Sin- und Legizeichen aufzuspalten, denen die Objektbereiche von Kunst, Technik und Design als differente Repertoirebereiche zugeordnet werden. Der Zeichenbegriff ermöglicht - drittens - eine Unterscheidung von Zeichenklassen, die als Bezugfelder von Kunst, Technik und Design zwar dem triadischen Strukturgesetz unterworfen sind, aber in ihren trichotomischen Abstufungen in den drei Zeichenklassen differente Denk- und Handlungsweisen repräsentieren. Jede Zeichen-Gestalt ist Produkt der Denkweisen, zu denen wir substantiell, individuell und kulturell fähig sind.

Aus der Perspektive des Gestalt-Ansatzes, wie er von FUHR/GREMMLER-FUHR (1995) dargelegt wird, wird die Gestalt aus einer wahrnehmungspsychologischen Perspektive als Wechselbeziehung bestimmt, die als Verhältnisform die Abgrenzung oder Geschlossenheit der jeweiligen Gestaltkomplexe nach außen ermöglicht, sich jedoch zu größeren Komplexen (bis zu Formen der Lebensgestaltung) zusammenschließt, wobei sich die vorherigen Ganzheiten nun als Teil eines neuen Ganzen eingliedern, insofern sie den gleichen systemischen Strukturprinzipien unterworfen sind. In diesem Sinne ist der Gestalt-Ansatz vergleichbar mit der Struktur der Zeichenketten, in denen Subzeichen zu Metazeichen, Subebenen zu Metaebenen generieren. Die Wechselbeziehung von Figur/Grund und Organismus/Umweltfeld als verschiedene Dimensionen der Beziehungen zwischen Gestalt und Feld ist allerdings ein ästhetisches und kein semiotisches Strukturprinzip. Der Gestalt-Ansatz ist insofern eine sinnvolle Ergänzung zur Zeichenlehre, als sich die Generierung von drei-

---

<sup>4</sup> In der Geschichte der Semiotik wird das Zeichen als eine dreistellige Beziehung von `Zeichen`, `Sein des Zeichens` und `bezeichneter Sache` behandelt. Im Zeichen verbinden sich das Bezeichnende und das Bezeichnete. (WALTHER, S.9 - 43)-

stelligen Komplexitätsstufen aus den textilen Formkategorien als der Erstheit des Zeichens, also der Möglichkeit dessen, was existiert, und den trichotomischen Abstufungen des Mittelrepertoires als Wechselbeziehung genauer bestimmen lässt.

Ohne im einzelnen weiter auf die Differenzierung des Strukturmodells einzugehen, sei doch bemerkt, dass eine grundlegende Divergenz zwischen der Zeichenlehre und dem Strukturmodell für textile Objekte existiert, die die Wechselbeziehung zwischen den Dingen und den in ihnen und durch sie ausgedrückten Denk- und Handlungsprozessen (der Gestaltung) aus dem Blickwinkel des Interpretantenbezugs betrifft: Der Erstheit, die dem Bereich der Wahrnehmung zugeordnet ist, wird in der Zeichenlehre zwar der allen Semiosen zu Grunde liegende Wahrnehmungswert zugebilligt, jedoch in einer technisch-wissenschaftlich geprägten Welt wenig Relevanz eingeräumt, außer eben im Mittelbezug, bei der Gestaltbildung selbst. Als Subzeichen Rhema wird Erstheit zum Beispiel wie ein Schrei lediglich als unreflektierte Aktion im Sinne eines Reflexes aufgefasst. Die Gestalt, die der Möglichkeit nach existiert, die mögliche Utopie und ihre authentische künstlerische Formulierung gelten als subjektiv unbewiesen und nicht in dem Sinne als objektiv wahr wie beispielsweise exakt definierte mathematische Zeichen, logische Schlussfiguren oder semiotische Zeichengesetze, die die höchsten Zeichenstufen bilden.

Im Strukturmodell wird diese Erstheit, wie weiter oben bereits angedeutet, jedoch auch durch den Gestaltbegriff aus dem Blickwinkel des auf Wahrnehmung beruhenden ästhetischen Denkens verbunden, das heißt: Die Zusammenführung von Gestalt und Gestaltung beruht grundlegend auf der Fähigkeit, sowohl praktisch als auch theoretisch ästhetische Beziehungen herzustellen. Dies begründet den Anspruch der Ästhetik als Erkenntnisweise, die in der Erstheit – der Wahrnehmung und Empfindung – angelegt ist, und denjenigen der Kunst als Erkenntnisobjekt.

Das Modell der zu entwickelnden Fachstruktur trägt der Bildung von Konnexen oder Ganzheiten Rechnung und vernetzt materiale mit gedanklichen Gestalten in einem triadisch strukturierten Bezugsfeld. Die morphologische Darstellung dieses Bezugsfeldes erfolgt deshalb in einem Raummodell, bei dem drei Strukturachsen so miteinander verbunden sind, dass

sich ein Würfel bildet (Kapitel 2.1.4): Die Zeichentriade des Mittel-, Objekt- und Interpretantenbezuges bildet die sogenannte Zeichenachse aus und korreliert mit zwei weiteren Achsen. Die zweite Achse ist die Gestaltachse und differenziert die Triade trichotomisch. Parallel zu ihr werden die Gestaltebenen des triadischen Bezuges, die Bereiche von Gestalt, Gestaltetem und Gestaltung aufgefächert. Die dritte nach links abzweigende Achse bildet die Textilachse (Kapitel 2.1.3.3). Die Bereichs- und Bezugsstruktur (Triade und Trichotomien) füllt sich durch sie mit Stoffobjekten, textilen Prozessen und Funktionen entlang stoffspezifischer Formkategorien, also mit den Zeichen-Gestalten der ästhetisch-kulturellen textilen Objektwirklichkeit.

Das aus der Zeichenlehre abzuleitende Strukturgerüst stellt also ein Ordnungssystem dar, das in seinen Bereichen und Subfeldern die Gestaltung der kulturellen Wirklichkeit und ihre stoffliche Repräsentation in Gestalt von Objekten systematisiert: Die kleinsten denkbaren Einheiten sind bis zu komplexen Ganzheiten in einem Bezugsfeld aufeinander bezogen, haben sozusagen ihren Ort in einem Raum von Bezügen, der durch Bezugsachsen (Zeichen-, Gestalt- und Textilachse) koordiniert ist. Bei der Darstellung der einzelnen Bausteine und der Entwicklung des Strukturmodells bis zur Fachstruktur in Kapitel 2.2; 2.3; 2.4. werden die Bereiche und die Bereichsstrukturen sukzessiv entfaltet und mit textilen Inhalten gefüllt. Der Komplex wird sukzessiv zu einem Raum von drei mal drei mal drei Feldern und Subfeldern ausgebaut, die sich auf den verschiedenen Bezugsebenen bilden, das heißt, dass sich die 'Fächer' des Modells mit Inhalt füllen, je mehr man von dem Ausgangspunkt und den linearen Bezugsachsen des Modells in das dreidimensionale räumliche Beziehungsfeld eindringt. Das Bezugsfeld wird so konkretisiert, dass sich die Bausteine einer Fachstruktur aus dem zu entwickelnden Strukturmodell der Zeichen-Gestalt ergeben und sich aus der abgeleiteten Ordnung fachliche Inhalte und Zugriffsweisen auf textile Phänomene begründen lassen. In Kapitel 3.0 wird der Prozess der Gestaltung als Entwicklung des Bewusstseins aus der Sicht der Gestaltpsychologie FUHR/GREMMLER-FUHR behandelt und das Denken und Handeln, durch das (Sprach-)Gestalten hervorgebracht werden, in Hinblick auf die Denkweisen in den

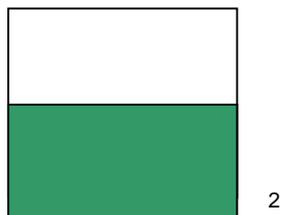
Bezugsfeldern `Kunst`, `Technik` und `Design` unterschieden. Die Denk- und Handlungsweisen werden schließlich in ihrer Akzentuierung zwischen ästhetischem Denken und ästhetischer Konditionierung bewertet, um ein Plädoyer für eine an der Kunst orientierte ästhetisch-kulturelle Bildung zu begründen.

Im folgenden einführenden Abschnitt 1.2 wird eine subjektive Anschauung der Gestalt des Bezugsfeldes gegeben und damit in den Begriff der Gestalt selbst eingeführt, die sich als ein sich in der Bezugnahme konstituierendes Bezugsfeld darstellt, als ein Feld, das durch den Zusammenhang von Teilen (Körpern) in seiner räumlichen Dimension, Begrenzung und Bezugsstruktur als ein Ganzes wahrgenommen wird. Es ist gleichzeitig der Versuch, die Begriffe der Gestalt und der Gestaltung von ihrer Außensicht zu lösen und die Innensicht des Bezugsfeldes in eine erweiterte Definition einer Textil-Gestaltung einzubringen.

## 1.2 Das Bezugsfeld

### *Begrenzung*

Der Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit ist die ästhetische und kulturelle Beziehung, die den Menschen mit seiner Dingwelt verbindet. Die Gestaltung der textilen Objektkultur kann – so lautet die These - durch ein Bezugssystem aus geordneten Strukturen beschrieben werden. Doch bevor diese Struktur, die mit dem Begriff der Zeichen-Gestalt definiert werden soll, näher erläutert wird, soll die abstrakte Gestalt des „Bezugsfeldes“ veranschaulicht werden. Die Beziehung zwischen Mensch und Gegenstand – also das Bezugsfeld selbst – soll in diesem einleitenden Abschnitt Gestalt gewinnen, um die Welt der Dinge und Objekte in die Struktur der menschlichen Fähigkeit zur 'Bezugnahme', als die alles Denken und Handeln gilt, einzugliedern. Bezug<sup>1</sup> heißt hier Bezugnahme und wird auf der Basis der Zeichenlehre von Elisabeth WALTHER in Kapitel 2 als triadische Relation genauer beschrieben. In dieser Einführung soll das 'Bezugsfeld' für jegliche Beziehungen gelten, die wir zu Objekten herstellen können, vor allem aber für jene, die die Wahrnehmung von Gestalten in ihrem kulturellen Umfeld betreffen. Zunächst soll dem Erleben und Erfahren von Dingen oder gar dem Denken durch die Dinge (Zeichenfunktion) ein Bezugsraum gegeben werden, dessen Ausdehnung, Begrenzung und innere Baustruktur sich in der Bezugnahme selbst als Gestalt konstituiert.



Freie Felder

<sup>1</sup> Die Beziehung, die wir zu einem Objekt haben können, wird in Anlehnung an die Zeichentriade Bezug und nicht Beziehung genannt. Der triadische Bezug des Zeichens ist die im Zeichen hergestellte Relation von Mittel, Objekt und Interpretant (s. Kap. 2.1.1).

<sup>2</sup> Die graphischen Bilder dieses Kapitels sind nicht nummeriert, da sie unmittelbar den Text ergänzen. Im Sinne von Vignetten gliedern sie den Text und veranschaulichen in ihrer bildnerischen Aussage die Vorstellung.

Das freie Feld<sup>3</sup> soll vorsichtig von außen betreten werden, es lässt das spielerische Abtasten zu. Felder können besitzergreifend abgeschritten und abgesteckt werden. Felder werden als Spielfeld von tollenden Kindern oder als Spielbrett mit festen Regeln bespielt. Ein Feld ist sowohl Flur und Wiese wie Speicher, Depot, Lager; es ist Spielfeld, Schlachtfeld, Arbeitsfeld, Umfeld. Irmgard ZEPF bevorzugt das Anschauungsbild des Feldes als Lernfeld, da der Feldbegriff "fragilere Medialitäten wie Klima, Atmosphäre, Stimmung"<sup>4</sup> signalisiere. So wird die Vorstellung von freien Landschaftsräumen geöffnet – von luftbewegten Feldern, die von einem Himmelsraum begrenzt sind.

Die Felder gliedern dem atmosphärisch Weiten nähere körperhafte Ebenen ein, um festen Boden zu gewinnen. Es entsteht einerseits die Vorstellung von gepflügter Erde, andererseits von Weite und Ferne, aber auch von Eingeschlossenem und Ausgeschlossenem, von Ausdehnung und Begrenzung. So weit ein Feld auch reichen mag, es stößt an den Horizont, seine Ausdehnung endet dort, wo ein anderes beginnt. Der Übergang in eine neue Zone mag weit entfernt und nicht sichtbar sein, aber schon der Horizont, die Hügelkette weit hinten oder der Graben zwischen aufgeworfener Erde und steinernem Geröll, Bäume oder auch die Nebelwand am Morgen bilden Grenzen, Rahmen oder gar Wände. Das Feld erstreckt sich als räumliche Gestalt von innen nach außen, die Bewegung drängt hinaus, um seine Weite abzuschreiten auf die Begrenzung zu.

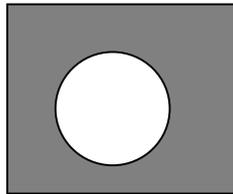
Landschaftliche Abschnitte, Ausschnitte, Rahmen – die Ausdehnung des Feldes mag von innen her erwandert eng oder weit, begrenzt oder unbegrenzt erscheinen, doch jede Bewegung im Feld ist eine richtungsbezogene. Der Wanderer, der das Feld durchstreift, nimmt darin einen Ort ein, er orientiert sich von seinem Standort aus und scheidet den Raum in ein Feld, das vor ihm liegt und in ein Feld, das hinter ihm liegt. Das denkbar abstrakteste Bild, das wir uns von der räumlichen Ausdehnung eines

---

<sup>3</sup> Der Feldbegriff wird im Kontext des Gestalt-Ansatzes (s. Kap. 2.1.1) genauer bestimmt. Auch in der Zeichenlehre sprechen WALTHER/BENSE von einem Interpretantenfeld. An dieser Stelle sollen jedoch lediglich die Gestaltmerkmale eines Feldes so allgemein und plastisch wie möglich vor Augen geführt werden, um die Gestalt selbst als aus der Bezugnahme (Denkform, Denkbewegung) resultierenden Denkraum mit einer Bezugsstruktur zu veranschaulichen.

Feldes machen können, ist durch Bewegungsrichtungen wie oben und unten, davor und dahinter, nah und fern etc. vom Standort des Wanderers aus bestimmt, der sich in den Dimensionen des Raumes orientiert. In einer Landschaft ist das Feld der Boden, der sich unter dem Wanderer erstreckt, der Horizont bildet die Grenze und der Himmel wölbt sich über ihm. Dieses Einordnen erfolgt, wie es das landschaftliche Feld assoziiert, unter anderem durch unseren Orts- oder Gleichgewichtssinn:

Jede Flächenform, wie man sie auch drehen mag, wird vom Betrachter unbewusst jedes mal in die beiden Koordinaten senkrecht – waagrecht einbezogen, und er erkennt, ob eine Form kippt, fällt, schwankt, abrutscht usw.<sup>5</sup>



#### *Ausschnitte*

Man stelle sich ein in ein Stück Papier geschnittenes Loch vor, das man wie eine Mauer mit Fenster zwischen sich und den Raum hält. Je nachdem, wie nah oder fern man das Passepartout vor die Augen hält, wird der dahinter liegende Ausschnitt des Feldes größer oder kleiner. Der Rahmen grenzt – wie das Sehfeld des Auges selbst – einen Teil des Feldes ein; er grenzt auch immer zugleich aus und lässt einen Teil des ganzen Feldes aus dem Blick verschwinden. Das Passepartout umrahmt das Feld zu einem 'Bild', das ein einzelner Ausschnitt aus einem größeren Ganzen ist und durch die Hinwendung und Aufmerksamkeit des Betrachters einen Bereich vor dem anderen, in dessen Grenzen die einzelnen Bildelemente und deren Lage zueinander in Beziehung treten, hervorhebt. Das Loch im Passepartout ist wie eine Öffnung oder ein Fenster zur Welt.

---

<sup>4</sup> ZEPF (1994, S. 7)

<sup>5</sup> MANGELS (1971, S. 52).

Jeder Tag mit seinen Erlebnissen ist wie ein "Fenster in der Zeit", das Einblicke eröffnen kann in den "eigentlichen Sachverhalt". Immer sich wiederholende Fenster.

Auch das ganze Leben (des einzelnen Menschen und der Menschheit) ist ein solches "Fenster"!<sup>6</sup>

Der Beobachter studiert in seinem Sehfeld die begrenzenden Ausschnitte und die darin angeordneten Dinge, die er an einem anderen Standort zu einer anderen Zeit in einem neuen Bezugsrahmen in anderem Zusammenhang sieht. Vielleicht greift er - durch einen größeren Abstand bedingt - das einmal gesehene Bild in einem komplexeren Bezug wieder auf, das Bezugsfeld erweitert sich. Der Beobachter bestimmt die Größe seines Fensters, er erschafft den Bezugsrahmen, Umfang und Tiefe des Raumes darin; die Enge oder Weite seines Gesichtskreises bestimmt seine Sicht der Dinge, die der Schärfe seiner Einsicht entspricht. Das Bezugsfeld konstituiert sich also in der Bezugnahme auf die Welt, je nachdem wie groß der Ausschnitt gewählt wurde. Jeder Zugriff erschließt einen Denkraum.

Im Unterschied zum Begriff des Feldes wohnt dem Begriff des Bezuges als anschauliche Denkform keine räumliche, sondern eine linear strukturierende Bewegungsform inne. Dadurch, dass wir Beziehungen oder Zusammenhänge innerhalb des Bezugsrahmens zwischen verschiedenen Bezugspunkten herstellen, entstehen Vernetzungen oder andere Verbindungsformen, die das offene oder geschlossene Bezugsfeld von innen her strukturieren. Innerhalb des Bezugsraumes knüpfen wir zu bestimmten Bezugspunkten Beziehungen, etwa klar geometrisch geordnet oder in einem Gewirr von sich durchkreuzenden Gedanken. Die Denkbewegungen durchspannen das Bezugsfeld und verbinden einen Bezugspunkt mit dem anderen.

Am Rande des Feldes bildet sich die Grenze oder der Übergang zwischen Innen- und Außenraum. Die materielle oder auch immaterielle Grenze ist, wie in Kapitel 3.0 näher ausgeführt werden wird, eine Kontaktzone, in der die Figur gegen den Grund oder die Gestalt gegen das Um-

---

<sup>6</sup> CIOMPI (1988,S.60)

weltfeld stoßen. Wir lassen die Grenzzone jedoch vorerst außer Acht und bewegen uns im Koordinatennetz des Feldes. Wir 'besetzen' das Feld, schreiten es ab und markieren Punkte, etwa die Mitte oder die Ecken, wir gehen an den Grenzen entlang. Aus der Vielfalt der Möglichkeiten wählen wir die besonders hervorstechenden Bezugsorte und verweilen, um von dort aus nach oben in den grenzenlosen Raum zu schauen.<sup>7</sup> Beim Anblick des leuchtenden Sternenhimmels orientieren sich unsere Augen an den Sternen, die als Körper in der Weite und Tiefe des Raumes Bezugspunkte bilden. Wir würden in der Leere, die weder Grenzen noch Bezugspunkte in Gestalt von Körpern oder Gegenständen aufweist, kein Bezugsfeld aufbauen können und die Orientierung verlieren.

Die Stoiker nannten das Leere *kenon*. Dies ist der von Körpern freie Zwischenraum, das Leere, das in Relation zum Seienden, zum Körperlichen definiert wird. Begrenzt wird das Leere, indem es durch Körper gefüllt wird, wodurch es eine innere Grenze erhält. Die Stoiker sprachen von der "dimensionalen Ausdehnung zwischen den Punkten der einschließenden Oberfläche"<sup>8</sup> und unterschieden zwischen dem leeren Raum und dem Ort, dem *topos* (dem teilweise eingenommenen Ort). Der Raumbegriff stand in Wechselbeziehung zum Seienden, das heißt zum Körperlichen<sup>9</sup>: "TOPOS ist nicht eine Eigenschaft des leeren Raumes, sondern bedingt durch den Körper – dieser schafft sich selbst seinen Ort und Raum dadurch, dass er entstehen wird und dann ist: Beziehung: Körper – Raum"<sup>10</sup>. Durch Körper, die aufeinander bezogene Orte in einem Feld einnehmen, wird der ausgedehnte Raum definiert.

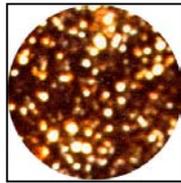
---

<sup>7</sup> Wir richten den Blick in den finsternen Nachthimmel und sehen in die Tiefe des Raumes, wenn keine Sterne zu sehen sind. Ohne Bezugspunkte – nur der dunkle Raum vor uns – ist die Leere beängstigend still. Wären wir nicht uferlos verloren, wenn wir den Himmel ohne Sterne erkennen wollten?

<sup>8</sup> LÖBL (1986, S. 24).

<sup>9</sup> LÖBL (1986, S. 25).

<sup>10</sup> LÖBL (1986, S. 29).



### *Orientierungen*

Um den Himmelsraum näher zu bestimmen, beobachten die Menschen seit alters her die Bewegung der Himmelskörper in Raum und Zeit, sie legen ihre Positionen zueinander in ihren Bewegungs- und Kräftefeldern fest und beschreiben die "Gestalt"<sup>11</sup> der Sternensysteme, die Größe, Ausdehnung und Bewegungsrichtung der zusammengehörenden Einzelgebilde in ihrer Wechselbeziehung zueinander. Ebenso schlecht wie in der Leere können wir uns in einer unüberschaubaren Fülle orientieren. Ohne grundlegendes System und Orientierungsschema könnten wir die Milliarden von vieldeutigen Reizen, die aus unserer Umgebung auf uns einströmen, nicht verarbeiten.<sup>12</sup> Es gehört zu der Fähigkeit der Wahrnehmung, aus dem aktuellen Reizangebot zu selektieren: "Was man sieht, hängt im wesentlichen ab von den Dingen, denen der Beobachter seine Aufmerksamkeit zuwendet, d. h. von den Erwartungen, die er entwickelt, und den Suchbewegungen, die sein Blick ausführt."<sup>13</sup> Die Wahrnehmung ist ein aktiver Prozess, bei dem der Organismus aus der Fülle der Reizwirkungen nur die Reiz Aspekte auswählt und in Bezug zueinander stellt, die den jeweiligen Bedürfnissen und Intentionen dienlich sind. Diese Orientierungsleistung konstituiert "ein System von Koordinaten, auf dem wichtige Objekte eingetragen werden können"<sup>14</sup> und das eine Ordnung im Sinne eines bestimmten Zusammenhangs von Teilen voraussetzt: "Sich in einer unendlichen Vielfalt zurechtzufinden, das heißt zu orientieren, bedeutet Ordnen, und zwar ein Ordnen nach Gesichtspunkten."<sup>15</sup> Sich zu orientieren ist also die Fähigkeit einer ordnenden Bezugnahme in einem Feld.

<sup>11</sup> WEIZSÄCKER (1956, S. 45) spricht im Zusammenhang mit der Entwicklung von Sternensystemen von Gestalten.

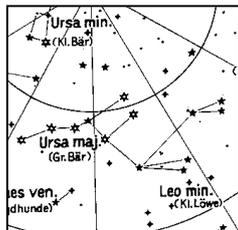
<sup>12</sup> ARNHEIM (1978, S. 46); vgl. auch ARNHEIM (1979, S. 11).

<sup>13</sup> GOMBRICH (1982, S. 107).

<sup>14</sup> GOMBRICH (1982, S. 17).

<sup>15</sup> MANGELS (1971, S. 31).

Um den Sternenhimmel zu erkennen, stellt der Wahrnehmende also Bezüge her, ordnet das Gewirr der Punkte und vergleicht etwa die größeren Lichtpunkte mit den kleineren, versucht die Lage zu unterscheiden, fasst Sternepunkte zu Gruppen zusammen. Das wahrnehmende Auge ist ordnend, es sucht Halt im Gewirr der Möglichkeiten. Der Ordnungsbegriff wird hier als Anordnung und Zuordnung, als eine Fähigkeit der Wahrnehmung verstanden, Bezugsformen zu erkennen, indem in einem Bezugsfeld etwa gleiche, ähnliche und unterschiedliche Formen einander zugeordnet werden. Ordnung ist etwas Regelhaftes, meint jedoch keineswegs nur einfache geometrische Formzusammenhänge, denn geordnete Strukturen erkennen wir auch in chaotischen Prozessen und dynamischen Systemen.



*Deutungsmuster*

Die Orientierung in einem Feld geht über physiologische Gesetze der Gestaltwahrnehmung hinaus. Der formende Blick zu den Sternen ist mit dem Vermögen verbunden, die Bezugsformen zu Sinngestalten zu transformieren. Unser Blick in den Himmel ist deutend:

Von all den Wesen, die sich auf dieser Erde befinden, heben in dieser Weise allein wir unseren Blick hinauf zu den Sternen; [...] Der Hund heult den Mond an, aber wir allein betrachten den Himmel. [...] Die Erde wird durch die Betrachtung der Sterne zu einem menschlichen Ort. Und der Moment der Betrachtung, diese ganz besonders menschliche Loslösung des Sehens, um den Blick über die Erde hinauszuheben, macht das Verlangen zu einem Phänomen des menschlichen Lebens.<sup>16</sup>

Hier ist vom Verlangen nach Erkenntnis die Rede, die danach strebt, die in den Phänomenen der Natur verborgenen Zusammenhänge zu deuten. Dabei ist der einzelne nicht auf seine Sinne allein gestellt – ihm helfen kulturelle 'Muster', durch deren Filter er sich praktisch und theoretisch zu

<sup>16</sup> ROMANYSHYN (1987, S. 17).

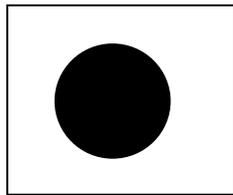
orientieren gelernt hat. Die jeweilige Kultur tradiert die Gestalt bestimmter Ordnungsformen und speichert in ihnen festgelegte Bedeutungen. Bestimmte Denk- und Handlungsweisen sind durch gesellschaftliche, soziale oder allgemein kulturelle Bezugfelder, in die der einzelne hineinwächst, vor'formuliert', und mit der tradierten Denkfigur ist der Blick fixiert. Insbesondere der unkundige Alltagsblick läuft die Deutungspfade seiner Zeit entlang, wenn er zum Beispiel die Sternenformation der 'Waage' sucht. Vielleicht weiß auch der einfache Sternendeuter, dass diese Erscheinung 'Orionnebel' genannt wird oder jener Punkt der 'Nachtsstern' ist. Ist das Beobachtungsfeld nicht schon von unseren Vorfahren abgesteckt und eingerichtet worden? Sind nicht Bezugsnetze gespannt, an denen der Beobachter entlanggleitet, wie an Schutzseilen hängend, die ihm seine Kultur schon zur Erkenntnis der Welt und der Dinge gespannt hat? Die Bezugfelder sind abgesteckt, die Felder bestellt, die Standorte festgelegt und der Blick erstarrt. Die subjektive Gestalt der Wirklichkeit wird vor dem Hintergrund eines gesamtgesellschaftlichen Weltbildes und seiner einzelnen Wirklichkeitsbereiche konstruiert.

Robert ROMANYSHYN merkt in einem Aufsatz über die Geschichtlichkeit des Visuellen an, dass sich der Blickwinkel und mit ihm die wahrgenommenen Erscheinungsformen im historischen Prozess verändern:

Was unsere Wirklichkeit ist, beruht darauf, wie die Menschheit sie sich einbildet oder vorstellt. Insofern ist das psychologische Leben der Menschheit sichtbar in den speziellen und konkreten historischen Erscheinungsformen eines Zeitalters. Die Art und Weise, wie ein Zeitalter seine Bilder malt und seine Bauten baut, spiegelt zum Beispiel die Art und Weise, wie diese Zeit ihre Träume träumt und ihre Begründungen versteht. Dass wir im 20. Jahrhundert die Materie gespalten haben, ist daher ebenso gut eine Angelegenheit der Psychologie, wie es eine Angelegenheit der Physik ist.<sup>17</sup>

Die Menschen im Mittelalter sahen die Welt als „festgefügte“ göttliche Ordnung, die Renaissance näherte sich den Phänomenen der Wirklichkeit auf wissenschaftliche Weise. Der Blickwinkel unserer europäischen Kultur hat sich im 15. Jahrhundert vor allem dahingehend geändert, dass die Welt berechenbar und messbar wurde. Aus dem kosmischen ganzheitli-

chen Weltbild trat die Neuzeit heraus und eroberte die Welt durch ihre wissenschaftlich-technische `Objektivität`, die das mythische Denkmuster verdrängte. Die Wahrnehmung orientiert sich heute an einer weltumspannenden Objektkultur und Medienpräsenz. Eine Bilder- und Objektflut bildet unübersehbare Gestaltungsvorgaben, Lebensräume und Körperbilder geben Bewegung und Haltung vor. Neben den verbalen, künstlerischen und wissenschaftlichen Zeugnissen legen diese Alltagsobjekte Zeugnis von der heutigen Wirklichkeit ab. Das Subjekt, das mit seinen Eigenschaften und Persönlichkeitsmerkmalen Eindrücke verarbeitet, konstituiert seine Welt nicht nur vor dem Hintergrund, sondern in Abhängigkeit von seinem kulturellen und gesellschaftlichen Umfeld, und eignet sich damit Wirklichkeit und Welt sowie die Deutungsmuster der Bezugnahme an.



*Freiraum*

Doch jeder einzelne Denkakt ist für sich gesehen einmalig, selbst wenn wir seit Menschengedenken Himmel und Erde betrachten und deuten. Jede einzelne Bezugnahme erschafft ihren Denkraum selbst und grenzt das mögliche Feld im Sinne von Projektionen innerer Bilder ein.

Als Einsicht möchte ich ein Wissen bezeichnen, das den Zusammenhang des Ganzen betrachtet. Die Einsicht muss insbesondere nach dem Menschen selbst fragen, nach seinen Motiven und Zielen und den inneren und äußeren Bedingungen seiner Existenz. Sie darf Subjekt und Objekt nicht grundsätzlich trennen, sondern muss ihre Wesensverwandtschaft, ihre gegenseitige Bedingtheit und damit ihren unlösbaren Zusammenhang erkennen.<sup>18</sup>

In dem dunklen Fenster<sup>19</sup>, in das uns Joseph BEUYS bei der Installation seiner Skulptur *Loch* in der Ausstellung *Schwarz* schauen lässt, wird der Freiraum dessen reflektiert, der sich hineindenkt. Beuys inneres Auge

<sup>17</sup> ROMANYSHYN (1987, S. 5).

<sup>18</sup> WEIZSÄCKER (1956, S. 7).

projiziert seine einmalige Wirklichkeit in den dunklen Ausschnitt, der wie ein Passepartout<sup>20</sup> seinen Blick in die Welt markiert. Ich frage, was im Spiegel des dunklen unbestimmten Raumes zu erkennen ist. Der Blick in das dunkle Loch: Gibt er nicht einen unbesetzten Raum frei, um über Sein oder Nichtsein oder das Wechselverhältnis von Materialität und Immaterialität und (oder) die eigene Wirklichkeit nachzudenken? In dieser Installation ist die Chance des selbstreflexiven Subjekts zur Anschauung gebracht, sich das ihm Wahrnehmungsmögliche, seinen möglichen Freiraum in einem Fenster zur Welt zu erschaffen. Das Bild, das Joseph BEUYS symbolisch ins schwarze Loch projiziert, ist seine Welt. BEUYS hat neben vielen anderen Werken dieses Loch als Ausdruck seiner Einsicht in die menschliche Kreativität und Freiheit formuliert. Es sprengt wie viele seiner anderen Werke das übliche Betrachtungsfeld, indem er das Passepartout, den Bilderrahmen der Malerei und der Skulpturen, auf das Bezugsfeld des Raumes, der Aktion, des Materials und des Lebens selbst ausdehnt:

Mit der "Besetzung" des Raumes etablierte Beuys vielmehr so etwas wie ein Beziehungsgefüge: einerseits zwischen den Elementen selbst, seien es nun Plastiken, Objekte, Gebrauchsgegenstände, Vitrinen usw. oder mehr oder minder zufällige Materialanhäufungen, andererseits zwischen diesen Teilen und der vorgegebenen architektonischen Umgebung, die nun ihrerseits Darstellungsfunktionen gewinnen konnte.<sup>21</sup>

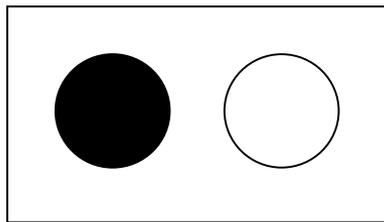
Das ganze alltägliche Handlungs- und Denkgefüge wird von Joseph BEUYS – im Sinne seines "erweiterten Kunstbegriffs" - als ein selbstbestimmbares Bezugsfeld auf den Lebensalltag ausgedehnt und die Erschaffung von neuen, eigenen Bezugsfeldern nicht nur in den klassischen Bildwerken der Kunst als schöpferischer Akt verstanden, da in der Gestaltung des Lebens die Chance eines Selbstentwurfes liegt, in dem das in jedem freien Individuum angelegte Grundprinzip geistiger Freiheit zur Entfaltung kommen kann. Der Kunstbegriff von BEUYS beinhaltet die Frage, aus welcher Möglichkeit und Notwendigkeit heraus, aus welchen Kräftekonstellationen heraus im gesamten Kräftekontext von Mensch und Welt

---

<sup>19</sup> S. Abb. 2. im Anhang auf Tafel II.

<sup>20</sup> Man achte auf die Vignette mit nun schwarzem Loch im Passepartout.

sich begründen lässt, dass so etwas entsteht wie Kunst.<sup>22</sup> Damit umschließt der Kunstbegriff BEUYS' die wie auch immer konkret werdende Bezugnahme als schöpferischen Prozess allen möglichen Handelns und Denkens überhaupt und unterläuft bestehende Kunst- und Wissenschaftsbegriffe, indem er die gemeinsamen Wurzeln durch die Frage nach den grundsätzlichen Kräftekonstellationen des Lebendigen, des Seelischen und des Psychisch-Geistigen sowie der ethisch-moralischen Verantwortung freilegt<sup>23</sup>. Das Denken und das (nicht nur bewusst gestaltende) Handeln wird als 'skulpturaler Prozess' bestimmt, das heißt als ein in jedem Individuum angelegtes und sich nicht nur in allen materialen Spuren des Handelns ausdrückendes Grundprinzip ästhetischen Denkens<sup>24</sup>. Denken als 'skulpturaler Prozess' weist mit den Worten des Bildhauers auf die Gestaltgebung von Denkprozessen hin, deren auch unsichtbare Bezugsformen sich wie sichtbare Gestalten formen.



*Sprach - Gestalten*

Die festgelegten oder freien Zusammenhänge zwischen Bezugspunkten oder den sichtbaren Objekten und dem Bezugsraum, dem Feld und dem Denken und Handeln, das den Bezug zwischen den Komponenten herstellt, wurde in den vorherigen Abschnitten beschrieben. Auf dieser Grundlage lässt sich die oben formulierte These "Denk- und Handlungsprozesse sind Bezugnahmen in einem Bezugsfeld" – unter anderem gestützt auf HEISENBERG's *Ordnung der Wirklichkeit*<sup>25</sup> dahingehend spezifizieren, dass wir die Bezugsfelder in den von Menschen geschaffenen

<sup>21</sup> ZWEITE, (1988, S. 69).

<sup>22</sup> Joseph BEUYS, in: HARLAN (1992, S. 13).

<sup>23</sup> SPEER (1997, S. 167 ff.).

<sup>24</sup> Das Erkennen von neuen Zusammenhängen in einem bekannten Bezugsfeld wird von dem Philosophen WELSCH (1993) als „Ästhetisches Denken“ bezeichnet.

<sup>25</sup> HEISENBERG (1989).

Ausdrucks- und Darstellungsformen repräsentieren – und hierzu gehören die verschiedenen Sprachen der Wissenschaften, die Sprache des Alltags und die 'Sprachen' der verschiedenen Kunstformen, die die verschiedenen Bereiche unserer Wirklichkeit erst konstituieren. Die jeweilige Sprache ist die Darstellungsform (die Gestalt) und das Medium (das Zeichen), um die jeweilige Wirklichkeit – und dies ist dann die jeweilige Einsicht in die zugängliche Welt – zu erschaffen.<sup>26</sup> Durch den unter anderem von Josef Beuys erweiterten Kunst- und Ästhetikbegriff wird in dieser Arbeit auch die Gestalt(ung) der heutigen Objektkultur als Ausdrucks-, Darstellungs- und Mitteilungsmedium verstanden, denn: Wie wir mit unseren Dingen umgehen, was wir in sie hineinformulieren, in welchem Kontext wir sie erschaffen und gebrauchen, diese sich im Handeln manifestierende Bezugnahme offenbart wie in anderen Sprachen das ästhetisch-kulturelle Denken im Kontext des jeweiligen Weltverständnisses. Ästhetisches Denken wird in den das kulturelle Bezugsfeld repräsentierenden Ausdrucks- oder Darstellungsformen nicht nur in der Gestalt von Objekten, sondern auch in den Bewegungsgestalten unseres Handelns sichtbar.

Wodurch können Sprachen solch subtile Funktionen erfüllen, wenn doch in jeder Ausdrucksform ein neuer Wirklichkeitszusammenhang geschaffen werden kann, wenn sich doch immer wieder nicht nur das Bekannte, sondern auch das Authentische in seiner unverwechselbaren Besonderheit in einer Aussage ausdrücken kann? Der Grund liegt darin, dass die einzelnen geschaffenen Sprachelemente<sup>27</sup> in ihren Formen und Bezugsmöglichkeiten unterschiedlich 'offene' oder 'festgelegte' Bezugssysteme bilden. Ob Buchstabe oder Wort, ob Ton oder Melodie, ob Linie, Punkt oder Farbe, ob Objekt oder Geste: alle konkret sichtbaren wie unsichtbaren Gegenstände können in ihrem Bezug zueinander zu Bezugsfel-

---

<sup>26</sup> Allerdings beziehen sich die Ausführungen HEISENBERGs auf Sprachsysteme, die sich in den einzelnen Kulturen entwickelt haben und noch weiter entwickeln und die historische Grundlagen für die wissenschaftliche oder künstlerische Sprachverwendung des Individuums in seiner Zeit bilden.

<sup>27</sup> Diese Sprachelemente werden erst im nächsten Kapitel als Zeichen-Gestalt dargestellt. Dennoch sei hier auf die Doppelgestalt, ja notwendige Abhängigkeit von Denken und Gestalten in allen (Sprach)Ausdrucksbereichen verwiesen. "Wir haben kein Denkvermögen ohne Zeichen." (PEIRCE, Ch. S., zit. in: NAGL, (1992, S. 13).

dem komponiert werden und entsprechend auch der Zusammenhang oder die Organisation der Teile in dem Ganzen eines Bezugfeldes wieder auseinander genommen, d.h. analysiert werden. Sie bilden in ihren im Zusammenhang wahrgenommenen Teilen Gestalten. Als Bezugsformen definiert, verweisen uns diese auf das Baugerüst oder die Struktur des Bezugfeldes. Bestimmte Töne aus einem Repertoire musikalischer Teilelemente sind so einander zugeordnet oder so zueinander in Beziehung gesetzt, dass sie eine bestimmte unverwechselbare Tonfolge bilden. So wie wir Phänomene der Natur in ihren Baugesetzen als regelmäßig wiederkehrende Erscheinungsformen erkennen und ihre Gesetzmäßigkeiten in einer adäquaten mathematischen, naturwissenschaftlichen Sprache ausdrücken, so erschaffen wir aus dem Repertoire an kulturell bereitgestellten Gegenständen und Gebräuchen Einheiten, die wir wie Atome zu Molekülen und diese wieder zu kulturell fixierten oder freien Bezugseinheiten zusammensetzen. So werden Begriffe zu Sätzen oder zu anderen Sprachgestalten formiert und bildnerische Elemente (Formen- und Farbenrepertoires) zu Ornamenten, Bildern, Skulpturen, Räumen zusammengesetzt. Wir ordnen Teilelemente zu mehr oder weniger komplexen Ganzheiten. Die Fähigkeit, unseren jeweils spezifischen Erkenntnisstand auszudrücken, beruht auf der Fähigkeit, strukturierte Ganzheiten zu bilden, das heißt Gestalten zu erzeugen und wieder reflexiv aufzulösen. Wir produzieren und rezipieren in reversiblen Prozessen durch Sprechen und Hören, Sehen und Darstellen, Greifen und Begreifen, indem wir ein Gestaltrepertoire zu Sprach-Gestalten formatieren.

An dieser Stelle sei auf die bisherige Verwendung des Begriffs der Gestalt verwiesen, der als ein Bezugfeld bestimmt wird: Der innere Aufbau einer Gestalt – etwa einer Rede – hält die einzelnen Gedanken zusammen und unterscheidet sich von dem inneren Strukturgesetz einer Erzählung oder eines Essays durch den spezifischen Zusammenhang der Teile einer bekannten Textsorte. Das heißt, die Einzelgebilde gewinnen beziehungsweise verlieren im Ganzen Eigenschaften, Funktionen und Bedeutungen, die sie für sich genommen nicht besitzen, aber im Kontext des Ganzen erhalten. Das Ganze eines Wortes ist etwas anderes als die Summe seiner Buchstaben, das Ganze eines Satzes etwas anderes als die Summe

seiner Wörter, das Ganze einer Rede ist etwas anderes als die Summe ihrer Sätze. Dieses an die Definition der „Übersummativität“ von Ehrenfels<sup>28</sup> angelehnte Strukturprinzip ist natürlich nicht so einfach zu veranschaulichen, denn die entstehenden und vor allem gemeinten inhaltlichen Aussagen schieben sich in das formal beschreibbare Bezugfeld der Sprach-Gestalt hinein. Mit der Verengung des Gestaltbegriffs auf Wahrnehmungsgesetze hat aber der als Bezugfeld definierte Gestaltbegriff hier nichts mehr zu tun, da der Blick von innen her auf die das Feld als Ganzes konstituierende Bezugfeldstruktur gerichtet ist und nicht nur die geschlossene Oberfläche eines Gegenstandes im Blick hat. Die Wahrnehmung von Bezugsformen sei als eigentlich ästhetisches Moment bei der produktiven und jeweils individuellen Konstituierung der Gestalt hervorgehoben.

In einem Experiment mit einem einfachen roten Tuch<sup>29</sup> kann gezeigt werden, dass die Gestaltung des Tuches (Form, Farbe, Lage und die Art der Wicklung) im Kontext zum Körper interpretiert wird und das ganze Bezugfeld auf unterschiedliche Tätigkeiten und Haltungen verweist. Die Gestaltung des Tuches wird als Schlips, als Schamttuch, als Kopftuch, als Schnupftuch oder als Schürze gelesen und provoziert einen bestimmten gestischen Bewegungszusammenhang, der zum Beispiel männliche oder weibliche, sportliche oder festliche Gebrauchs- und Bedeutungszusammenhänge konnotiert. Dieses Beispiel zeigt, dass ein Stück Stoff an einem Körper bereits durch einen geringfügigen Formen- und Lagewechsel unterschiedliche Ausdrucks- und Darstellungsfunktionen der Kleidung anzeigen kann und dass die Kleidersprache als Ganzes ein eigenes Gestaltungsfeld mit einem eigenen kleidspezifischen Gestaltrepertoire darstellt, das wie die verbale Sprache als ein komplexes Sprachsystem<sup>30</sup> auftritt und auf seine ästhetisch-kulturellen Bezüge hin strukturiert werden kann. Der

---

<sup>28</sup> Fitzek, Herbert / Salber, Wilhelm (1996, S.18)

<sup>29</sup> S. Abb. 3. im Anhang auf Tafel II. Die Abbildung zeigt eine Studentin, die in dem Spiel mit einem roten Tuch die Formen des Tuches und seine Position am Körper wechselt. Das Tuch markiert den Körper an unterschiedlichen Stellen und provoziert zu Bewegungen, die sich aus dem kulturellen Formenrepertoire des Tuches ergeben.

<sup>30</sup> In der „Sprache der Mode“ hat z. B. Roland BARTHES (1985) das verbale und visuelle Kommunikationssystem der Kleidung strukturiert.

Mensch hat sich mit den Kleidern, die er trägt, ein eigenes nonverbales Kommunikationssystem geschaffen, das 'Sprachfunktionen' erfüllt. Die Eigenheit der (textilen) Objektsprache wird als Zeichen-Gestalt im weiteren Verlauf der Arbeit näher untersucht. Das ästhetische Prinzip – oder wie BEUYS sagt – der 'skulpturale Prozeß' des Denkens und Handelns manifestiert sich wie in Kunst und Wissenschaft zwar in unterschiedlichen Freiheitsgraden auch in der Gestaltung der Alltagsästhetik. Die hier behauptete Gleichstellung der Sprachen, der mathematisch-naturwissenschaftlichen, der verbal-begrifflichen, aber auch der bildhaft-formalen Sprachen sowie der Musik nivelliert jedoch nicht ihren Zugriff auf unterschiedliche Wirklichkeiten, sondern sie beruht auf der These, dass wir alle Ausdrucksformen unseres Denkens und Handelns als Gestaltung verstehen können, indem wir Elemente (Teile, Aspekte...) zu Bezugsfeldern verbinden. Diese Möglichkeit der Konstruktion und Dekonstruktion von Gestalten stellt jedem einzelnen ein historisch entwickeltes Gestalt-Repertoire aus Zahlen, Buchstaben, Formen, Tönen, Materialien, Objekten zur Verfügung. Diese „Elemente“ oder die Teile einer Gestalt bilden in ihren latenten Verknüpfungsmöglichkeiten mehr oder weniger offene Bezugssysteme, in denen Elemente in schier unendlichen Variationen zu neuen Konnexen zusammengefügt werden können. Diese Konnexbildung ist allerdings in den meisten Sprachen Regeln unterworfen, um genau und eindeutig definierte Zusammenhänge darzulegen und um in kommunikativen Prozessen eindeutig verstanden werden zu können.<sup>31</sup> Sie ermöglicht jedoch auch die Verknüpfung ihrer Elemente zu neuen, im jeweiligen historischen Kontext authentischen Gestalten, wie sie in Kunst und wissenschaftlicher Forschung notwendigerweise erschaffen werden. Die Elemente sind, um auf die Bezugspunkte im Bild des Bezugsfeldes zurückzuverweisen, die sichtbaren, hörbaren oder greifbaren Bezugspunkte, die in ihrer syntaktischen Struktur mehr oder weniger eindeutig definierte Bedeutungen zulassen.

---

<sup>31</sup> Die Kopplung von Gestalt und Bedeutung wird als die Zeichenfunktion einer Gestalt später beschrieben. Hier geht es um die Zeichen-Gestalt der Sprachzeichen und die syntaktische Struktur, durch die ein Repertoire an Formen zu Bedeutungsgestalten – zu Zeichen - organisiert werden kann.

Sprachen bestehen aus zusammengesetzten Ganzheiten, die bereits als gedankliche Bezugs- oder Denkfiguren Gestalt sind, also geformte Einheiten bilden. Natürlich gewinnen die Teilelemente, zum Beispiel die Begriffe in einem Satz, nicht durch ihre Ansammlung ihren Sinn, sondern durch die Bezugsform oder Zu-Ordnung der Begriffe zueinander (Syntax). Zwischen den einzelnen Teilen des Ganzen besteht eine Wechselwirkung, so dass eine Veränderung eines Teiles ebenso das Ganze verändert.<sup>32</sup> Durch die Zu-Ordnung der Teile, durch die gewohnte oder ungewohnte Art der Verknüpfungen der Teilelemente verlieren oder gewinnen etwa auch einzelne Kleidungsstücke ihre übliche Bestimmung. Die Eigenaussage einzelner Gegenstände, die ja ihrerseits schon aus Teilelementen zusammengesetzt sind, wird erst durch den Zusammenschluss mit anderen Gegenständen, etwa bestimmten Kleidern am Körper, in ihrem Kontext zu Tragegelegenheiten verständlich. Erst im jeweiligen Bezugsfeld wird den Teilelementen ihr Sinnzusammenhang in einem System von Bezügen genauer zugewiesen.<sup>33</sup>



#### *Verbindungen – der Gedankenstrich*

Aus den bisherigen Ausführungen geht hervor, dass die Bemühung, die Gestalt eines Feldes anschaulich zu machen, nicht fruchtbar ist, ohne die im Begriff selbst angelegten Bezüge als Merkmale des Feldes zu definieren. Die bisherige Darstellung ist dem Bild gefolgt, das entsteht, wenn man sich 'ein Feld' im Sinne einer Landschaft vorstellt. Hier waren der Horizont als Begrenzungslinie oder das Fensterbild als Begrenzungsrahmen wichtig. Von diesen Bildern abstrahiert, ist ein Feld nur zu beschreiben, wenn es als räumliche Dehnung durch seine Begrenzung definiert wird.

<sup>32</sup> Vgl. den Begriff der Gestalt in der Gestaltpsychologie z. B. bei DREVER/FRÖHLICH (1975) und FUHR/GREMMLER-FUHR (1995).

<sup>33</sup> Diese für jede Gestaltgebung geltende Interaktion von Form und Inhalt wird im System der Zeichenlehre durch den Interpretanten hergestellt, der seinem Denken (Gefühl, Meinung etc.) in Zeichen Ausdruck verleiht.

Durch den Himmelsraum wurde die Aufmerksamkeit auf die materiellen Körper gelenkt, die als Anknüpfungspunkte, Gegenstände, Objekte oder Begriffe bezeichnet wurden und die in ihrem Feld Orte markieren. Ein leeres oder immaterielles Feld kann nur als begrenzte räumliche Ausdehnung und als Bezugsraum (Abstand, Lage, Anordnung...) zwischen den Körpern vorgestellt werden, wobei sich der Beobachter entweder im Feld oder außerhalb seiner Grenze befindet. Das Feld bildet sich also, sobald Vorstellungen oder Handlungen Bezüge herstellen, die zum einen die Geschlossenheit des Feldes umfassen, das dem Bezugsfeld seine Ausdehnung, Form und in gewissem Sinne Dauer verleiht, und zum anderen seine Struktur, die dem Feld wie ein Gerüst seinen Richtungsbezug, seinen inneren Zusammenhalt gibt. Die von innen her konstituierte Gestalt des Feldes betont Linearität<sup>34</sup>, Geschwindigkeit, Dynamik und Flexibilität von Bezugsstrukturen, da sie wie ein Kräftefeld die konkreten Bezugsobjekte zusammenhält. Diesen Verknüpfungen von Bezugspunkten, zwischen denen wir Verbindungen herstellen und wieder lösen können, gilt im folgenden unsere Aufmerksamkeit.

Zunächst soll der formalen und inhaltlichen Raum- und Bewegungsgestalt des Denkens ein Zeichen zugeordnet werden, das die unsichtbare Bezugsform darstellt: der Binde- oder Gedankenstrich, eine Linie, die gerade so lang ist, dass sie kein Punkt mehr ist.<sup>35</sup> Die kurze gerade Linie stellt die Verbindung etwa zwischen zwei Begriffen her. Dass der Bindestrich auch als Schriftzeichen durch eine Linie dargestellt wird, zeigt, dass gedankliche Verbindungen als gerichtete geistige oder auch körperliche Bewegung aufgefasst werden. Der Gedankenstrich markiert eine Pause, einen Wechsel, einen Übergang, ist also ein "gedanklicher Neuanfang, der das Vorherige nicht nur einschließt, sondern gleichzeitig das Nachkommende vorbereitet"<sup>36</sup>. Der Bindestrich steht für eine Pause im Sprechen oder Lesen und markiert wie der Gedankenstrich diesen Zwischenraum zwischen zwei ausgesprochenen oder geschriebenen Gedan-

---

<sup>34</sup> S. Abb.4. im Anhang auf Tafel III. Dieses Bild in einem Seilgerüst kletternder Kinder mag das Bild eines stabilen und dennoch flexiblen Strukturgerüsts zeigen.

<sup>35</sup> S. Abb. 5 im Anhang auf Tafel III, Fisches Nachtgesang.

<sup>36</sup> KOTTE (1992, S. 92).

ken als freien Denk- oder Bezugsraum: "In der Zeit zwischen einem Wort und einem anderen geschieht mehr als in den Wörtern selbst."<sup>37</sup> Der Binde- oder Gedankenstrich eröffnet also einen freien Denkraum zwischen zwei Bezugspunkten – frei oder offen deshalb, weil zwar zur Bezugnahme aufgefordert wird, der Bezug selbst jedoch nicht inhaltlich vorformuliert wird.

J. RÖNNEPER hat 1992 eine Ausstellung zum Gedankenstrich im *Heinrich Heine-Institut* in Düsseldorf zusammengestellt. Aus dem von ihm dazu herausgegebenen Katalog<sup>38</sup> seien einige Gedanken hier wiedergegeben, die die morphologische Substanz eines Bildzeichens und seine Transformation zur Sinngestalt beschreiben:

„Der Gedankenstrich markiert in einzigartiger Weise immer wieder die Diskrepanz zwischen dem im Inneren Empfundnen, Gewünschten, Gehofften und dem mittels der Sprache Ent-Äußerten, d.h. aus dem Inneren ins Äußere Transportierten. Und damit weist er in die (im 18. Jahrhundert neuartig erlebte) Spannung, die 'Kluft' zwischen Ich und Welt, Subjekt und Objekt, [...] auf ein verbales Vakuum, den (Hohl)raum des Ungesagten, des Nicht-sagbaren, und gleichzeitig stellt er den Versuch dar, diesen Raum zu erschließen".<sup>39</sup>

Diese Besonderheit scheint das Zeichen seiner Erfindung im 16. Jahrhundert zu verdanken. Der Gedankenstrich kommt wohl erstmalig in der englischen Literatur in dramatischen Texten vor, war hier jedoch noch nicht vorrangig Ausdruck einer individualistischen Schreibweise, wie in der modernen Poesie, sondern er diente in erster Linie als Anweisung für die Schauspieler. Wie die anderen Satzzeichen hatte der Gedankenstrich zunächst eine praktische, funktionale Bedeutung, die sich auf die gesprochene Gestaltung des schriftlichen Textes durch die Schauspieler bezog: Die einengenden Reglementierungen eines systematischen und grammatikalischen Interpunktionssystems erforderten offenbar die Einführung eines neuen, 'frei' zu gebrauchenden Satzzeichens. Das 'verspätete' Satzzeichen fungiert wie eine 'Leerstelle' in dem neuen System und lässt anders als alle übrigen damals bestehenden Satzzeichen einen Spielraum

---

<sup>37</sup> KISTERS (1992, S. 78).

<sup>38</sup> RÖNNEPER, J (1992)

<sup>39</sup> MICHELSEN (1992, S. 45 f.).

zu, der durch individuelle Interpretationen gefüllt werden kann. Damit ist die Einführung des Gedankenstriches "Symptom für eine neue Unverbindlichkeit und das damit verbundene zunehmende Erfordernis einer subjektiven Auslegung der Welt"<sup>40</sup>.

Wouter KOTTE geht in seinem Beitrag dem Gedankenstrich - dem "Ozonloch in der Grammatik"<sup>41</sup> - nach und untersucht den rhetorischen Impetus der Lesepause, die ja keine Gedankenpause sei:

„Eine durch Sprech- oder Lesepause bedingte gedankliche Leere gibt es nicht, da Resonanzen des Gesagten/Gelesenen und neue Gedanken, Vorstellungen, Assoziationen, Erinnerungsbilder usw. Bewegungen sind, die in einem Kontext von Zuhören/Lesen nicht abgeschaltet werden können. Nicht das Innehalten an sich ist Ziel und Zweck eines Gedankenstriches, sondern das Herstellen einer Öffnung, in der sich [...] Kombinations- und Gedankenverschiebungen vollziehen können“.<sup>42</sup>

Der Gedankenstrich deutet also die möglichen Denkbezüge zwischen den ausgesprochenen oder formulierten Texten an. Der Gedankenstrich veranlasst, dass die Ebene des gesprochenen, geschriebenen oder gelesenen Wortes auf der Ebene der bildnerischen 'Sprache' fortgesetzt werden soll, damit der Gedankenfluss zwar ein Innehalten erfahre, jedoch nicht abgebrochen werden soll: "Die in das Gewebe der gedruckten Worte eingewirkten Satzzeichen gehören zum Rhythmus eines Wortkünstlers wie die Worte selbst."<sup>43</sup> Was wird hier anderes beschrieben als die Denkgestalt, die den sichtbaren/unsichtbaren Bezugsraum von Sprechen und Schweigen, die Leere zwischen den Formen durchspannt?

Der Gedankenstrich markiert den Denkraum, der sich durch die Herstellung von Bezügen zwischen Begriffen und Objekten, also zwischen den sichtbaren oder bezeichneten Gegenständen bildet. Darüber hinaus markiert er die lineare bewegte Denkgestalt, die wir in so vielen Sprachbildern als lineare Bezugsform vorfinden. Die Bedeutung des Zeichens, das heißt die sprachliche Funktion des Gedankenstrichs innerhalb der gebräuchli-

---

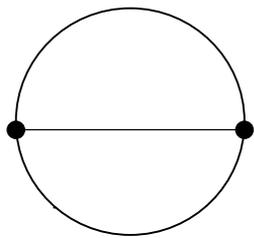
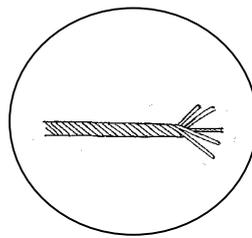
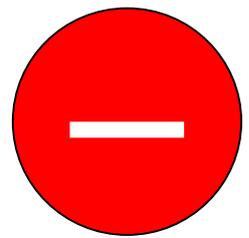
<sup>40</sup> MICHELSEN (1992, S. 44 f.).

<sup>41</sup> KOTTE (1992, S. 92).

<sup>42</sup> KOTTE (1992, S. 93).

<sup>43</sup> KRUSE (1992, S. 84).

chen Sprachregelung, fußt auf dem bildlichen Ausdruck des Zeichens selbst. Die kurze Linie klopft das zu Denkende nicht fest, sondern überlässt es dem Leser oder Zuhörer, den aufgenommenen Faden metaphorisch in den bildnerischen Zwischenraum hinein und durch ihn hindurch fortzuspinnen. Der Inhalt der Gedankenverbindungen, der Verschlingungen, Verknüpfungen, Verwirrungen, ist nicht formatiert, wenn er auch dem Inhalt des Gesagten oder Geschriebenen eingegliedert ist, um an einer Stelle und zu einem Zeitpunkt – etwa beim Zuhörer – eine vorherbestimmte Assoziationskette oder ein vorhersehbares Bezugsfeld zu aktivieren. Stellt man die Begrifflichkeiten zusammen und achtet auf die Figuren der Denkbewegungen, so wird etwa von Denkbruchstücken, Gedankenketten, Gedankensprüngen gesprochen.

**Form****Material****Zeichen**

### *Textile Denkformen*

Zahlreiche sprachliche Begriffe, die geistige Bezugsformen und die Strukturen von Denkprozessen benennen, gehen von textilen Elementartechniken aus. Häufig stoßen wir in der Literatur, in der Umgangssprache und in wissenschaftlichen Texten auf abstrakte Zusammenhänge, die durch textile Gefügeformen beschrieben werden. Es werden textile Techniken und die durch sie gesponnenen Fäden ‚Gespinnste‘, ‚Netze‘ oder ‚Gewebe‘ zur Beschreibung von Gedankenfiguren verwendet. Wie eng die Verbindung zwischen sprachlichen Strukturen und textilen Gefügen ist, zeigt auch die Herkunft des Begriffes ‚Text‘: „Text: Ende des Mittelalters von lateinisch *textus* Gewebe, Zusammenhang der Rede, zu *texere* we-

ben."<sup>44</sup> Die Verbindung beider drückt sich in der Herkunft des Wortes 'Text' aus, das aus dem lateinischen Begriff für „Geflecht“ kommt.<sup>45</sup> Der sprachliche Aufbau eines Textes, die Textur, kommt ebenfalls aus dem Lateinischen und wird mit Gewebe (*textura*) übersetzt und bedeutet Anordnung Gefüge, Struktur.<sup>46</sup> Sprechen wir also von der Textur eines Gewebes oder Geflechtes, meinen wir nicht, wie meist angenommen, die Oberflächenbeschaffenheit, zum Beispiel das Geriffelte, Genoppte oder ähnliches, sondern die innere Bauform, die technische Struktur des materialen Gefüges, die unter Umständen, aber nicht immer an der Oberfläche sichtbar wird.

"Es heißt, der Mensch könne über Stunden dasitzen und einen Faden endloser Gedankengänge denken, ohne Unterlass [...]."<sup>47</sup> Der Gedankenlauf oder Gedankenfluss wird also mit den Material- und Formeigenschaften eines Fadens verbunden, der Bindestrich ist ein Binfaden, der auch die Gedanken zusammenhält.<sup>48</sup> Man stelle sich vor, dass so manches am seidenen Faden hängt, oder dass der Faden zwischen etwas reißt. Wir knüpfen ein Netz oder denken an Verknotungen, Schlaufen, Schleifen, Verkettungen. Textile Gedankenstriche vernetzen, verknüpfen, knüpfen auf oder an, knoten an; wir verzahnen miteinander, wir verknäulen oder verfilzen die Dinge, verflechten, verweben, verstricken eins mit dem anderen, wir wirken oder verwirken eine Sache. Die Bewegungsformen der Gedanken können sprachlich der textilen Natur entsprechen. Textile Denkformen sind den Bewegungseigenschaften der Fäden und den rhythmisch wiederholenden Techniken sowie textilen Gefügeformen entlehnt. So wird der 'rote Faden' verfolgt, wenn auf den Gedankenzusammenhang in einem Gespräch, in einem Vortrag, oder einer gedanklichen Ableitung verwiesen wird. Gedanken werden verknüpft, man knüpft an etwas an, man löst den Knoten auf oder zerschlägt ihn (gordisch!), man bündelt Gedanken, man zieht an Fäden, ein Faden zerreißt. Und wenn der Faden abbricht, fädelt man ihn neu ein. Der Binde- oder Gedankenstrich

---

<sup>44</sup> WASSERZIEHER (1977).

<sup>45</sup> *Brockhaus Enzyklopädie* (1973).

<sup>46</sup> *Brockhaus Enzyklopädie* (1973).

<sup>47</sup> KISTERS (1992, S. 79).

wird zu einem Faden 'versponnen', der Gedankenfaden zu Denkstrukturen verwoben, ein Gedanke eingeflochten oder eine Beziehung verwirkt.

Die unterschiedlichen textil konnotierten Gedankenverbindungen sind dem praktischen Handlungsfeld handwerklicher textiler Techniken entlehnt.<sup>49</sup> In den textilen Sprachbildern scheinen Hand und Kopf, Material- und Denkverhalten, technischer Vollzug und rationale Struktur vom Konkreten zum Abstrakten übergegangen zu sein. Die Bewegungsgestalt des Denkens ist aus der realen Operation zur theoretischen Denkgestalt transformiert. Der Hyphen (engl. = Bindestrich) ist gleichzeitig morphologische, tektonische und symbolische Gestalt, steht für den Zusammenhang der Strukturen und drückt auch die verschiedenen Wirklichkeitsbereiche von Kunst, Technik und Design sinnfällig aus

Man darf [...] den Menschen wohl bewundern als ein gewaltiges Baugenie, dem auf beweglichen Fundamenten und gleichsam auf fließendem Wasser das Auftürmen eines unendlichen komplizierten Begriffsdomes gelingt; freilich, um auf solchen Fundamenten Halt zu finden, muss es ein Bau wie aus Spinnefäden sein, so zart, um von der Welle mit fortgetragen, so fest, um nicht von dem Winde auseinander geblasen zu werden.<sup>50</sup>

Ein weiterer Beleg für die Transformation von textilen zu gedanklichen Verbindungen ist, dass man nur diejenigen textilen Grundbindungen, die auch technisch reversibel sind, mit Gegenbegriffen versehen kann, wie z.B. das Knoten und Flechten, nicht aber das Filzen. Man wirkt eine Sache und verwirkt sie. Man knüpft etwas zusammen oder löst den Knoten auf, man verknüpft, knüpft an, eine Sache wird gebunden oder aufgebunden. Alle Bindungstechniken, die – wie beispielsweise der Filzprozess – im Praktischen nicht reversibel sind, werden auch in ihrer sprachlichen Analogie nicht rückgängig gemacht oder aufgelöst. So dringt man in eine verfilzte Gesellschaft nicht ein. Der Prozess der Konstruktion einer bereits verfilzten Fläche, eines Gewebes oder Netzes ist nicht reversibel. Die De-

---

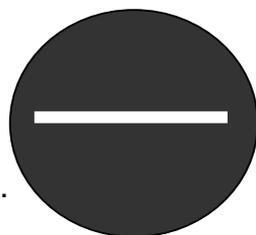
<sup>48</sup> Für die textilen Bindestriche wurde von der Verfasserin für ein europäisches Ausstellungsprojekt der Begriff des HYPHEN eingeführt. Das Wort 'Hyphe' kommt aus dem Griechischen, bedeutet Faden, Gewebe und wird auf Pilzfäden angewendet.

<sup>49</sup> S. Abb. 6. im Anhang auf Tafel III. Hier ist das Zunehmen von Häkelmaschen in einem Schema dargestellt.

konstruktion ist gleichbedeutend mit der Zerstörung der Verbindung, die wie eine Gedankenverbindung auf-, ab- oder zerreißt. Die einfachen, aber vielgestaltigen, anpassungs- und verwandlungsfähigen textilen Verbindungsformen ermöglichen flexible aber auch stabile Traggerüste, die vielfach der Natur entlehnt sind. Solche flexiblen Gedankenfiguren oder Handlungsformen scheinen zur Lösung heutiger Problemstellungen besonders geeignet, wie Wolfgang WELSCH in einer Analyse der Postmoderne feststellt:

Heute gehen wir zu anderen Denkformen über: zu Denkformen und Metaphoriken des Gewebes, der Verflechtung, der Verkreuzung, der Vernetzung – ein Vorgang, der von den Einzelwissenschaften bis zur philosophischen Vernunfttheorie reicht.<sup>51</sup>

Die variable Tektonik von Textilien steht wohl deshalb für alle Arten von Bezugnahmen, weil textile Gefüge durch ihre linearen Bindungsformen gleichermaßen einfache wie komplexe Zusammenhänge herstellen können. Von einfachen punktuellen Verbindungen (Knoten) über lineare (Fäden) bis zu Flächen oder Ebenen (Gewebe) und zwei- oder dreidimensionalen linearen Raumkörpern (Seilgerüste, Hüllen) sind textile Gefügeformen zusammengesetzte Gestalten, die durch elementare Konstruktionsprinzipien gekennzeichnet sind, die sowohl statischen als dynamischen Bewegungsgesetzen folgen. Textile Bindungslehren (Gefügelehren) können Formenlehren ergänzen, weil sie die Lehren über Punkt, Linie und Fläche durch eine materialspezifische Strukturlehre von Faser, Faden und Gewebe im Materialverhalten und der Technik veranschaulichen.




---

<sup>50</sup> NIETZSCHE (1980, S. 882).

<sup>51</sup> WELSCH (1993a, S. 30).

### *Operationales Handeln*

Das Bezugfeld hat also einen inneren Aufbau, eine Struktur, die als lineare, mehrschichtige, flexible und variable 'Denkfigur' aus der Bewegungs- oder Denkrichtung konstituiert und zusammengehalten wird. Das Bezugfeld wird, wie es eingangs ausgeführt wurde, aus seiner begrenzten Ausdehnung zum einen als Feld (Raum, Bereich) und zum anderen aus seinem inneren Zusammenhalt als Struktur (Textur) definiert, die das innere Baugerüst des Denk- oder Handlungsprozesses darstellt.<sup>52</sup> Der Prozess der Bezugnahme kann linear, diffus, zerstreut oder gleichmäßig geordnet ablaufen, er vollzieht sich wie manuelle oder körperliche Handlungen, die im Denken verinnerlicht oder operationalisiert werden: "Das Eigentliche einer Operation ist nicht die Art ihres – innerlichen oder äußerlichen – Vollzugs, sondern ihre logische Struktur, das System von Beziehungen, das sich in der Operation ausdrückt."<sup>53</sup> Die eben genannten Beispiele belegen die These, dass die Strukturen unseres Denkens und Handelns Bezugsfiguren, also Bewegungsgestalten, sind, die durch das Operieren an und mit konkretem Material zu Denkgestalten transformieren. Die konkrete Erfahrung in der Wirklichkeit – unsere körperliche Orientierung im Raum – wird zur Handlungsform abstrahiert und als Denkhandlung oder auch Denkmuster verinnerlicht, denen wir wiederum in der verbalen Sprache begrifflich Gestalt geben. Die Verbindung von abstrakten Denkhandlungen und konkretem, stärker affektiv bestimmten Tun ist in Prozessen des Malens deutlicher nachzuvollziehen, wie das folgende, auf synästhetischen Erfahrungen beruhende Beispiel zeigt:

Vor Beginn des Malens weiß man nicht, was am Ende entsteht. Es ist wie beim Einschlafen, du kannst den Traum, welchen Du haben wirst, nicht vorausplanen. Wenn man nun mitten in der Malerei steckt und schon vergessen hat, dass man einmal eine bildnerische Intelligenz besaß, dann greift man mit traumwandlerischer Sicherheit nach der

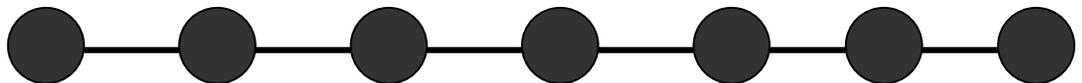
---

<sup>52</sup> Der durch Bezugspunkte (Körper) erfüllte Raum steht nach den Stoikern in Bezug zur Physis, die im Sinn eines Gestaltungsprinzips den Strukturplan der Natur darstellt, den sie – wie ein Künstler oder Handwerker – in den von ihr gestalteten Gebilden verwirklicht, deren "quantitativer Wert und geometrische Form sich kontinuierlich verändert" (LÖBL [1986, S. 30]).

<sup>53</sup> AEBLI (1968, S. 82). Hier soll weniger auf die Besonderheit einer Struktur als mögliche logische Bezugsform verwiesen werden als auf die Übertragung konkreter körperlicher Bewegungsformen, die abstrahiert werden.

Farbe, die man selbst bei stundenlangem Nachdenken mit der Vernunft nie entdeckt hätte. Man fühlt sie, die Farbe, als Farbe, als Fläche, als Raum. Man spürt sie als Wärme, als feurig oder angenehm kühl, oder auch eiskalt. Man schmeckt auch die Farbe, sogar der Magen malt mit. Nun weiß man auch, welche Form jeder Fleck haben muss, und alles wird selbstverständlich. Man weiß genau, ob der Pinsel fest aufdrücken soll, oder ob die Farbe nur flüchtig aufgetragen werden soll, auch ein Thema stellt sich von selbst ein.<sup>54</sup>

In diesen Ausführungen des Malers Heimrad PREM wird seine Bezugnahme zu den Farbfeldern nicht als kognitive, etwa logisch geplante und durchgeführte Denkhandlung beschrieben, sondern der Prozess in seiner besonderen Wechselwirkung zwischen der rationalen und affektiven Dimension in dem besonderen Bezugsfeld des beschriebenen Bildes zum Ausdruck gebracht. Prem beschreibt die Praxis der Herstellung eines Bildfeldes, das wie jeder andere Gegenstand zu seiner Produktion notwendigerweise des Denkens und Handelns bedarf, deren besondere, einmalige Intention sich in der konkreten Farb-Gestalt des abgeschlossenen Werkes widerspiegelt. Aus der Zusammenstellung des Materials, der Farben und der Formen können wir vor dem Hintergrund des Bezugsfeldes der modernen Malerei etwa den in das Bildfeld implizierten Sinnzusammenhang verstehen, nicht nur, weil das "Sehen eine schöpferische Tätigkeit des menschlichen Geistes"<sup>55</sup> ist, sondern weil wir alle Gestalten und alle Gestaltung wie ein Kunstwerk als Bezugsfeld, d.h. als aus Teilen zusammengesetztes Ganzes in seiner Organisationsstruktur betrachten und die Gestalt als Sprachzeichen interpretieren können.



*Knotenpunkte und Zwischenräume*

Für den Maler ist es eine gewohnte Übung, zwischen und hinter den sogenannten 'Positivformen' die Negativform, zum Beispiel den Hintergrund, zu sehen. Es ist die Fähigkeit der Wahrnehmung, die jeweilige Negativform aus dem Schattenreich der Gegenformen, nach 'vorne' zu holen:

<sup>54</sup> Heimrad PREM in einem Schreiben an Hans GERCKE. In: HEIDELBERGER KUNSTVEREIN (1996).

nach vorne ins Bewusstsein formulierter Existenz. Das unsichtbare Netz der formalen und farbigen Bezugsstrukturen entsteht im Prozess der Wahrnehmung, das heißt im Kontakt unserer Sinne und unseres ordnenden Geistes mit der außerhalb von uns aufgenommenen 'Materie'. Die organisierten Bezugsformen sind im Werk unsichtbar und sichtbar gleichermaßen. Das eigentlich Sprechende oder Bedeutende in einem Bild aber ist der innere, unsichtbare Zusammenhang, die wahrnehmbare Bewegungsgestalt zwischen den sichtbaren Formen und Farben im jeweiligen Bezugsfeld des Werkes, für das ich als Zeichen eben den textilen Bindestrich, den *hyphen* eingeführt habe. Durch die Denkfähigkeit des Menschen, zwischen den sichtbaren Formen Beziehungen herzustellen, entsteht das Vermögen, die fließenden, flexiblen Netzwerke der Bezugsstrukturen zu deuten, ihre Inhalte zu erkennen und ihnen Bedeutung zu geben. Es gelingt, die Bezugsstrukturen zum Beispiel in einem Bild zu sehen und zu beschreiben, wenn das 'Dazwischen', das 'Daneben' oder das 'Dahinter', also der Raum zwischen den gemalten sichtbaren Formen, zueinander in Beziehung gestellt werden. Ihre Wechselbeziehung wird wahrgenommen, wenn beispielsweise der sogenannte 'Negativraum' als die Form, die räumlich zwischen den materiellen Erscheinungsformen liegt – etwa zwischen den gemalten Punkten auf einer Leinwand – als notwendige Bezugsform gesehen wird.

Das zur Wahrnehmung gehörende Wechselverhältnis von Positiv und Negativ, von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit durchzieht alle Gestaltung: "Das Entscheidende geschieht zwischen den Dingen, den Wörtern, den Bildern, im Übergang von einem zum anderen."<sup>55</sup> In gesprochenen und gelesenen Sprachformen ist uns zum Beispiel der Zwischenraum zwischen den Wörtern als Pause geläufig, sehr viel weniger bewusst ist er uns im Bereich der Objektsprachen, bei denen wir selbst als Handelnde das Bindeglied darstellen.

Der Zwischenraum (Intervalle und Rhythmen) wird durch die Bewegungsgestalt der Wahrnehmung zur Zeitgestalt verbunden. Die affektiven

---

<sup>55</sup> ARNHEIM (1978, S. 50).

<sup>56</sup> KISTERS (1992, S. 80).  
(Fortsetzung folgende Seite)

wie kognitiven Denkfiguren führen wie eine Perlenschnur oder ein Band die körperhaft materiellen Erscheinungsformen in einem zeitlichen Bewegungslauf zusammen. Die formale Abstraktionsleistung ist in den verschiedenen Bereichen der Wirklichkeit unterschiedlich herausgefordert. Dennoch basiert sie – ob in der Musik oder in der Objekterfahrung – genuin auf der Fähigkeit, zwischen den sinnlich wahrnehmbaren, aufeinanderfolgenden Eindrücken und Erlebnissen Bezüge herzustellen und diese zu Gestalten (wie die einer Melodie) zusammenzufassen und zu einer neuen Sinn-Gestalt zu transformieren.

### *Ästhetisches Denken und Handeln*

Die meisten Bezugfelder des Alltags sind nicht begrifflich erfassbar, sondern existieren in den weniger fasslichen Ausdrucks- und Darstellungsformen zwischenmenschlicher Handlungen, in denen Alltagsgegenstände unterschiedliche Funktionen haben. Die Praxis des Alltags und ihre Erscheinungsformen gehören weder den bewusst formulierten Sprachen der Wissenschaften noch denen der Kunst an, und dennoch ist die Gestalt der Objektwirklichkeit den Strukturen der Bezugnahme unterworfen. Die unterschiedlichen Beziehungsfelder mögen diffus und schwer voneinander zu unterscheiden sein, vielleicht bilden sie jedoch gerade deshalb die Gestalt der Lebenspraxis als Ganzes ab.

Die Fähigkeit, die Bezüge zwischen den Dingen als Bezugsformen aus den sichtbaren Gestalten und ihren Bewegungen zueinander und miteinander sinnlich aufzunehmen und dieses Bezugsfeld als solches wahrzunehmen und zu deuten, ist das Vermögen des 'ästhetischen Denkens', das in Anlehnung an Wolfgang WELSCH als die Fähigkeit verstanden wird, das innere Netzwerk, die Tiefenstruktur der Beziehungen aufzuspüren. Die Fähigkeit der wahrnehmenden Deutung wird von WELSCH als Transformation der unbewussten, sinnenhaften Kontakte zur Welt zur Bewusstwerdung eines Sinnzusammenhangs als Erkenntnisprozess beschrieben, als ein Prozess, der dem Ästhetischen den Erkenntniswert des Denkens zuweist, das aber notwendigerweise von einer einführenden Bezug-

---

nahme zur Welt ausgeht. Um den Ästhetik- mit dem Beziehungsbegriff zu verknüpfen, wird hier nicht der aufsteigende Weg der von den Sinnen ausgehenden geistigen Verarbeitung einer Wahrnehmung betont – dies ist eine Methode, wie Sinnschichten in einem Feld nacheinander aufgeschlossen werden können<sup>57</sup> –, sondern der hier zu definierende Ästhetikbegriff stellt, wie Karin HIRDINA es formuliert,

das „Ästhetische als Moment allen menschlichen Aneignungsverhaltens in den Mittelpunkt. Es ist nur als Beziehungsbegriff beschreibbar. Ästhetisches ist Moment unserer Weise, in der Welt zu sein: nicht nur aufnehmend, konsumierend, rezipierend, sondern gestaltend, mitteilend, zeigend“.<sup>58</sup>

Ästhetisches meint Aneignung und Hervorbringung<sup>59</sup> von Gestalt, die im Rahmen der vorliegenden Untersuchung deshalb als Zeichen-Gestalt bezeichnet wird, weil die das Bezugsfeld konstituierende Bezugnahme in die Bezugsstruktur der Gestalt eingeht und die Gestalt in ihren Sprachfunktionen berücksichtigt wird. Das Ästhetische meint die Erschaffung von Gestalten im Sinne freier und individueller Wahrnehmung von Zusammenhängen (Bezugnahme in der Konstitution einer Gestalt). Der dem Ästhetischen oft zugeordnete Begriff der Schönheit folgt dagegen vor allem in der Alltagsgestaltung einer kulturellen Norm, die das Bezugsfeld in seiner Komposition und Oberfläche standardisiert und Bedeutung und Wert nach einem kulturell und gesellschaftlich sanktionierten Maßstab festgelegt hat. Der Begriff des Schönen hebt jedoch ursprünglich ebenfalls auf die Besonderheit der Bezugsstruktur ab. Hier sei die in der *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751–1780) enthaltene Definition des Schönen von Denis DIDEROT hervorgehoben:

Man überblicke [...] alle Dinge, die man schön nennt: das eine schließt die Größe aus, das andere das Nützliche, ein drittes die Symmetrie, und einige schließen sogar jeden deutlichen Anschein von Ordnung und Symmetrie aus – das wäre der Fall bei dem Gemälde eines Unwetters, eines Sturms, eines Chaos, und man muss wohl

<sup>57</sup> Die Interpretation ästhetischer Informationen wird von WELSCH (1993b, S. 49 f.) in folgenden Schritten von der Sinneswahrnehmung zur Sinnwahrnehmung geführt: Beobachtung, imaginative und experimentelle Expansion von deren Gehalt, reflexive Prüfung, ob imaginativer Fund wirklich einer ist, Konsolidierung reflektiv erhärteter Wahrnehmung.

<sup>58</sup> HIRDINA (1994, S. 15)

<sup>59</sup> Abb. 7 im Anhang auf Tafel III zeigt die Authentizität und Gestaltungskraft in der Weltaneignung durch das kindliche Spiel.

zugeben, dass die einzige gemeinsame Eigenschaft, worin alle diese Dinge übereinstimmen, der Begriff der Beziehung ist.<sup>60</sup>

Claude LÉVI-STRAUSS, der diesen Artikel reflektiert, kritisiert zwar, dass DIDEROT nur die einfachen Beziehungen gelten lasse, nicht aber die komplizierten, betont jedoch: "Vor allem darum bemüht, das Abstrakte nicht vom Konkreten zu trennen, die Form nicht vom Inhalt, die Idee nicht vom Ding, sucht Diderot im Begriff der Beziehung eine vom Verstand vollzogene Abstraktion einer Erfahrung."<sup>61</sup>

Mit dem Konzept des Bezugfeldes ist mit der im Denken und Handeln des Menschen verankerten Gestaltungsnotwendigkeit die anthropologische Wurzel der Bezugsfähigkeit und mit ihr die Orientierungs- und Wahrnehmungsfähigkeit bis zur Erkenntnisfähigkeit angesprochen, die uns praktisch und geistig dazu befähigen, uns sowohl in unserem kulturellen Bezugfeld zu orientieren als auch unserem Standort darin im ästhetischen Handeln wieder Gestalt zu geben.

---

<sup>60</sup> DIDEROT (1989, S. 76 ff).

<sup>61</sup> LÉVI-STRAUSS (1995, S. 73)

### 1.3 Das Textile im Bezugfeld

Das Feld wurde als Raum, Dimension, Bereich und in Verbindung mit dem Gestaltbegriff als Ganzheit beschrieben, der Bezug als Struktur, Wechselverhältnis und als Zusammenhang der Teile zueinander und zum Ganzen und als Denkbewegung dargestellt, durch die das Feld erst konstituiert wird, jedoch ebenso wieder in seine Teile zerlegt werden kann. Das Konzept des Bezugfeldes, dessen Bedeutung für menschliche Denk- und Handlungsprozesse dargestellt wurde, bildet die Grundlage für die Frage nach der inhaltlichen Reichweite des zu strukturierenden Bezugfeldes. Bisher blieben die Ausführungen in ihren Beispielen in dem Sinne allgemein, als die Frage nach der Relevanz textiler Objekte der zu ordnenden Systematik der Zeichen-Gestalt offen gelassen wurde. Im Folgenden wird daher auf eine Installation verwiesen, die einen kurzen und anschaulichen Einblick in das zu ordnende Bezugfeld gibt.

Der Mensch ist in seiner Welt durch seine Sinne, sein Denken, sein Erleben und durch seine Handlungen verankert, hierdurch nimmt er Bezug zu den Dingen auf. Erfahrungen aller Art, seine Kenntnisse und Fertigkeiten basieren auf den Bezügen, die er als Einzelerfahrungen machte und die er in Handlungsfeldern (Produktionsformen, Darstellungsweisen), Erfahrungsfeldern (Rezeptionsformen) und Denkfeldern (Reflexionsformen) zusammenfasst. Sein Weltbild, das er in Korrespondenz zu seinem Selbstbild entwickelt, wird vom Subjekt in zeit- und raumabhängigen Prozessen der Welt- und Kulturaneignung erworben. In diese Beziehung von Subjekt und Objekt schiebt sich der textile Untersuchungsgegenstand. Er ist Medium in diesem Bezugfeld und repräsentiert besonders exemplarisch einerseits die Stofflichkeit der Welt der Gegenstände und andererseits ihre archaischen Funktionen, die sie vor allem als Bedeckung seines Körper erfüllen. Die besondere Tragweite des textilen Materials und seiner Funktionen und Bedeutungen werden in dem ausgewählten modernen Werk des Italieners Michelangelo Pistoletto (1933 geb.), „Venere degli stracci“ (Lumpenvenus) von 1967/82 besonders anschaulich. Es gibt mehrere Versionen. Die Abbildung im

Anhang (Abb.23, Tafel X) zeigt die Version aus dem Kröller-Müller Museum in Otterlo, Niederlande. Dieses Kunstwerk gleicht einem Motto, das die Entgegensetzung von Subjekt und Objekt, von weiblichem Körper und Materialität, Tradition und Gegenwart, von Blindheit, Befangenheit und der Möglichkeit der Erkenntnis in einem Spiegel wechselseitiger Projektionen und Reflexionen thematisiert. Die folgende kurze Betrachtung und Interpretation der Installation dient dazu, dem Werk in aller Kürze gerecht zu werden. Die seltsame Spiegelreflexion der so heterogenen Bestandteile des Ensembles bindet den Betrachter ein und lässt - je nach Standort - den Blick der Venus in den des Betrachters übergehen, der sich aber im gleichen Moment wieder distanzieren kann. Man kann die Skulptur nicht umschreiten. Die entkleidete Liebesgöttin, das klassische Symbol der Schönheit, dreht ihren Rücken vom Betrachter ab und betrachtet zögerlich verharrend einen Berg bunter Lumpen. Ist sie sehend oder blind, körperlich befangen oder geistig distanziert, subjektiv oder objektiv mit der stofflichen Realität befasst? Und was sieht sie, wenn sie sieht, - was denkt sie, wenn sie denkt, - oder wie würde sie handeln, wenn sie handeln könnte? Man könnte ihr verschiedene Denk- und Handlungsweisen unterstellen, den in der chaotischen Formenvielfalt nach Sinnzusammenhängen suchenden ästhetischen Blick, den technisch kausalen Blick, der Materialeigenschaften und Nutzen zu verbinden trachtet, oder den kommunikativen Blick, der in der Unordnung des Berges vergeblich nach verbindlichen Zeichen einer „Kleiderordnung“ sucht. Man könnte unterstellen, dass die Venus vor dem Lumpenberg sinnend steht und fragt, was alles in diesem so chaotisch wirkenden Stoffberg an Gestaltungspotenzial, Denkmaterial oder gar Lehrstoff verborgen ist.

Das menschliche Subjekt tritt der ungeformten Materialwirklichkeit möglicherweise erkennend, aber möglicherweise auch ratlos gegenüber angesichts der Anhäufung abgelegter Kleider, deren Farben und Muster hervorstechen, die ihre körperspiegelnden Hüllenformen aber eingebüßt haben. Der fokussierende Blick in die Mikrostrukturen der Stoffe und ihre Material-, Struktur- und Formeigenschaften brächte einige textile Gestaltungsvarianten, wie Bindungsstrukturen und anderen Gefügeformen sowie Farb-

und Mustervariationen und Montageformen, wie Nähte, Knöpfe, Säume und Bänder hervor. Hierzu wäre ein analytischer, die morphologische und tektonische Struktur der Materialgestalt systematisch untersuchender Blick notwendig, der die Elemente des zusammengesetzten Ganzen isoliert und seine Teile einzeln und in ihren Zusammenhängen betrachtet, um das materielle und technische Gestaltrepertoire gegebenenfalls systematisch zu ordnen. Doch mit diesem vom Ganzen der Komposition ablenkenden Mikroblick wird die Bedeutung des Werkes nicht erfasst. Als ganze Form betrachtet erscheinen die fließenden Formen der Lumpen wie ein einziges geknautschtes Kleidungsstück, das die Venus umfassen könnte, wie der Archetyp eines weiblichen Rockes. Der Lumpenhaufen scheint die Welt des ungeformten, chaotischen Stoffes auf den archaischen Ausgangspunkt der Welt zurückzuwerfen, wenn da nicht der geschichtsträchtige Leib der Venus wäre. Die Lumpen verbergen ihre historische Herkunft im Chaos des beliebig Angehäuften, so als seien die Kleidformen ohne Geschichte, Tradition und Ausdruck - und befänden sich im Zerwürfnis mit dem antiken Schönheitsideal der Göttin. Die verlorenen Kleidformen der Lumpen gehen in der Vielfalt und Buntheit von Mustern und Farben unter und deformieren durch ihre gefalteten, verknautschten Materialformen die ehemals lesbaren Zeichen der Kleidersprache, die nun nicht mehr „lesbar“ sind. Sie stellen aber gerade dadurch ein recyclebares Rohmaterial für neue Formungsprozesse dar, denen die Venus eher im Gestus der Ratlosigkeit als etwa zugreifend gegenübersteht.<sup>69</sup> Pistoletto's Kunst wird stilistisch zur Kunstrichtung der *Arte povera* gezählt. In die der amerikanischen Minimalart verwandte Auffassung von Reduzierung auf zwei kontrastierenden Elementen spielt die Erinnerung an schon Gesehenes hinein. Wir kennen die Lumpenberge aus Recyclingfabriken und Lumpensammlungen oder als Wäscheberge als Übergangsstadien, als flüchtige Formen. Für Helmut Friedel<sup>70</sup> weist der Kleiderberg auf Armut, auf Verlorensein, auf katastrophale Zustände und lässt ihn sogar an die

---

<sup>69</sup> Die Frage, was die Venus aus mehrperspektivischer Sichtweise mit dem Lumpenberg anstellen könnte, sei hier gestellt, die Varianten aber nicht weiter durchgespielt.

<sup>70</sup> FRIEDEL, Helmut (1996, S.12)

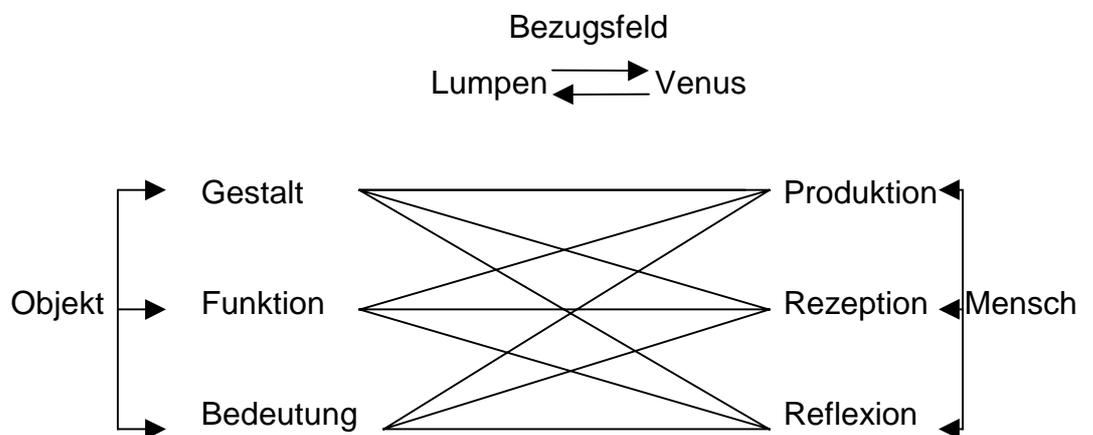
Kleiderberge entblößter Menschen vor den Gaskammern der Konzentrationslager denken.

In der Gestalt der Lumpenvenus sehen wir nach einem Vergleich mit ihrem kapitolinischen Vorbild nur noch die Attitüde dieses antiken Götterbildes. Man hat auf den ersten Blick den Eindruck, dass es sich um den Gipsabdruck einer klassischen griechischen Statue handelt. Wir denken an die kapitolinische Venus oder an die Venus von Milo, berühmte griechische Statuen der Aphrodite. Die Göttin der Liebe ist eine Verherrlichung weiblicher Schönheit und erinnert an die mit der antiken Plastik verbundenen Vorstellung der vollkommenen Einheit von Körper und Geist, menschlicher Sinnhaftigkeit und göttlicher Distanz. Dagegen besteht die gipsern anmutende Lumpenvenus aus bearbeiteten Polyurethane. Sie hat einen plumperen Körpergestus als ihr griechisches Vorbild, das bereits in römischer Zeit vielfach kopiert und variiert wurde. Die Übertreibung des griechischen Formenrepertoires - die schwankende Rechtsneigung des Körpers, die Armstellung, verwandelt den antiken Geist des Maßes zum Klischee.

In der Gegenüberstellung der beiden divergenten Bestandteile der Installation, des überlieferten Schönheitsideals und Menschenbildes mit einem überdimensionalen Kleiderhaufen, wird die Gegenüberstellung zur wechselseitigen Spiegelung. So scheint sich das Bedeckungsmögliche in einem Spiegelbild von tradiertem Körperbild und bereitliegendem Bekleidungsrepertoire gegenseitig zu bedingen. Die Möglichkeit der Spiegelung eines schöpferischen Bewusstseins ist in einer narzisstischen Selbstspiegelung abgelegter Kleidung zugleich auch Gefangenschaft. Die Unauflöslichkeit der eitlen Reflexion des Subjektes im Objekt verleiht der Nacktheit der Lumpenvenus einen Anflug von Tragik. Es fehlt nicht an materialen Ressourcen, sondern an einer Idee, die dem Körper Gestalt und damit Sinn geben könnte. Sie scheint sich ihres griechischen Leibes nicht mehr und ihrer Identität angesichts eines Überangebots an Gestaltungsmöglichkeiten - noch nicht bewusst zu sein. Der Blick der Venus befindet sich jenseits von Praxis und Theorie, ein Schauen, welches das Verharren in der Gefangenschaft des Alltags unauflöslich erscheinen lässt, in diesem Falle der narzisstischen Selbstspiegelung im Kult des Körpers und dem

Wechsel der Mode. Das Kunstwerk kann als ein Spiegel begriffen werden, der uns die Spaltung von Wirklichkeiten zwischen Subjekt und Objekt, Körper und Geist, Individuum und Gesellschaft, Abhängigkeiten und Sehnsucht nach Erfüllung, Realität und bildlicher Erfindung, kurzum zwischen Kunst und Leben vor Augen hält. Zugleich ist in Pistoletto's Werk die Erinnerung an ein von Griechenland ausgehendes, ganzheitliches Kunstideal und die damit verbundene Sehnsucht nach verlustig gegangener Mitte gegenwärtig. Die Thematisierung dieses Spannungsverhältnisses zwischen Anknüpfen an die Vergangenheit und Offenheit für die Zukunft macht die Lumpenvenus zu einem Schlüsselwerk des 20. Jahrhunderts.

Es ließen sich noch weitere Aspekte im Spannungsfeld der Lumpenvenus hervorheben. Angesichts des strukturierenden Anliegens dieser Arbeit sollen diese inhaltlichen Gesichtspunkte jedoch nur übersichtlich geordnet und aufgelistet werden. Hierbei wird das Feld zwischen Subjekt und Objekt entsprechend der späteren Strukturierung des Feldes wie folgt geordnet:



Das Bezugsfeld wird durch eine spiralförmige Generierung von Bedeutungsfeldern dargestellt, die sich aus der Perspektive auf Textilien von ihrer Gestalt, ihren Gefügeformen und Herstellungsprozessen über ihre vielfältigen Funktionen bis zu ihren globalen ästhetischen Bedeutungen und kulturellen Zusammenhängen zusammenfassen lassen. Es soll angedeutet werden, dass die Vielfalt von Textilien aufgrund ihrer zu strukturierenden Zeichen-Gestalt trotz vereinheitlichender Struktur in Form

und Inhalt an semantischer Komplexität zunimmt, und dass die ästhetisch-kulturelle Objektwirklichkeit durch Textilien repräsentiert werden kann. Die Ordnung des textilen Bezugsfeldes erfolgt also vom Objektiven zum Subjektiven, vom Textil-Stofflichen - zu Lebensbereichen und unterscheidet auf allen Stufen die Bezugsfelder von Kunst –, Technik und Design, die bei zunehmender Einbeziehung der gesellschaftlichen und kulturellen Aspekte aus dem möglichen strukturellen Unterschied von Denkart eine Aufspaltung von divergenten Gestaltungs- und Lebensbereichen notwendig macht.

**a. *Textilien und Stoffobjekte sind Abbild, Gefüge, Zeichen.***

Das textile Gefüge stellt in seiner einfachen technischen Gestalt eine archaische menschliche Erfindungsleistung dar. Textile Artefakte repräsentieren als elementare Produkte einer Gesellschaft sowohl deren material-technischen Entwicklungsstand als auch in der Transformation von Material und Technik zur abstrakten Gestalt den menschlichen Ausdruckswillen.<sup>71</sup>

1. Aus dem elementaren Aufbau von Fasern, Fäden und Stoffen werden aus materialen Formelementen komplexere Einheiten gefügt und die technische Materialform in ihrer morphologischen und tektonischen Struktur signifikant zur Gestalt transformiert. Fasern, Fäden und Stoffe entsprechen den Figuren Punkt, Linie beziehungsweise Fläche.<sup>72</sup>
2. Als kulturübergreifendes Phänomen sind Textilien in Farbgebung und Ornamentierung als Schmuck- und Körperzeichen ein bedeutendes Zeugnis von Weltaneignung.
3. Wegen ihrer Produzierbarkeit – etwa aus Natur- und Rohstoffen – und der Handfertigung als ursprünglich primäres Herstellungsverfahren sind

---

<sup>71</sup> Abb. 6 im Anhang auf Tafel III zeigt schematische Darstellungen von Verzweigungen. Die erste stellt das technische Prinzip dar. Wie in Kap. 1.2 bereits dargestellt, sind textile Strukturen als Denkbewegungen operationalisiert. Die Abstraktion des Strukturprinzips der Verzweigung kommt in der Gedankenskizze DARWINS (Abb. 6 [rechts]) zum Ausdruck.

<sup>72</sup> Dies wird auf den Abb. 8 im Anhang auf Tafel IV und 11 auf Tafel V deutlich.

Textilien für die handwerklich-technischen Produktionsformen und ihre kulturübergreifende Entwicklung exemplarisch.<sup>73</sup>

4. In Bezug auf ihre kulturgeschichtliche Entwicklung gehören Textilien zu den ältesten Produkten der Menschheit, bei denen Bild-, Material- und Zeichen-Gestalt in ihren unterschiedlichen Funktionen einander ergänzen und durchdringen. Auch lässt sich daran die archaische Einheit der Künste belegen.<sup>74</sup>

**b. *Textilien und Stoffobjekte sind Werkstoffe mit Eigenschaften und Funktionen.***

Die aus der textilen Baustruktur erwachsenden polaren Merkmale und Eigenschaften des textilen Artefaktes bedingen und bewirken die vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten der Textilien und ihrer Weiterverarbeitung als Werkstoffe in unterschiedlichen Funktionsbereichen:

1. Aufgrund ihrer Flexibilität und Weichheit sind Textilien empfindlich und leicht zerstörbar. Verschleiß, Veralterung, Konsum repräsentieren Sein, Zeit und Vergänglichkeit der Dinge. Sie sind stofflich-ästhetische Zeitbilder.<sup>75</sup>
2. Durch die variablen Eigenschaften von Stabilität und Flexibilität, repräsentiert in Eigenschaften wie Festigkeit und Lockerheit, Widerstandsfähigkeit und Nachgiebigkeit, Beweglichkeit und Starrheit, können textile Flächen technisch und räumlich-plastisch geformt werden. Ihre stabile Flexibilität beziehungsweise flexible Festigkeit macht sie zum vielfältig einsetzbaren technischen Werkstoff, der extremen Anforderungen gewachsen ist und unterschiedlichste

<sup>73</sup> Abb. 12 auf Tafel VI zeigt das manuelle Bündeln von Flachsfasern.

<sup>74</sup> Abb. 9 im Anhang auf Tafel IV zeigt die Verwandlung einer Kordelbildung zum Zeichen. In bezug auf die Einheit und Spaltung in der Kunst vgl. die Tapisserie aus dem 13. Jh. (Abb. 13, Tafel VI) mit einem Werk aus der modernen Kunst (Abb. 14, Tafel VII von Robert Rauschenberg). Sind Technik und Bildausdruck in Abb. 13 noch ornamental und technisch einheitlich, so treffen auf Abb. 14 die handwerkliche Tradition des Patchwork-Quilts auf den malerischen Gestus des abstrakten Expressionismus.

<sup>75</sup> S. Abb. 15 im Anhang auf Tafel VII. Die Photographie einer Studentin illustriert eine der materialspezifischen Formkategorien: die Lochform (s. Kap. 3.2.2), die als materiale Verschleißform ein Zeitbild darstellt.

Leistungen erfüllt. Sie sind bildnerisch-plastische und technische Werkstoffe.<sup>76</sup>

3. Durch ihre materielle Bewegungs- und Anpassungsfähigkeit sind Textilien und ihre Farbigkeit elementare Ausdrucksträger von emotionalen menschlichen Regungen wie Freude und Trauer. Die spezifische Bewegung von farbigen Stoffen und Tüchern bildet in allen Kulturen sozialen Kontext, die im Zusammenspiel mit Bildern, Hinweisen, Symbolen und Zeichen der nonverbalen Verständigung dienen, unter anderem bei Festen, Spielen, Feiern, Ritualen, Zeremonien, Aufmärschen und in anderen Kommunikationsbereichen. Textile Materialien sind bewegliche Kommunikationsobjekte.<sup>77</sup>
4. Sowohl aufgrund der Tatsache, dass Textilien Schutz- und Gerätefunktionen erfüllen, sowie aufgrund ihrer ästhetischen Erscheinung, durch die sie zum primären Ausdrucks- und Darstellungsmedium werden, als auch aufgrund ihrer kommunikativen Potenz, durch die sie alle wesentlichen sozio-kulturellen und gesellschaftlichen Phänomene repräsentieren, bilden Textilien und textile Objekte multifunktionale Objektgruppen, an deren Gestaltung sich das Verhältnis von Gestalt und Ausdruck, Gestalt und Funktion sowie Gestalt und Zeichen untersuchen lässt.<sup>78</sup>

### ***c. Textilien und Stoffobjekte repräsentieren Kunst, Technik, Design.***

Bei der Untersuchung von Textilien und Textilobjekten werden exemplarisch die Prinzipien und Strukturen der Gestaltung in den Bereichen menschlicher Kulturtätigkeit und Weltaneignung berührt. Textile Artefakte werden auf den Gebieten der Kunst, der Technik beziehungsweise des

---

<sup>76</sup> S. Abb. 16 im Anhang auf Tafel VIII. Steht das Photo (Abb. 15) für die ästhetische Rezeption im Bezugsfeld ‚Kunst‘, so ist das Gleitflugzeug Otto Lilienthals (Abb. 16) ein Beispiel für die technische Funktion von Spannformen (s. Kap. 2.2.2.3 und 2.3.4.2).

<sup>77</sup> In Abb. 17 im Anhang auf Tafel VIII wird die kommunikative Funktion von Textilien verdeutlicht. Die Flaggen gehören als Fallform zu den textilen Funktionskategorien (s. Kap. 2.3.4.3).

<sup>78</sup> Abb. 18 im Anhang auf Tafel IX zeigt die Bewegungsform von Stoff im Luftstrom. Die Bewegungsfalten sind funktional bedingt und zeigen, wie expressiv die Faltenbewegung wahrgenommen werden kann.

Designs mit unterschiedlichen Intentionen entworfen, hergestellt und mit unterschiedlicher Wertschätzung rezipiert<sup>79</sup>:

1. Durch den Prozess der Gestaltung können aus materialen Formelementen morphologisch und tektonisch strukturierte Formkomplexe so gefügt werden, dass die bildnerisch-plastische Gestalt Ideen und Erkenntnisse abbildet und ausdrückt. In den bildenden Künsten, also in Malerei, Plastik, Objektkunst, Environment werden ebenso wie im Theater textile Bilder und Skulpturen, Stoffobjekte, Kostüme und Environments zu Sinn-Bildern. Sie sind Darstellungen des jeweiligen künstlerischen Konzeptes als Teil der geistig-seelischen Erkenntnis und des Weltverständnisses der Menschen in ihrer Zeit und repräsentieren die sinnlich-abstrakte Dimension der Ideenbildung in ihrem ästhetisch-kulturellen Zusammenhang.
2. Im Prozess der Produktentwicklung und empirischen Erprobung können aus Materialelementen textile Gefüge und Gegenstände so konzipiert und entwickelt werden, dass ihre Gestalt messbare Leistungen erbringt. Technische Textilien und textile Geräte können so konstruiert werden, dass sie in ihrer materialen Gestalt eine empirisch überprüfbare, funktionale Relation von Material, Form und Eigenschaft, das heißt von Mittel und Zweck, erfüllen. Um diese 'Gerätefunktion' zu erkennen, bedarf es der Erfahrung von Kausalität mehr als der rein ästhetischen Wahrnehmung. Technische Textilien spiegeln so die kausale Dimension der Lebensbewältigung in dem auf Erfahrung beruhenden, schlussfolgernd pragmatischen Handeln und Denken der Menschen in ihrer Zeit. In der Entwicklung ihrer technischen Produktion repräsentieren sie auch und besonders die Entwicklung der Wirtschaft und Zivilisation. Als Ausdrucksformen technischer Innovation und historischer Produktentwicklung sowie der damit korrelierenden Entstehung von Gebrauchs- und Bedarfsfeldern sind sie kulturgeschichtliche Zeugnisse menschlicher Weltaneignung und zeigen

---

<sup>79</sup> Die Abb. 20, 21, 22 im Anhang auf Tafel X zeigen am Beispiel des Herrenanzuges ein Kunst-, Technik und ein Designobjekt.

die Abhängigkeit wie Loslösung des Menschen von den Gesetzmäßigkeiten der Natur in ihrer Nachahmung, ihrer Bewältigung und in ihrer Beherrschung exemplarisch auf.

3. Durch den Prozess der Warenentwicklung und ästhetischen Rezeption von textilen Produkten werden diese zur Lebensgestaltung gehörenden Materialien und Objekte so zu visuellen Zeichen und Symbolen organisiert, dass ihre Gestalt verstanden und in sozial-psychologischen gesellschaftlichen Prozessen wie kulturellen Handlungen, privaten und öffentlichen Festen und der täglichen Kommunikation, integriert wird. Um zum Zeichen von Individuen und Gruppen und damit zum Design einer Gesellschaft zu werden, ist die ästhetische Konzeption der Produkte auf die Herstellung einer Produktform gerichtet, die ästhetisch rezipierbar ist und als Ware vom Verbraucher angenommen werden kann. Ihre Gestaltung ist also von der jeweiligen Wahrnehmungs-, Erfahrungs- und Denkfähigkeit der sie rezipierenden und gebrauchenden Menschen und ihrer Werte und Wünsche abhängig. Die Gestalt des Massenprodukts ist auf Vervielfältigung angelegt und muss auf eine breite Akzeptanz der Konsumenten hin konzipiert werden. Als Objekte, die ins tägliche Leben integriert sind, prägen sie somit die Lebensgestaltung und die in ihrer Tradition und in ihrem historischen Kontext angelegten sozialen Lebensformen, Sitten und Gebräuche einer Kultur. Ebenso spiegeln sie deren sittliche Ordnung und ethische Wertvorstellungen und zeigen die ästhetischen Normen einer Gesellschaft auf.
4. Die textilen Produkte des Designs manifestieren als Identifikationsmedien die menschlichen Verhaltens- und Lebensformen und spiegeln gesellschaftliche Abhängigkeiten, Notwendigkeiten und Zwänge, indem sie neben ihren technischen Funktionen als Identifikationsmedien dienen. Sie sind Zeugnisse des materialen Überflusses und der Kompensation unbewältigter Lebenswirklichkeit. In ihrer Zeichenstruktur, also in ihrer Relation von Gestalt, angelagerten Funktionen und Interpretationen weisen sie im Kontext ihrer gesellschaftlichen Beurteilung und Bewertung sowohl die Einheit als auch die Divergenz von ästhetischen, technischen und sozial-

psychologischen Funktionen in einer Gesellschaft auf. Sie sind Zeichen von Authentizität respektive Fremdbestimmtheit der Individuen und gesellschaftlichen Kräfte in ihrem kulturellen Kontext.

***d. Textilien und Stoffobjekte repräsentieren Sinngebung und Erkenntnis, Zivilisation und Lebensbewältigung, Werte und Traditionen.***

Textile Materialien und Objekte repräsentieren in der bildenden Kunst, als technische Produkte und Gestaltungsentwürfe des Lebensumfeldes, sowohl die sinnlich-abstrakte Dimension der Ideenbildung als auch die kausal erfahrbare Dimension der Lebensbewältigung sowie die psycho-soziale Dimension der Kommunikation und erschließen unterschiedliche Bereiche ästhetisch-kulturellen Denkens und Handelns:

1. Textile Kulttücher, Bilder und Kultobjekte realisieren und symbolisieren in ihrer Tradition, in religiösen und kultischen Zusammenhängen mythische und ethisch moralische Vorstellungen und repräsentieren damit in ihrer Entwicklung den jeweiligen Stellenwert des Glaubens und der Religion.<sup>80</sup>
2. Textile Bilder und Objekte im Bereich der bildenden und der darstellenden Künste sind Sinn-Bilder, die neben religiösen Darstellungen Bildwirklichkeiten und Utopien schaffen und Zeugnisse der geistigen Weltaneignung und -deutung und damit der geistesgeschichtlichen Entwicklung und der Erkenntnisgeschichte einer Kultur sind. Seit den Anfängen der modernen Kunst wird textiles Material nicht mehr nur abgebildet, sondern auch als Werkstoff in Malerei und Plastik und in der Objektkunst direkt eingesetzt.
3. Textile Materialien und Objekte erfüllen im Bereich der Technik technische Funktionen: Als flexible Spannflächen mit der Fähigkeit reversibler Verkleinerung und Vergrößerung bilden sie Abschirmungen

---

<sup>80</sup> S. Abb. 19 im Anhang auf Tafel IX. Dieses Kulttuch der Cuna-Indianer ist wie auf Abb. 13, Tafel VI, ein Beispiel für die mythische Symbolik einer ganzheitlichen, noch nicht aufgespaltenen Kunstauffassung.

und machen unter Nutzung der Windkraft als Zug- und Tragflächen zum Beispiel das Segeln möglich. Ihre ursprüngliche, in allen Bereichen des Lebens wirksame Funktion des Objekt- und Körperschutzes wird durch textile Hüllen, durch Zelte, Planen, Abdeckungen, Einhüllung, Verpackungen, Taschen- und Behältnisformen und durch elastische Polsterformen gewährleistet. Das Erzielen zweckgebundener Eigenschaften des textilen Materials durch Materialeigenschaft, Baustruktur und Objektgestalt ist Gegenstand technischer Forschung. Technische Textilien und textile Objekte repräsentieren in Herstellung und Erfindung die technische Produktion, ihre Entwicklung und die Innovationen von Handwerk und Industrie. In den Lebensbereichen von Arbeit, Freizeit und Sport reflektieren die textil-technischen Leistungen exemplarisch die technische Kultur der Zivilisation und ihre Auswirkungen auf die Lebensgestaltung.

4. Textilien bilden als gespannte Flächen Räume, Wände, Kulissen, Zelte. Sie bringen als raumbildende Elemente ihre materialspezifischen Eigenschaften ein und sind dadurch kennzeichnend für mobile Lebensweisen. Gleichmaßen bilden und prägen Textilien aufgrund ihrer vielfältigen Bezüge zwischen technischem Nutzen und ästhetischer Wirkung die Gegenstände der häuslichen Inneneinrichtung und der Wohnungsdekoration. Sie bewirken Verhaltensmuster im gesellschaftlichen und kommunikativen Kontext und stellen sie dar. Persönliche Einstellungen und soziale Bezüge, Sitten und Gebräuche sowie die ästhetischen Wertvorstellungen und Konventionen einer Kultur spiegeln sich in deren konvergenter oder divergenter ästhetischer Struktur. Deren Gestalt, Nutzen und Gebrauchskontext bilden Zeichen und Muster, die verschiedene Lebensauffassungen repräsentieren – von Komfort, Ordnung, Lebensgefühl, Lebensplanung, Lebensbewältigung, Lebensgenuss etc. Sie stellen die individuelle und kollektive Gestaltung der Lebensgemeinschaften einer Gesellschaft dar.
5. Der Objektbereich der Hüllenform 'Kleidung' ist besonders hervorzuheben, denn er vereint exemplarisch die Grundfunktionen aus den Bereichen 'Kunst', 'Technik' und 'Design': Sowohl in kultischen Zusammenhängen als auch in den bildenden und darstellenden

Künsten, in der Schutz- und Komforttechnik als auch in der gesellschaftlichen Kommunikation ist Kleidung elementar und gegenwärtig. In den Materialien und Objekten der Kleidung ist die denkbar engste Verflechtung von stofflich-physiologischer Körperhaftigkeit, das heißt zwischen materieller Gestalt und menschlicher Körperexistenz, zwischen Bewegung und physiologischen Lebensbezügen geschaffen. In der Formung von Kleidung und Körper hat der Mensch sowohl sich selbst bedeckt und beschützt als auch seine Körpergestalt zur plastischen Zeichen-Gestalt erweitert. Hierdurch steht der menschlichen Gemeinschaft ein komplexes nonverbales Sprachsystem<sup>81</sup> zur Verfügung, das das jeweilige Körper- und Menschenbild konstituiert und darstellt.

Bei der Betrachtung textilen Materials und textiler Objekte im ästhetisch-kulturellen Bezugsfeld wurde bereits eine Ordnung vorgenommen, die der Systematik des Strukturmodells entspricht: Ausgehend von materialen Form- und Gefügeeigenschaften wurden die textilen Gestaltkategorien mit spezifischen Funktionsformen des Textilen in verschiedenen Objektbereichen differenziert und mit kulturell-gesellschaftlichen Deutungen in Beziehung gesetzt. Bevor diese Aspekte des textilen Bezugsfeldes im Strukturmodell in dem Kapitel 2.2 –2.4. differenziert werden und die Dreidimensionalität des Bezugsfeldes als Raummodell begründet werden können, müssen im Folgenden (siehe Kapitel 2.1) zunächst die strukturierenden Prinzipien des Modells selbst, das heißt die allgemeine Zeichenlehre sowie der Gestalt-Ansatz, in ihren wesentlichen Merkmalen dargestellt werden, um aus ihrer Synthese das Konzept der Zeichen-Gestalt als für das Modell der Fachstruktur konstitutives Strukturraster zu entwickeln.

---

<sup>81</sup> Die Zeichenfunktionen der Kleidung sind in LERCHE-RENN (1990b) beschrieben. Im Kontext der vorliegenden Arbeit wird Kleidung als Lernmedium in ästhetisch-kulturellen Prozessen (s.Kap.3.1.3) behandelt.

## 2.0 Ordnung Textiler Welten im Strukturmodell der Zeichen-Gestalt

### 2.1 Das Konzept der Zeichen-Gestalt

Sowohl die allgemeine Zeichenlehre als auch der Gestalt-Ansatz dienen bei der Differenzierung des Bezugfeldes, wie es in Kapitel 1.2 beschrieben wurde, als Bezugswissenschaften, auf deren Grundlage sich eine ordnende Systematik der Bezugnahme im Feld entfalten lässt. Bei beiden Basistheorien handelt es sich um relationale Konzepte: Die Zeichenrelation wird durch drei Bezüge konstituiert, im Gestalt-Ansatz werden Prozessen der Wirklichkeitsaneignung duale Wechselbeziehungen zugrundegelegt. Das triadische System der Zeichenrelation ermöglicht es insbesondere, die Bezüge und damit die Art und Weise der Bezugnahmen im Feld nach ontologischen Gesichtspunkten, und zwar nach den Universalkategorien von Erstheiten, Zweitheiten und Drittheiten, zu definieren, denen im Konzept zur Zeichen-Gestalt des Textilen die Bezugfelder `Kunst`, `Technik` und `Design` zugeordnet werden. Die Bezüge und Subbezüge der Zeichentriade bilden also selbst ein universelles Bezugfeld, das dem Bezugfeld von textilem Material und textilen Objekten zugrunde liegt. Das heißt, der Gestaltbegriff selbst wird durch den des Zeichens ergänzt und als relationales System aus Bezügen verstanden, die aus ontologischen Kategorien abgeleitet sind: Als Zeichen-Gestalt hat die Gestalt Zeichenfunktionen und wird als ein „beliebiges, materielles Etwas“<sup>1</sup> selbst zum Zeichen. Bevor die Verbindung der beiden Begriffe in Kapitel 2.1.1 weiter erläutert wird, sollen beide Begriffe im nächsten Abschnitt vorgestellt werden.

#### 2.1.1 Zeichen und Gestalt

Die Ausführungen zum relationalen Charakter des Zeichenbegriffs, wie er für die Konzepte des Bezuges und der Bezugnahme im Feld nutzbar gemacht werden soll, basieren auf der von Elisabeth WALTHER in

---

<sup>1</sup> WALTHER (1979, S. 50)

Zusammenarbeit mit Max BENSE entwickelten und in dem Lehrbuch *Allgemeine Zeichenlehre* (1979) zusammengefassten Grundlagen der Semiotik, die sich auf verstreut publizierte Ausführungen zur Semiotik von Charles Sanders PEIRCE beziehen, der das Zeichen als ein besonderes kategoriales 'Etwas' im Zusammenhang mit und in Unterscheidung zu anderem 'Seiendem' definierte<sup>2</sup>, indem zur Klassifizierung des Seienden drei Universalkategorien der Erstheit, Zweitheit und Drittheit herangezogen werden:<sup>3</sup> Die Seinsmodi Erst-, Zweit- und Drittheit werden zur Definition des Zeichens zugrundegelegt, das allgemein "als ein Etwas, das für etwas anderes steht oder etwas anderes repräsentiert und von jemandem verstanden oder interpretiert wird bzw. für jemanden eine Bedeutung hat"<sup>4</sup>, definiert wird. Jedes Zeichen hat also drei Bezüge: den Mittelbezug (M) (das Zeichen als solches), den Objektbezug (O) (Bezeichnung), Interpretantenbezug (I) (Bedeutung). Diese triadische Relation des Zeichens wird durch folgende Formel dargestellt:  $ZR = ((M \Rightarrow O) \Rightarrow I)$ .<sup>5</sup> Der Doppelpfeil steht für 'Generierung', das heißt die Relation 'folgt aus' zwischen der Erstheit (M), der Zweitheit (O) und der Drittheit (I) des Zeichens. Die dem Begriff des Zeichens inhärente Dreigliedrigkeit oder triadische Relation, wie sie für die Ordnung der Bausteine in einem Strukturmodell für eine Fachstruktur nutzbar gemacht werden soll, wird von Elisabeth WALTHER wie folgt zusammengefasst:

Diese allgemeinen Erklärungen des Zeichens machen deutlich, dass das Zeichen verstanden wird einmal als Mittel eines "Repertoires", dann als an einen "Objektbereich" und an ein "Interpretantenfeld" sowie an eine "Umgebung", eine "Situation" und schließlich an einen bestimmten "Kommunikationskanal" gebunden.<sup>6</sup>

Als triadische Relation stellt jedes Zeichen ein System von Bezügen dar, die als Mittel-, Objekt- sowie Interpretantenbezug zwar einzeln betrachtet werden können, jedoch nur in ihrer Gesamtheit das eigentliche Zeichen bilden. Elisabeth WALTHER stellt die charakteristischen Merkmale

---

<sup>2</sup> WALTHER (1979, S. 46).

<sup>3</sup> Vgl. WALTHER (1979, S. 47 f.).

<sup>4</sup> WALTHER (1979, S. 49).

<sup>5</sup> WALTHER (1979, S. 50).

<sup>6</sup> WALTHER (1979, S.56)

von Erstheit Zweitheit und Drittheit in folgender Kategorientafel<sup>7</sup> wie folgt zusammen:

**Tabelle 2.1: Kategorientafel**

<i>Erstheit</i>	Wahrnehmung oder Empfindung	Qualität	Eigenschaft	Möglichkeit
<i>Zweitheit</i>	Erfahrung oder Aktion	Quantität	Gegenstand	Wirklichkeit
<i>Drittheit</i>	Denken oder Zeichen	Repräsentation	Relation	Notwendigkeit

Durch den Anteil der Universalkategorien ist jedes Zeichen ein "Repräsentamen" der Welt; denn es enthält alle möglichen "Seienden", die durch Erstheit, Zweitheit und Drittheit erfasst werden.

Als Mittelbezug ist das Zeichen Teil der stofflichen, materiellen Welt, als Objektbezug ist es Teil der gegenständlichen Welt der Objekte und Ereignisse, und als Interpretantenbezug ist es Teil der Regeln, Gesetzmäßigkeiten, Formen und Denkkzusammenhänge der geistigen Welt.<sup>8</sup>

Die Zeichentriade wird in ihren einzelnen Zeichenbezügen weiter in je drei Trichotomien unterteilen, so dass jeder Bezug eine dreigliedrige Einheit bildet. Aus dem Produkt aus Triaden und Trichotomien haben BENSE, WALTHER folgende Matrix aus neun geordneten Paaren, den Subzeichen als Teilzeichen der drei Zeichenbezüge Mittelbezug, Objektbezug und Interpretantenbezug erstellt:

**Tabelle 2.2: Subzeichen der triadischen Zeichenrelation<sup>9</sup>**

TRICHOTOMIE		M/1.	O/2.	I/3.	BEZUG
TRIADE	M/1.	MM/1.1	MO/1.2	MI/1.3	Mittelbezug
	O/2.	OM/2.1	OO/2.2	OI/2.3	Objektbezug
	I/3.	IM/3.1	IO/3.2	II/3.3	Interpretantenbezug

<sup>7</sup> WALTHER (1979, S. 48).

<sup>8</sup> WALTHER (1979, S. 57).

<sup>9</sup> Vgl. WALTHER (1979, S. 58).

Die neun Subzeichen, die keine vollen Zeichen, sondern konstituierende Teilzeichen der vollen triadischen Zeichenrelation sind, können entweder mit Hilfe der Zeichenbezüge selbst (M, O, I) oder der Universalkategorien (1., 2., 3.) dargestellt werden: Das Vorderglied der geordneten Paare bestimmt den Bezug in der Triade, das hintere Element die Stufe der Trichotomie. Die jeweils drei Subzeichen des Mittel-, Objekt- beziehungsweise Interpretantenbezuges liefern das grundlegende Strukturraster des Bezugsfeldes, das die einzelnen Bausteine der Zeichen-Gestalt des Textilen in Bereiche und Ebenen einteilen hilft.

Die trichotomischen Stufen des Mittelbezugs werden durch 'Qualizeichen' (Erstheit), 'Sinzeichen' (Zweitheit) und 'Legizeichen' (Drittheit) differenziert. Jedes Zeichen ist bei seinem aktuellen Auftreten an seiner spezifischen Stelle als Sinzeichen (MO/1.2) charakterisiert, da es dann orts- und zeitgebunden ist. Doch es ist durch seine Teilhabe an einem zum Beispiel materialen oder farbigen Repertoire auch als Qualizeichen (MM/1.1) bestimmbar. So sind Kunstwerke als real existierende Zeichen ebenfalls Sinzeichen. Ihr individuelles Repertoire bezieht sich jedoch gleichwohl auf die Erstheit, zum Beispiel die Möglichkeit eines etwa malerischen Ausdrucks- und Darstellungsrepertoires. Als Legizeichen (MI/1.3) können Textilien gelten, die in jeder Realisation einen festgelegten konventionellen Bedeutungszusammenhang haben, wie beispielweise Fahnen, Banner oder Standarten. Beim Objektbezug des Zeichens ist nicht das repräsentierte Objekt relevant, sondern die Relation zwischen Zeichen und Objekt, also die Bezeichnungsfunktion selbst, die der Bedeutungsfunktion im dritten Zeichenbezug vorangeht. Die Subzeichen des Objektbezuges sind Icon (OM/2.1), Index (OO/2.2) und Symbol(OI/2.3). Icone sind solche Zeichen, die ihr Objekt abbilden. Ein genuines Icon ist eine Eigenschaft des zu bezeichnenden Objektes selbst, z.B. die Farbe „Orange“ der Orange<sup>10</sup>. Unter einem Index wird die Beziehung eines Zeichens zu einem bezeichneten Objekt im hinweisenden oder anzeigenden Sinn verstanden. Ein Index ist ein bestimmtes, singuläres, individuelles, orts- und zeitabhängiges Objekt oder Ereignis.<sup>11</sup> Es bildet mit dem Objekt einen kausalen Zusammenhang. Das Symbol stellt das `volle` Zei-

---

<sup>10</sup> WALTHER (1979, S. 63).

<sup>11</sup> WALTHER (1979, S. 64).

chen dar, da es im Gegensatz zu den ersten beiden Stufen der Trichotomie des Objektbezuges eine Drittheit darstellt und Zweitheit und Erstheit einschließt. Es ist ein Zeichen, das unabhängig von Ähnlichkeit oder direkter Verbindung mit seinem Objekt ein Objekt frei bezeichnet, es hängt von Interpretanten in einem Interpretantenfeld ab, die ein beliebiges Mittel eines beliebigen Repertoires zur Bezeichnung für ein `Etwas` wählen. Symbole werden im Kommunikationsprozess konventionell, konstant und invariant verwendet.<sup>12</sup> Die trichotomische Unterteilung des Interpretantenbezuges erfolgt in Rhema (IM/3.1), Dicot (IO/3.2) und Argument (II/3.3): Jedes Einzelzeichen bzw. jede offene Menge von Einzelzeichen wird Rhema genannt.<sup>13</sup> Ein Dicot ist ein Zeichen, das "der Behauptung fähig" ist.<sup>14</sup> Als Beispiel gilt hier die Logik eines Satzes, der wahr oder falsch sein kann, also etwa die Behauptung, dass diese Woldecke wärmt, weil sie dicht gewebt ist. Das Argument ist das letzte der möglichen Subzeichen im Interpretantenbezug und stellt eine reine Drittheit dar, das heißt, es ist sowohl in der Zeichentriade als auch in den Zeichentrichotomien eine Drittheit, hängt in jeder Beziehung allein vom Interpretanten ab.<sup>15</sup> Als "vollständiger Konnex" ist hier, wie bei mathematischen Darstellungen, nicht nur ein komplexer Zeichenzusammenhang, sondern darüber hinaus der vollständige und von Regeln abhängige Zusammenhang aller verwendeter Zeichen gemeint.

Aus den skizzierten Merkmalen und Vernetzungen der triadischen Relation des Zeichenbegriffs ergibt sich ein Ordnungssystem, mit dem sich anhand von Parametern, die den Zeichenrelationen und ihren Subbezügen entsprechen, ästhetisch-kulturelle Zusammenhänge als ein strukturiertes Bezugsfeld beschreiben lassen, in dem Gegenstände als 'Zeichen-Gestalt' mit dem Denken und Handeln in einem Konzept zusammengeführt werden. Zuvor soll jedoch die Reichweite des Gestalt-Begriffes abgemessen werden, der das System der Zeichentriade insbesondere im Mittel- und Interpretantenbezug um die Dynamik der Gestaltbildung bei der Entwicklung des Bewusstseins erweitert. Bezogen auf den Kontext der Zeichenlehre lässt sich der Begriff der Gestalt hier vorläufig bestimmen als "zusammenfassende

---

<sup>12</sup> WALTHER (1979, S. 66).

<sup>13</sup> WALTHER (1979, S. 73 f.).

<sup>14</sup> WALTHER (1979, S. 74).

<sup>15</sup> WALTHER (1979, S. 75).

Ganzheitsbildung einer Menge einzelner Zeichen zu einer einer Konfiguration<sup>16</sup>, als Gesamtheit oder Superzeichen im Sinne einer zusammengesetzten Ganzheit. In den Ausführungen zur Form und Ausdruckskomponente des Zeichens<sup>17</sup> wird der Begriff der Gestalt von WALTHER mit dem der Form gleichgesetzt, so dass der Gestaltbegriff aus der Sicht der Zeichenlehre als Erstheit im Mittelbezug der Zeichentriade angesiedelt werden muss und die Zeichen-Gestalt in ihren notwendigen, wirklichen und möglichen Subbezügen im Mittelbezug als Legi-, Sin- und Qualizeichen unterschieden werden kann.

Die Begriffe 'Gestalt' und 'Gestaltung' weisen in ihrem umgangssprachlichen Gebrauch eine Vielzahl von Bedeutungsvarianten auf, wie sie in Wendungen wie "die Gestaltung der Wohnung", "die gute/schöne Gestalt der Vase" oder "die kräftige Gestalt des Mannes" auftreten. In diesen Beispielen lässt sich als gemeinsames Merkmal des Nomens 'Gestalt' und seiner durch das Suffix dynamisierten Form 'Gestaltung' eine Umschreibung wie Oberfläche oder Umrissform im Sinne einer gegenständlichen Erscheinungsform finden, die sowohl auf Menschen als auch auf Dinge zutrifft; Gestaltung meint entsprechend die Formung und Bearbeitung eines Gegenstandes, meist aber nicht seine technische Herstellung, sondern die nachträgliche dekorative Ausgestaltung eines bereits existierenden Gegenstandes. Diesem Alltagsbegriff der Gestaltung steht eine in der Tradition der antiken Philosophie bis zu Heraklit und Aristoteles zurückreichende Auffassung von Gestalt gegenüber, die das innere Gefüge von Erscheinungsformen meint und vor allem in der „Gestaltpsychologie als allgemeiner Psychologie des seelischen Ablaufs“ (FITZEK/SALBER, 1996) ihren Niederschlag fand. Begriffe wie `Ganzheit` und `Gestalt` markieren Kernpunkte der wissenschaftlichen Diskussion im 20. Jahrhundert, die sich auf der Suche nach einem Gegenstandskonzept auf den ganzen Horizont und die Vielfalt der Erfahrung einlässt und den Alltag in seiner Fülle und Breite aufzuschließen sucht. „Gestalt und Ganzheit `definieren` sich durch die Entwicklung, in denen sie unsere Erfahrungen brauchbar machen.“<sup>18</sup> Während das ganzheitliche Konzept die Person als organismische Einheit

---

<sup>16</sup> WALTHER (1979, S. 119).

<sup>17</sup> WALTHER (1979, S. 139).

<sup>18</sup> FITZEK/SALBER (1996, S.2 f.).

versteht, die sich selbst reguliert, entfaltet und zu immer neuen Ganzheiten transformiert, wird der Gestaltbegriff und seine Weiterentwicklung als Gestalttherapie in der durch Christian EHRENFELS (1890) begründeten Psychologie von Gestalten in der Tradition der HEGELschen Phänomenologie auch auf konkrete und geistige Gebilde übertragen.<sup>19</sup> Der für diese Arbeit für besonders geeignet angesehene Gestaltbegriff basiert auf dem von FUHR/GREMMLER-FUHR (1995) vorgestellten sogenannten 'Gestalt-Ansatz', der sich auf Grundannahmen und Prinzipien der Gestalttherapie stützt, wie sie vor allem von Fritz und Laura PERLS entwickelt wurden<sup>20</sup>, deren Ansatz einem „ganzheitlich - zirkulären und selbstreflexiven Denken“ verpflichtet ist, das dem Paradigmenwechsel eines veränderten Selbst- und Weltverständnisses etwa durch die Werke von Gregory BATESON (1982) und Humberto MATURANA / Francisco VARELA (1987) angepasst worden ist.

Grundvoraussetzung für den im Modell des Gestalt-Ansatzes vertretenen Gestaltbegriff ist eine Auffassung des Denkprozesses, die der traditionellen Spaltung von Geist und Körper entgegensteht, die durch die Abgrenzung von sinnlichen Empfindungen, Gefühlen und chaotischen Phänomenen der Erfahrung von geistigen Vorgängen dem Verständnis menschlichen Verhaltens enge Grenzen setzt. FUHR/GREMMLER-FUHR fassen den Begriff des Denkens als „den *geistigen* Aspekt der Verarbeitung von Erfahrungen, ob uns diese nun geordnet oder chaotisch erscheinen. Denken, Fühlen und Empfinden, Geist und Körper werden als Aspekte ein und desselben komplexen Geschehens betrachtet und sind eng aneinander gekoppelt. Auch die geistige Verarbeitung von Erfahrungen ist ihrerseits wieder eine Erfahrung, die mit Empfindungen und Gefühlen einhergeht und auf diese Weise wieder mit unseren Gedanken rückgekoppelt ist.“<sup>21</sup> Aus dieser Sichtweise geistiger Prozesse resultiert eine der Grundannahmen des Gestalt-Ansatzes: die Zurückweisung der Annahme einer objektiven Wirklichkeit. Da wahrgenommene Sachverhalte immer nur Sachverhalte für jemanden -

---

<sup>19</sup> Zu Beginn des 20. Jahrhunderts werden von C.v. EHRENFELS, M.WERTHEIMER und W. KÖHLER Seherfahrungen als gestaltpsychologische Gegenstandsbildung erforscht. Eine Übersicht über die „Geschichte und Praxis“ der Gestaltpsychologie wird von FITZEK/SALBER (1996) gegeben.

<sup>20</sup> Vgl. F. PERLS (1974) und L. PERLS (1987).

einen Beobachter - sind und damit seine Eigenarten in jede Beobachtung einfließen, gibt es keine Wahrnehmung eines Sachverhaltes, die unabhängig vom Wahrnehmenden wäre.

An dieser Stelle wird bereits deutlich, dass einmal mit der Verbindung von Wahrnehmung, Erfahrung und geistiger Aktivität und zum anderen durch die Rolle des Interpretanten für die Konstruktion von Wirklichkeit Analogien zwischen dem Gestalt- und dem Zeichenbegriff bestehen, die sich in den Prozessen des Denkens und Handelns im Zeichen beziehungsweise in der Gestalt repräsentieren. Zwar wird die Existenz einer objektiven Wirklichkeit nicht explizit negiert, aber dennoch in beiden Systemen von der ausschließlichen Vermittlung der Welt durch Zeichen gesprochen, bzw. die Konstituierung der Welt durch Gestalten vorrausgesetzt. Dem Wirklichkeitskonzept als wechselseitige Bedingtheit von Subjekt und Objekt kommt im Gestalt-Ansatz eine zentrale Bedeutung zu, denn es bildet die Grundlage für das "Gestaltdenken", das die Merkmale einer „ganzheitlichen Inszenierung von Wirklichkeit“<sup>22</sup> aufweist und durch „zirkuläre Wechselseitigkeit“ und ein „selbstreflexives Ko-Evolvieren“ gekennzeichnet ist. Jeder einzelne Beobachter konstruiert zwar nach tradierten Prinzipien, jedoch mit prinzipieller Einzigartigkeit und Veränderbarkeit seine eigene Wirklichkeit durch Steuerung und Auswahl des Wahrnehmungsobjektes, so dass der Wahrnehmungsprozess immer auch eine aktive Handlung darstellt. Das Konstruieren von Wirklichkeiten geschieht in komplexen Ganzheiten oder Gestalten, die allerdings etwas qualitativ anderes als die Summe ihrer Teile sind. Die einzelnen Komponenten einer Gestalt gewinnen nämlich nur Bedeutung in ihrer jeweiligen Beziehung zur Ganzheit der Gestalt.

Eine Gestalt wird in der Wechselbeziehung zu umfassenderen Gestalten bedeutsam. Das Zergliedern der wahrgenommenen Phänomene und das Wiederzusammensetzen – nachdem wir die Teile genauer untersucht haben – bewirkt ohne unmittelbaren Rückbezug zu umfassenderen Gestalten keinen Erkenntnisfortschritt.<sup>23</sup>

Das Gestaltdenken erfolgt also in ganzheitlichen Wechselbeziehungen zwischen allen Komponenten. Entscheidend ist das zirkuläre Zusam-

---

<sup>21</sup> FUHR/GREMMLER-FUHR (1995, S. 28 f.).

<sup>22</sup> Vgl. FUHR/GREMMLER-FUHR (1995, S. 31 ff.).

<sup>23</sup> FUHR/GREMMLER-FUHR (1995, S. 32 f.).

menwirken der Wechselbeziehungen, die nur zum Teil bewusst oder intuitiv erfasst werden können: "Jede Veränderung eines Elements der Ganzheit wirkt auf alle anderen Elemente, und zwar in auf sich selbst rückwirkender (rekursiver) Weise, nicht einlinig und ursachegemäß"<sup>24</sup>. Aus dieser Grundannahme des Gestalt Denkens resultiert, "dass alle Merkmale und Eigenschaften der Ganzheiten in den Wechselbeziehungen entstehen, sie also nicht den Ganzheiten oder ihren Elementen eigen sind"<sup>25</sup>, wodurch die Betrachtungsweise des Gestalt-Ansatzes auf eine umfassende Dynamik von Bewusstseins- und Lernprozessen des konkreten lebendigen Systems Mensch in seiner Umwelt abhebt. Das dritte Merkmal des Gestalt Denkens, das „Selbstreflexive Ko-Evolvieren“ bezieht sich auf die strukturelle Geschlossenheit lebendiger Systeme und meint im Zusammenhang des Gestalt-Ansatzes die Entwicklung der Person nach dem autopoietischem Prinzip, die sich selbst erschafft, organisiert und steuert.<sup>26</sup> Der Begriff 'Gestalt' als "eine dynamische Einheit oder eine sich kreativ wandelnde Form"<sup>27</sup> wird von FUHR/GREMMLER-FUHR nun wie folgt bestimmt:

Der Begriff 'Gestalt' steht zum einen für eine *erkenntnistheoretische* Position: wir konstruieren – oder besser inszenieren – unsere Wirklichkeiten, indem wir Ganzheiten bzw. Gestalten wahrnehmen und erleben. Am Prozess des Wahrnehmens sind wir aktiv beteiligt; Subjekt und Objekt sind nicht per se getrennt, sondern Person und Umwelt schaffen sich in wechselseitiger Kooperation selbst. Zum anderen steht 'Gestalt' für eine *evolutionstheoretische* und *anthropologische* Position und damit für ein Verständnis vom menschlichen Lernen und Wachsen, wonach sich lebendige Ganzheiten selbst regulieren, entfalten und zu immer neuen Gestalten transformieren.<sup>28</sup>

Dieser Gestaltbegriff steht nicht nur der Trennung von Subjekt und einem diesem gegenüberstehenden Objekt<sup>29</sup> entgegen, sondern ebenso der Auffassung einer aus isolierten Sinnes- und Vorstellungselementen zusammengesetzten Wahrnehmung: Wahrnehmung, die sich auch auf

<sup>24</sup> FUHR/GREMMLER-FUHR (1995, S. 34).

<sup>25</sup> FUHR/GREMMLER-FUHR (1995, S. 34).

<sup>26</sup> FUHR/GREMMLER-FUHR (1995, S. 35.).

<sup>27</sup> FUHR/GREMMLER-FUHR (1995, S. 41)

<sup>28</sup> FUHR/GREMMLER-FUHR (1995, S. 43).

<sup>29</sup> In einem in der Zeitschrift Philosophie erschienenen Essay zur „Wirklichkeit als Anthropomorphismus“ (SPAEMANN, 2000) verweist der Autor als Gegenposition zu einem rigorosen Konstruktivismus darauf, dass die polare Struktur von Subjekt und Objekt weder auf das Objekt noch auf das Subjekt reduziert werden dürfe. Die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, so seine Ausführungen, ist das eigentlich Wirkliche (SPAEMANN, 2000, S.17ff.).

Bewusstseinsphänomene erstreckt, wird vielmehr als *Gestaltung* des Wahrgenommenen im Vollzug des Wahrnehmens aufgefasst; mithin steht 'Gestalt' für "eine Art der Wirklichkeitsinszenierung, die nicht davon ausgeht, dass wir die Welt 'wahr'-nehmen und dann irgendwie mit unserem Geist verarbeiten"<sup>30</sup>, sondern Wahrnehmen, Deuten und Handeln sind verschiedene Aspekte der komplexen Wechselbeziehungen, in die der lebendige Organismus mit seiner Umwelt unlösbar eingebunden ist. Denn Wahrnehmen ist eine aktive Tätigkeit des Geistes und der Sinne, die überdies immer mit Bedeutungszuschreibungen und Urteilen verknüpft ist. Gestalten werden in der Beziehung zwischen wahrnehmendem Organismus (Subjekt) und Umweltfeld (Objekt) geschaffen, und deshalb sprechen FUHR/GREMMLER-FUHR nicht von zergliedern, sondern von auflösen.<sup>31</sup>

Ein Merkmal, das den Prozess der Gestaltbildung auszeichnet, ist die Beziehung von Figur-Grund. Die Gestaltbildung vollzieht sich, indem sich eine Figur als organisierte Einheit, als strukturiertes Erleben von einem Hintergrund abhebt. Die Begriffe 'Figur' und 'Gestalt' sind dabei nicht identisch, sondern erst der wahrgenommene Unterschied und die daraus entstehende Dynamik zwischen Figur und Grund bilden die Gestalt und lassen sie bedeutsam werden:

Die Figur-Grund-Auflösung ist [...] das Konzept für die Beschreibung des grundlegenden Bewusstseinsprozesses bei der Gestaltbildung: mit der Fokussierung der Aufmerksamkeit treten Figuren vor einem jeweiligen Hintergrund hervor und lösen sich wieder auf.<sup>32</sup>

Auslöser der Gestaltbildung in der Figur-Grund-Unterscheidung sind Bedürfnisse, die in den Wechselbeziehungen zwischen Organismus und Umweltfeld entstehen.

Zunächst nehmen wir Unterschiede wahr, die unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen (die Person, auf die wir uns in der Menschenmenge konzentrieren, *unterscheiden* wir in irgendeiner Weise von der Masse der Menschen). Wir machen [...] einen Unterschied, der einen Unterschied macht. Diese Unterschiede können Bedürfnisse auslösen, oder bereits vorhandene Bedürfnisse führen zu Unterscheidungen.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> FUHR/GREMMLER-FUHR (1995, S. 44).

<sup>31</sup> FUHR/GREMMLER-FUHR (1995, S. 45).

<sup>32</sup> FUHR/GREMMLER-FUHR (1995, S. 55).

<sup>33</sup> FUHR/GREMMLER-FUHR (1995, S. 56).

Durch die auf der Wahrnehmung von Unterschieden und der Bedürfnisentstehung beruhende Figur-Grund-Auflösung werden Bedeutungen geschaffen, die wiederum die Basis für Handlungen bilden: "Wir handeln also nicht aufgrund von Wahrnehmungen, sondern aufgrund der Bedeutungen, die wir den Wahrnehmungen geben. [...] Bedeutung entsteht aus dem Spannungsfeld zwischen dem, was zur Figur wird, und dem Grund."<sup>34</sup> Dabei entsteht der Grund für eine aktuelle Figur durch viele Abfolgen von Gestaltbildungen als gespeicherte Erfahrung, die über das individuell Erlebte hinaus auch kollektive Bedeutungsinhalte einschließt. Da Teile des Grundes bewusst sind, leicht bewusst gemacht werden können oder dem Bewusstsein nur schwer oder gar nicht zugänglich sind, ist der Begriff 'Bedeutung' im Gestalt-Ansatz zu spezifizieren mit: "Die Bedeutung entsteht [...] aus der Wechselbeziehung der Figur mit dem unserem Bewusstsein zugänglichen Grund."<sup>35</sup> Die Figur-Grund-Auflösung als Gestaltbildungsprozess durch das Herausheben von Figuren vor einem Grund und das Bewusstwerden und Verstehen umfassenderer Gestaltkonfigurationen und deren dynamischer Ordnungen oder Muster finden in einem Feld statt. Der aus der Physik stammende Begriff 'Feld' (Gravitationsfelder, Magnetfelder etc.) lässt sich in einer ersten Annäherung als 'Kraftfeld', also durch Kräfte zustande gekommen, bestimmen.<sup>36</sup> Bei der Übertragung des naturwissenschaftlichen Feldbegriffs in die Sozialwissenschaften wird eine Begriffserweiterung vorgenommen: Feld meint in diesem Kontext "eine Ganzheit gleichzeitig bestehender Tatsachen, die als gegenseitig voneinander abhängig begriffen werden"<sup>37</sup>, wobei bestimmte Faktoren einen engeren Wirkungszusammenhang bilden als andere, daher mehr aufeinander bezogen und organisiert sind und sich gegenseitig stärker beeinflussen:

Felder [...] sind demnach *Wirkungsgefüge*. Ereignisse, die zunächst unabhängig voneinander, aber zur gleichen Zeit am gleichen Ort stattfinden, bilden ein Feld. Denn nach der Hypothese von Levin können wir davon ausgehen, dass es bedeutungsvolle Beziehungen zwischen solchen Ereignissen gibt.<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> FUHR/GREMMLER-FUHR (1995, S. 57).

<sup>35</sup> FUHR/GREMMLER-FUHR (1995, S. 58).

<sup>36</sup> Vgl. auch die Ausführungen zum Bezugfeld in Kap. 1.2.

<sup>37</sup> LEVIN (1963), zit. in BREM-GRÄSER (1993, S. 66); vgl. YONTEF (1993, S. 323 f.).

<sup>38</sup> FUHR/GREMMLER-FUHR (1995, S. 67).

In dieser Betrachtungsweise ist das Feld ebenso wenig ein starres Gebilde, wie der Figur-Grund Bezug in ständiger Bewegung ist, da zum einen die Kräfte aufeinander einwirken und zum anderen selbst sich verändernde Größen darstellen. Zudem treten die Kräfte in sozialen Feldern analog zu physikalischen Feldern als Polaritäten auf. Ähnlich wie Plus- und Minuspol oder Anziehung und Abstoßung in der Physik manifestieren sich in sozialen Feldern, zum Beispiel in einer Gruppe, etwa spaltende und vereinende, konflikträchtige und ausgleichende oder zerstörende und heilende Tendenzen als Pole der jeweils wirkenden Kräfte. Die Gestaltbildung als dynamischer Bewusstseinsprozess findet also in einem Feld statt, in dem gleichzeitig soziale, sinnliche, physikalische und geistige Kräfte wirken:

Dies ist deshalb von entscheidender Bedeutung, weil wir aufgrund unserer Wahrnehmungen und Erfahrungen des Feldes mentale Landkarten erzeugen. Mit Hilfe dieser mentalen Landkarten orientieren wir uns; sie liefern uns die Bedeutungen für unsere Erfahrungen und sind daher mitbestimmend für unser Handeln.<sup>39</sup>

Mit dem Stichwort "mentale Landkarte" wird die Nähe des Feldbegriffs zu dem des Grundes deutlich. Trotz der engen Bezogenheit der Begriffe 'Grund' und 'Feld' im Gestalt-Ansatz sind beide nicht identisch, "der 'Grund' ist der Hintergrund unseres *Wirklichkeitsverständnisses* im jeweiligen Augenblick, das 'Feld' ist der Hintergrund unseres *Selbstverständnisses*"<sup>40</sup>.

Zur Erfassung der ästhetisch-kulturellen Orientierung des Einzelnen in unserer Objektkultur als Voraussetzung für eine systematisch ordnende Bezugnahme sind im Folgenden die theoretischen Grundlagen beider Konzepte, der allgemeinen Zeichenlehre sowie des Gestalt-Ansatzes, zusammenzuführen. Das relationale System der Zeichen-Gestalt ermöglicht die Beschreibung des textilen Bezugfeldes als relationales Gefüge, in dem zum einen die kategorialen Komponenten der Zeichentriade aus Erst-, Zweit- und Drittheiten als Strukturraster dienen und zum anderen deren relationaler Zeichencharakter als 'Objektsprache' mit der Dynamik der Wechselbeziehungen bei der Gestaltbildung in Verbindung gebracht werden. Nachfolgend werden die für die Entwicklung des Strukturmodells rele-

---

<sup>39</sup> FUHR/GREMMLER-FUHR (1995, S. 68).

<sup>40</sup> FUHR/GREMMLER-FUHR (1995, S. 73).

vanten Begriffe des Zeichens und der Gestalt, ihre Analogien und Differenzen vor dem Hintergrund der oben dargestellten Grundannahmen der Zeichenlehre sowie des Gestalt-Ansatzes zum Konzept der Zeichen-Gestalt zusammengeführt.

### **2.1.2 Das Bezugsfeld der Zeichen-Gestalt**

Es lässt sich eine Vielzahl gemeinsamer Grundannahmen feststellen, die zum einen auf der Analogie zwischen Zeichen- und Gestaltbegriff im Mittelbezug der Zeichentriade beruhen, zum anderen aus der Konnexbildung resultieren, die beide Systeme implizieren. Die Grundorientierung des Gestalt-Ansatzes resultiert, wie in Kapitel 2.1.1 dargestellt, aus einem ganzheitlichen Denken unter Anlehnung an die von MATURANA<sup>41</sup> beschriebene autopoietische Struktur lebender Systeme. Der Begriff des Systems ist jedoch auch in der Semiotik relevant, denn eine Menge von Zeichen ist nicht nur als pure Addition der Einzelzeichen bedeutend, sondern diese bilden in einem Zusammenhang (Konnex) ein relationales Bezugsfeld, das als semantisches System bezeichnet wird: "Unter einem System versteht man im allgemeinen den Inbegriff einer Menge gewisser Elemente und ihrer verknüpfenden Relationen, gleichgültig ob es sich dabei um materielle oder immaterielle, einfache oder zusammengesetzte, konkrete oder abstrakte Elemente handelt."<sup>42</sup> Zeichen sowie Gestalten sind also zusammengesetzte Einheiten, die einem Strukturprinzip unterworfen sind. Beide Systeme gehen von Komponenten aus, die geordnete Konnexe bilden, die sowohl in ihren mikroskopischen kleinsten Einheiten wie in ihren makroskopischen Komplexen nach dem gleichen Strukturprinzip zusammengehalten werden. Entsprechend der dualen Dynamik von Gestalten, das heißt der fluktuierenden Struktur ihrer wechselseitig aufeinander bezogenen Komponenten, konstituieren sich in dem triadisch strukturierten Bezugssystem des Zeichens relational aufeinander bezogene Einheiten in unterschiedlicher Komplexität, für die das „Ehrenfels-Kriterium“ der Übersummativität von Gestalten gilt. Gestalten werden nicht aus irgendwelchen Einzelzügen rekonstruiert, sondern umfassen immer „mehr als die Summe

---

<sup>41</sup> Vgl. z.B. MATURANA (1994); darüber hinaus VARELA (1979) und (1985).

<sup>42</sup> WALTHER (1979, S.124)

der Teile“.<sup>43</sup> Der im Gestalt-Ansatz verwendete Begriff des Feldes, das als Wirkungsgefüge von Ereignissen begriffen wird, die am gleichen Ort und zur gleichen Zeit voneinander abhängig stattfinden, steht allerdings in gewisser Konkurrenz einerseits zu dem des Bezuges in der triadischen Zeichenrelation, andererseits zu den Interpretantenfeldern im Interpretantenbezug des Zeichens. Während sich das Wirkungsgefüge in einem psychisch-sozialen Feld nach FUHR/GREMMLER-FUHR (1995) aus dynamischen Wechselbeziehungen aufbaut, wird die Zeichentriade von unterscheidbaren triadischen Bezugsformen konstituiert, die aufgrund ihrer generativen Relationsfolge (Zeichenklassen) aufeinander aufbauend geordnet sind. Die Zeichenlehre beschreibt ein Ordnungssystem, das die Seinsmodi – Möglichkeit, Wirklichkeit und Notwendigkeit – als eine feste Grundannahme der Theorie des Seins<sup>44</sup> nach Erst-, Zweit- und Drittheit hierarchisch abstuft. Allerdings rückt der Zeichenbezug dann in die Nähe der Wechselbeziehungen des Feldes, wenn berücksichtigt wird, dass sowohl in absteigender wie in aufsteigender Folge der neun Zeichenstufen die jeweils unteren beziehungsweise oberen Stufen sich in ihrer Relation zueinander wechselseitig definieren, also der Bereich des Denkens eng mit der Erfahrung und der empirischen Wirklichkeit sowie der Wahrnehmung und Empfindung verbunden ist, wie auch auf der ersten Stufe des Mittelbezuges kein Zeichen existiert, das nicht durch einen Interpretanten geschaffen wird beziehungsweise aus einem Mittelrepertoire an Zeichen ausgewählt wird.

Die Anwendung des Zeichenbegriffs auf Textilien, mit der ein Ordnungssystem für die Vielfalt textiler Erscheinungsformen, Funktionen und Bedeutungen bereitgestellt werden soll, involviert einen Übergang vom Konkreten zum Abstrakten. Sowohl der Zeichen- wie der Gestaltbegriff beschreibt einerseits einen von affektiven wie von geistigen Aktivitäten abhängigen Prozess und andererseits die Denk- und Handlungsweisen konkretisierende wie widerspiegelnde Darstellung dieses Prozesses als Zeichensetzung und Gestaltgebung. Die Gestaltbildung oder die Figur-Grund-Auflösung wird im Gestalt-Ansatz als grundlegende Dynamik des Bewusstseins aufgefasst

---

<sup>43</sup> FITZEK/SALBER (1996, S.18f.).

<sup>44</sup> S. BENSE (1982, S.17)

und kann sich auf konkrete und abstrakte Gestaltfiguren beziehen. Das Zeichen selbst ist zwar in seinem Mittelbezug konkret, ist jedoch als vollständiges Zeichen hinsichtlich seiner Semiotizität, also als Repräsentamen der Wirklichkeit, abstrakt, das heißt in seinem Objektbezug als Bezugsform konstituiert. Ebenso wie die Gestalt ist das Zeichen ein Gelenk oder Knotenpunkt zwischen der materiellen Welt der Erscheinungen, die kein äußeres Gegebenes ist, sondern in einem Wechselbezug konkreter Erfahrungen und ihrer Verarbeitung als wahrgenommene Gestalt vor dem Hintergrund anderer Gestalten Bedeutung gewinnt. Die Gestalt ist wie das Zeichen nicht einfach nur ein "materielles Etwas" oder eine Figur, ein Ding oder Gegenstand, sondern im Kontext von Funktionen und Inhalten eine im Bewusstsein konstituierte mehr oder weniger komplexe Handlungs- und Denkweise, die sich unter anderem in der Gestaltung unserer Objektkultur und in unserem Verhalten niederschlägt.

Die Bestimmung von Textilien als Gestalt und Zeichen belässt demnach den Erscheinungsformen ihre material-stoffliche Gestalt, die als Sinzeichen orts- und zeitgebunden existieren, jedoch nur in dem relationalen System der Triade beziehungsweise in dem dynamischen System von Wechselbeziehungen Teil von ganzheitlichen Denk- und Handlungsprozessen sind. Als Repräsentamen ist das konkret stoffliche sogenannte "materielle Etwas" sowohl Teil der gegenständlichen Welt als auch Teil von Formbezügen und Denksammenhängen. Durch die Verbindung des Gestaltbegriffs mit dem Zeichenbegriff kann das relationale Strukturprinzip des Zeichens also vor allem in seiner Erstheit als Denken in Gestalten konkretisiert und umgekehrt der Gestaltbegriff durch das Strukturprinzip der Zeichenrelation in seinen Abstufungen vom Konkreten zum Abstrakten spezifiziert werden. Die triadische Relation des Zeichens lässt es also zu, dass der Begriff der Zeichen-Gestalt nicht nur in ihrem Mittel-, sondern auch in ihrem Objekt- und Interpretantenbezug definiert wird. Gemäß der allgemeinen Zeichendefinition (Z), dass von jemandem (I) ein Objekt (O) durch etwas (M) bedeutet wird, steht die Gestalt (Mittelbezug) in Bezug zum Gestalteten (Objektbezug) und diese in Bezug zur Gestaltung (Interpretantenbezug). Im Strukturmodell werden also die Begriffe 'Gestalt', 'Gestaltetes' und 'Gestaltung' für den Mittel-, Objekt- und Interpretantenbezug verwendet.

Durch den Zeichenbezug ist der Prozess der Gestaltung als ein relationales Bezugsfeld mit Zeichenbezügen definiert. Der Begriff der Gestalt als Erstheit bezieht sich auf den Begriff der Gestaltung als Drittheit. Die Verbindung des Gestaltbegriffs mit dem Zeichenbegriff ermöglicht es also, dass sich die Art und Weisen des sich Ausdrückens, Darstellens und sich Mitteilens und Urteilens durch Gestalten auf das, wodurch und durch wen etwas ausgedrückt oder mitgeteilt wird (Objektbezug als Verhältnis von Gestalt und Gestaltetem) beziehen lässt.

Darüber hinaus wird das System der Zeichentriade in seinen vorwiegend syntaktischen Strukturen durch die im Gestaltbegriff verankerte Dynamik und Abstufung eines zirkulären Systems auf den Prozess von Empfindung und Wahrnehmung konzentriert und damit die ästhetische Konstituierung des Bezugsfeldes durch die Zeichen-Gestalt in den Vordergrund gerückt. Der Begriff der Gestalt verschiebt zudem den Akzent der Zeichenlehre als Instrument der Analyse und Interpretation von meist verbalen Sprachsystemen auf die Ordnung der textilen Bausteine innerhalb ästhetisch-kultureller Denk- und Handlungsweisen. Diese Synthese von systematisch ordnenden und offenen, dynamischen Strukturen ist im Konzept der Zeichen-Gestalt involviert. Das System der Zeichenlehre wird insbesondere zur Analyse linguistischer Kommunikationssysteme verwendet, in denen das gesprochene oder geschriebene Wort arbiträr auf das konkrete Objekt, zum Beispiel auf das bezeichnete Kleid, verweist und die Gestalt des Sprachzeichens 'Kleid' keine Ähnlichkeit mit der Gestalt des konkreten Kleid-Objektes hat. Nach der Definition des Zeichens können Zeichenbenutzer prinzipiell jedes Etwas, also jede konkrete Erscheinung wie das textile Material beziehungsweise 'Stoff-Objekte' auch als Bedeutetes wahrnehmen oder erfahren; oder für prinzipiell jedes materielle Etwas kann vereinbart werden, es als Teil eines Gestaltrepertoires mit festgelegten Bedeutungen zu betrachten. Insbesondere durch die zuletzt genannte Kodierung kann das im Zeichen repräsentierte Objekt als "beliebiges Etwas, das bezeichnet werden kann"<sup>45</sup> definiert werden, da die Gestalt des Zeichens mit der Art und Weise seines Bedeutens nichts gemein haben muss. Wird jedoch nicht die verbale, sondern die Objektsprache selbst,

untersucht, rückt die Gestalt des materiellen Etwas – hier also die textile Gestalt – in den Mittelbezug des Zeichens, das nun kein beliebiges Mittel für einen beliebigen Bedeutungszusammenhang (das bezeichnete [außersprachliche] Objekt zum Beispiel eines verbalen Zeichens) mehr sein kann, sondern seine in der Gestalt verborgene "buchstäbliche Nachricht"<sup>46</sup>, die mit der morphologischen und tektonischen Struktur einer Gestalt einhergeht, offenbaren muss und im Kontext eines bildnerisch-plastischen Gestaltrepertoires als Ausdrucks-, Darstellungs- und Kommunikationsmittel fungiert. Wie die Metaebene der verbalen Sprache, zum Beispiel der Jargon von Modezeitschriften, das abgebildete Objekt 'Kleid' in seinen kleidspezifischen Gestaltvarianten mit Bedeutung – etwa des Modisch-Aktuellen – auflädt, wird von Roland BARTHES (1985) als "Sprache der Mode" analysiert. Die Beziehung zwischen visuellen und verbalen Sprachsystemen ist allerdings nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit. Es ist jedoch hervorzuheben, dass in der Anwendung der Zeichenlehre auf die Gestalt konkreter Materialien und Objekte auch Fragen danach, wie zum Beispiel Materialien unabhängig von ihrer verbalen Vermittlung als Materialgestalt Bedeutung hervorbringen, im Mittelpunkt des Untersuchungsinteresses stehen.

Der vermeintliche begriffliche Widerspruch, bei dem das in der realen Wirklichkeit existierende Objekt mit dem Objekt im Objektbezug der Zeichen-Gestalt nicht identisch ist, löst sich dann, wenn die Spezifizierung des Objektbezuges genauer betrachtet wird, denn für die Charakterisierung der zweiten Stufe der Zeichentriade ist nicht das konkrete Etwas im Zusammenhang eines Repertoires an Gegenständen (etwa der Kleidung, die zum Bergsteigen verwendet wird) relevant, sondern die Art und Weise, wie und was die Zeichen-Gestalt an Bedeutetem (Gehalt, Idee, Ausdruck – etwa das Flair des Abenteurers) denotiert. In der Verbindung der Begriffe von Zeichen und Gestalt wird der Objektbegriff daher zweifach angewendet: zum einen im Sinne eines konkreten Objektes, dessen Gestaltrepertoire im Mittelbezug einem konkreten Objektbereich (zum Beispiel der Kleidung) angehört, zum anderen als Gestaltetes im Objektbezug des Zeichens als etwas Immateriel-

---

<sup>45</sup> WALTHER (1979, S. 62).

<sup>46</sup> Vgl. EHMER (1971, S. 163 ff.).

les, auf das die Zeichen-Gestalt verweist oder wofür die Objekte stehen, wofür die Gestalt des Objektes Mittel ist, das heißt, was sie leistet oder welche Funktionen sie hat. Der Begriff der Zeichen-Gestalt bringt in das zu beschreibende und zu strukturierende Bezugfeld textiler Erscheinungsweisen die Besonderheiten ihrer jeweiligen Systeme ein, die sich durchdringen und ergänzen: Die textile Gestalt wird durch das System triadischer und trichotomischer Relationen als Objektsprache strukturierbar. Das strenge System der Zeichentriade, die es erlaubt, zusammengesetzte Ganzheiten in ihrer Konnexbildung von kleineren zu größeren zusammengesetzten Einheiten vom Konkreten zum Abstrakten zu verfolgen, wird durch die Struktur des Gestaltbegriffs dynamisiert. Besonders wichtig ist aber die Akzentuierung der Erstheit des Zeichens durch den Begriff der Gestalt als ein in der Welt verhaftetes materielles Etwas, die dem Textilen als zusammengesetzte material-stoffliche Wirklichkeit in Verbindung mit dem Bereich der Wahrnehmung und Empfindung dadurch Geltung verschafft, dass sie im Zeichensystem die notwendige ästhetische Erkenntnisgrundlage darstellt. Die Strukturierung des Bezugfeldes der textilen Zeichen-Gestalt kann nun im Folgenden weiter konkretisiert werden.

### **2.1.3 Das Ordnungssystem der Zeichentriade**

Die Ordnung der Bausteine in dem zu entwickelnden Strukturmodell beruht auf der in Kapitel 2.1.1 (siehe Tabelle 2.1 und 2.2) dargelegten triadischen Zeichenrelation aus Mittel-, Objekt- und Interpretantenbezug, aus der sich eine geordnete Abfolge von Bezügen und Bereichen ergibt, durch die sich das Bezugfeld der textilen Zeichen-Gestalt vom Mittelrepertoire ausgehend über die Objektbereiche im Objektbezug bis zum Interpretantenfeld wie folgt darstellen lässt.

Tabelle 2.3: Bezüge und Stufen der Zeichen-Gestalt

'STOFF-OBJEKT'	Mittelstufe (1)	Objektstufe (2)	Interpretantenstufe (3)
<b>Mittelbezug (M)</b>	<i>Stoff als Teil der materialen Möglichkeiten</i> (Qualizeichen)	<i>Stoff als Teil der gegenständlichen Welt und der empirischen Wirklichkeit</i> (Sinzeichen)	<i>Stoff als Teil von Regeln und Gesetzmäßigkeiten</i> (Legizeichen)
	das materialspezifische Gestaltrepertoire, erfasst in Formkategorien und systematischen Darstellungen	die orts- und zeitgebundenen Stoff-Objekte, erfasst als Stil-, Kunst und Kulturgeschichte	das kodierte Gestaltrepertoire in einem Interpretantenfeld
<b>Objektbezug (O)</b>	<i>Stoff als Ausdrucksmittel und Ideenträger</i> (Icon)	<i>Stoff als Erfahrungs- und Funktionsobjekt</i> (Index)	<i>Stoff als Kommunikationsmedium, Rollen- und Modeträger</i> (Symbol)
	ästhetische Funktion der Zeichen-Gestalt	teleologische Funktion der Zeichen-Gestalt	kommunikative Funktion der Zeichen-Gestalt
<b>Interpretantenbezug (I)</b>	<i>Stoff als Teil der Wahrnehmung und Empfindung</i> (Rhema)	<i>Stoff als Teil der Erfahrung und empirischer Wirklichkeit</i> (Dicent)	<i>Stoff als Teil des Denkens und Interpretierens</i> (Argument)
	im Sinne einer mittelorientierten Wahrnehmung und Gestaltung	im Sinne einer objektorientierten Erfahrung und Verwendung	im Sinne einer Interpretation und Zeichensetzung

Analog zu den aus den drei Seinsmodi gebildeten neun Subzeichen als cartesische Produkte der Zeichentriaden und -trichotomien ergibt sich ein Strukturraster aus drei Bezügen mit jeweils drei Bereichen. Diese Kreuzung von Bezügen und Bereichen bildet die Rahmenparameter für die Ordnung von Textilien beziehungsweise von Stoffobjekten, wobei sich die Materialität nicht auf das Textile beschränkt, sondern textile Objekte hier als Beispiele für Objekte aus jedwedem Material, also für Gestalten im Sinne von konkreten Gegenständen, stehen: In der obigen Tabelle sind in einer ersten Übersicht die trichotomischen Stufen aufgeführt, um das geordnete Feld als System aus den Bezügen und ihren Abstufungen im Mittel-, Objekt- und In-

terpretantenbezug darzustellen. Zur weiteren Verdeutlichung des strukturellen Aufbaus des Bezugfeldes aus Zeichentriade und Trichotomien sind die in Kapitel 2.1.1 beschriebenen Subzeichen vom Qualizeichen bis zum Argument in Klammern in die entsprechenden Felder eingefügt, um die das Stoffobjekt bestimmenden Komponenten der Zeichen-Gestalt zu differenzieren. Die Trichotomien werden in den senkrechten Spalten als jeweils ganze Triade, d.h. als ganzes Bezugfeld den Bereichen der Wahrnehmung oder Empfindung (Qualität – Eigenschaft – Möglichkeit), der Erfahrung oder Aktion (Quantität – Gegenstand – Wirklichkeit) und des Denkens oder Zeichens (Repräsentation – Relation – Notwendigkeit), der ersten, zweiten beziehungsweise der dritten Zeichenstufe zugeordnet. Die waagerechte, den trichotomischen Abstufungen folgende Achse differenziert nach Erstheit, Zweitheit und Drittheit die Ebene jeweils eines Bezuges.

### **2.1.3.1 Gestalt – Gestaltetes – Gestaltung**

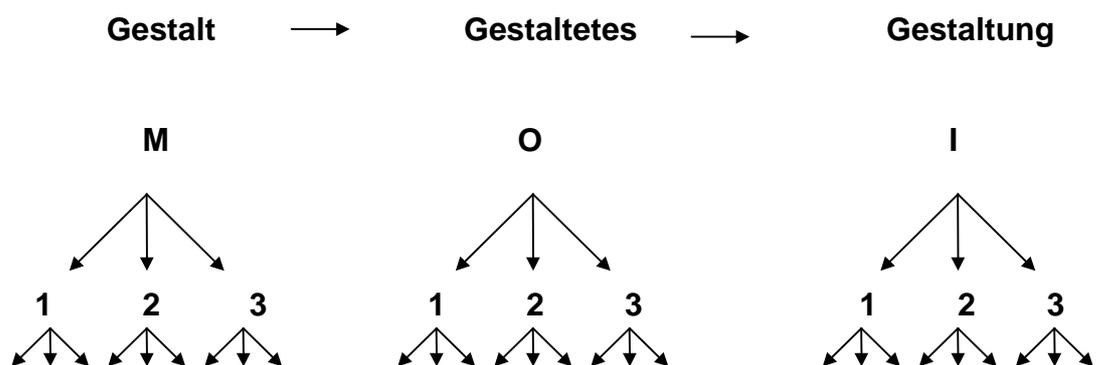
Durch die triadische Relation des Zeichens ist die Zeichen-Gestalt als Bezugfeld, das heißt als Relation von Mittel-, Objekt- und Interpretantenbezug definiert worden. Gemäß der allgemeinen Zeichendefinition (Z), dass von jemandem (I) ein Objekt (O) durch etwas (M) bedeutet wird, lässt sich die triadische Einheit 'Gestalt' als materielles Etwas in den Bezug zum Gestalteten (Objektbezug) und dieser in den Bezug zur Gestaltung (Interpretantenbezug) stellen: Gestalt, Gestaltetes und Gestaltung bilden eine volle triadische Relation. In der folgenden Darstellung wird den Bezügen ein Beispiel zugeordnet, das aufzeigen soll, dass das triadische Ordnungssystem nicht nur phänomenologisch der Differenzierung von Objekten dient, sondern ebenso in Teilelementen der Gestalt wirksam ist und ein Stückchen Stoff je nach der Zugriffsweise des Interpretanten auf unterschiedliche Weise bedeutet: Ein weißes Stückchen Stoff ist im Mittelbezug Teil eines Gestaltrepertoires an Formen, Farben, Materialien, im Objektbezug erfüllt es unterschiedliche Funktionen, und im Interpretantenbezug wird es aus der Perspektive des Interpretanten, der das Stückchen Stoff betrachtet oder seiner Materialeigenschaften wegen gebraucht, wahrgenommen oder erfahren. Das Stoffstück wird Teil von Regeln und Gesetzmäßigkeiten, wenn es etwa an eine Stange gebunden aus dem Fenster hängt

wird und als Zeichen des Sichergebens in einem von anderen Interpretanten verständlichen Zeichenkontext verwendet wird. Die mehrperspektivische Zugriffsweise des Interpretanten lässt unterschiedliche Bedeutungen aufscheinen, die jedoch durch die relationale Bezugsstruktur von Mittel-, Objekt- und Interpretantenbezug zusammengehalten werden. So kann ein Stückchen Stoff als zusammengesetzte Gestalt in seiner Struktur analysiert werden. Ein solcher Blick ist jedoch fern, wenn wir es als Staubtuch verwenden. Teile des Formen- und Farbenrepertoires des Stückchen Stoffes werden zum Zeichen, wenn es in einer bestimmten Situation durch seine weiße Farbe ein sich Ergeben kommuniziert.

**Tabelle 2.4: Ein Stückchen Stoff**

Mittelbezug	Objektbezug	Interpretantenbezug
Gestaltrepertoire Materialrepertoire Zeichenrepertoire	Gefügeform Staubtuch Weiße Fahne	Strukturwahrnehmung Funktionserfahrung Kommunikation

Im folgenden soll gezeigt werden, dass das triadische Strukturprinzip sich auch in den Trichotomien fortsetzt, die in einer Schemazeichnung als Verzweigungsstruktur dargestellt werden, die Gestalt, Gestaltetes und Gestaltung bis in ihre kleinsten Elemente hinein als Triade kennzeichnet.<sup>47</sup>



**Abb. 2.1: Triadische Struktur der trichotomischen Stufen**

<sup>47</sup>Siehe die Abb.2.12; 2.21 und 2.27, die sich aus der triadischen Relation des Zeichens ableiten.

### *Gestalt*

Das Stückchen Stoff ist das Erste der Triade, das konkrete Gebilde, der Gegenstand, die Gestalt, die als Zeichen im Mittelbezug fungiert. Die konkrete Gestalt ist Teil eines Repertoires von einer Menge möglicher Gestalten, deren Ausprägung sich anhand einzelner Elemente, Eigenschaften und Baustrukturen (Gestaltmerkmale) strukturieren lässt. Zwischen den materialspezifischen Gestaltmerkmalen eines Stoffobjektes und seiner Gestaltausprägung bestehen Wechselwirkungen: Der Materialeigenschaft entspricht eine Material-Gestalt, die durch die Beschreibung sowohl eines Material- als auch eines Formenrepertoires gekennzeichnet werden kann. Die umgangssprachliche Bezeichnung 'Stoff' hebt den Formaspekt hervor und deutet bereits auf die trichotomische Charakterisierung der Zeichen-Gestalt des Textilen als Gestalt: Stoff ist die anschaulich räumliche Form des textilen Materials, seine Material-Gestalt, die in der Vielfalt ihrer textilen Strukturvarianten zu Materialien und Objekten zusammengesetzt werden kann, denen in ihrer materialspezifischen Ausprägung im Begriff des 'Stoffobjektes' Rechnung getragen wird.

Der Gestaltbegriff wird von WALTHER (1979, S. 108) als "zusammenfassende Ganzheitsbildung einer Menge einzelner Zeichen zu einer Gestalt, einer Konfiguration", als Gesamtheit oder Superzeichen ganz im Sinne der Gestaltpsychologie als eine zusammengesetzte Ganzheit verwendet. Auch der Begriff der Zeichen-Gestalt tritt im Zusammenhang mit der Form oder Ausdruckskomponente des Zeichens auf. Daraus geht hervor, dass die Gestalt als Erstheit im Mittelbezug der Zeichentriade angesiedelt wird und die Gestalt der Zeichen gemäß der trichotomischen Abstufung als Legi-, Sin- und Qualizeichen differenziert werden kann. Im Mittelbezug ist das textile, materielle Etwas, das ein Zeichen ist, also Gestalt, die sich aus einem Gestaltrepertoire zusammensetzt und selbst wieder einem Repertoirebereich angehört, der der Möglichkeit, der Wirklichkeit und der Notwendigkeit nach existiert.

### *Gestaltetes*

Das Zweite der Triade ist das Gestaltete, das hier einerseits den inhaltlichen Zusammenhang meint und andererseits als Objektbezug die Relation von Mittel und Objekt anzeigt, die im Gestaltzusammenhang als Funktion bezeichnet wird. Zum Beispiel erhält ein Stück Stoff seine Funktion als Staub- oder Schweißstuch. In diesem Sinne erfüllt die Gestalt Gebrauchsfunktionen, die der Bezeichnungsfunktion des Objektbezuges in der triadischen Relation des (verbalen) Zeichens entspricht. Textile Objekte werden hier nicht mehr direkt hinsichtlich ihrer materialspezifischen Gestaltmerkmale betrachtet, sondern diese werden als Mittel in Bezug zu ihren individuellen und situationsabhängigen Wirkungen und Funktionen gesehen. Die Eigenschaften der in der historischen Entwicklung stehenden Ausprägung von Materialien und Stoffobjekten werden für eine Vielzahl von in der kulturellen Tradition stehenden Bedürfnisse hergestellt. Damit stehen die Gegenstände mit menschlichen Handlungen und Lebensformen in Beziehung; sie werden in ihren Funktionen orts- und zeitbezogen erlebt, gesehen, gebraucht und verbraucht. Das Gestaltete, dem ikonische, indexikalische und symbolische Zeichen-Gestalten des Textilen zugeordnet werden, wird im Strukturmodell als Zweitheit im Sinne eines Funktionsbezuges zwischen Mittel und Objekt in sogenannte ästhetische, technische und kommunikative Funktionen von Textilien differenziert .

### *Gestaltung*

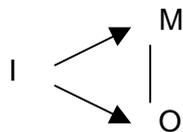
Die Verbindung zwischen Erstem und Zweitem der Triade, zwischen Gestalt und Funktion (Gestaltetes) wird durch den denkenden oder handelnden Zugriff eines Dritten etwa durch Produktion, Rezeption oder Reflexion hergestellt. Die Merkmale des Interpretantenbezuges der triadischen Relation werden daher mit dem Begriff 'Gestaltung' gleichgesetzt. Dieser impliziert den anschaulichen Denk- und Handlungsprozess (ästhetisches oder anschauliches Denken), der notwendig ist, um einen Gedanken, einen Impuls oder ein Gefühl zu veranschaulichen oder zu formulieren, um etwas in Form zu bringen, also um etwas (O) durch eine wahrnehmbare Handlung (M) auszudrücken oder dem Denken im Prozess der Gestaltung (I) Gestalt zu geben. Der Bezug zwischen Gegenstand und Funktion wird durch den Interpretanten hergestellt. Dieser verknüpft in Ab-

hängigkeit von einem Interpretantenfeld und seiner physischen und psychischen Disposition Teile des Gestaltrepertoires beziehungsweise die Gestaltmerkmale mit Bedeutungen. Das heißt: Stoffobjekte sind nur dann als Zeichen-Gestalt existent, wenn sie etwa von einem fühlenden oder nachdenkenden Wesen in ihren Gestaltmerkmalen wahrgenommen und mit Eigenschaften in Beziehung gebracht werden, die Funktionen erfüllen können. Der Prozess der Gestaltung wird nicht von einem isolierten Interpretanten vollzogen; durch seine Zugehörigkeit zu einem Interpretantenfeld werden vielmehr alle ästhetisch-kulturellen Konventionen und soziale und gesellschaftliche Zusammenhänge wirksam, so dass das Wahrnehmen selbst sowie die wahrgenommene Zeichen-Gestalt den Prozess der Gestaltung mitbestimmt. Der Begriff der Gestaltung wird hier also als Erschaffen beziehungsweise Erkennen von Gestalten durch ein interpretierendes Bewußtsein im Sinne von Zeichengebrauch oder Zeichensetzung als die Art und Weise des sich Ausdrückens, Darstellens und sich Mitteilens und Urteilens in einem Interpretantenfeld verwendet. Gestaltung wird als Gestaltgebung und damit als nicht nur nach außen tretende Aktivität, sondern auch als verinnerlichte Operation verstanden, durch die bewusst und unbewusst Zeichen-Gestalten erzeugt werden, Gestalten, die als Sprachzeichen fungieren. Die Kodierung wie Dekodierung textiler Zeichen-Gestalten ist wie das Formulieren (Sprechen) und wie das Verstehen einer Sprache auf den rhematischen, dicentischen und argumentischen Zeichenstufen zu unterscheiden.

### **2.1.3.2 Bezüge und Bereiche**

Mit der Anwendung der triadischen Zeichenrelation als Ordnungssystem für 'Stoffobjekte' können die unterschiedlichen Bezüge, die zu und zwischen Gegenständen hergestellt werden können, zum einen in einem Bezugsfeld zusammengefasst werden, das alle neun Subzeichen einschließt, und zum anderen in drei Bezugsfeldern unterschieden werden. Gleichgültig, ob es sich um ein Stückchen Stoff oder um den ausgerollten roten Teppich bei einem Staatsempfang handelt, sowohl das bedeutungsschwache Stoffobjekt als auch das Repräsentationssymbol sind durch das semiotische Struktursystem relational vernetzt, das jedoch auch ihre Un-

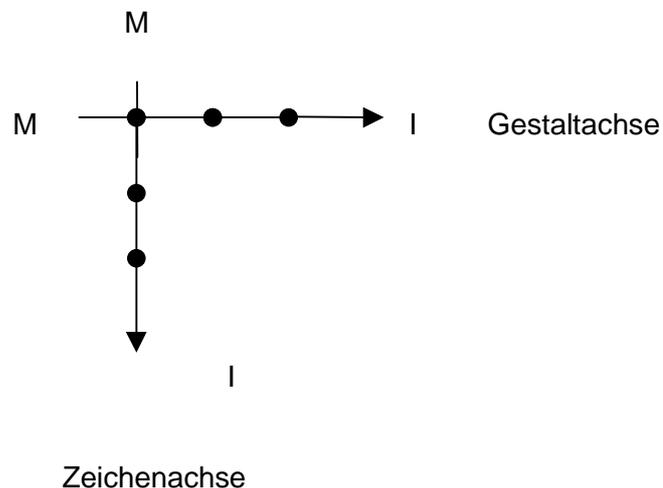
terscheidung ermöglicht: Der rote Teppich fungiert als visuelles Kommunikationsobjekt und ist Teil gesellschaftlicher Konventionen, durch die Zeichen nach festen Regeln eingesetzt werden. Es gehört deshalb als Zeichen der Drittheit dem Bereich des Denkens und Interpretierens an. Die triadische Verzweigungsstruktur der Zeichen-Gestalt manifestiert sich gleichermaßen in der Triade wie in den Trichotomien und hält das Bezugsfeld und seine Subfelder nach dem gleichen Strukturprinzip ordnend zusammen. Nur die vollständige Triade bildet ein vollständiges Bezugsfeld. Das heißt, dass ein textiles Objekt oder ein beliebiger Gegenstand aus der Objektwelt nie nur Gestalt, Gestaltetes oder Gestaltung ist, sondern immer aus der Gleichzeitigkeit der drei Komponenten der Zeichen-Gestalt besteht. Darüber hinaus soll durch die Pfeile in der oben aufgeführten Abbildung verdeutlicht werden, dass das Bezugsfeld durch einen generativen Aufbau gekennzeichnet ist, der sich auf allen Ebenen und in allen Bereichen der Zeichen-Gestalt von Erstheit zur Zweitheit bis zur Drittheit vollzieht, das heißt, erst der Interpretant – auf welcher Stufe auch immer – führt Mittel und Objekt zusammen:



Die sich im Interpretantenbezug aufeinander aufbauende Abstufung der Trichotomien entspricht einer Generierung vom Bereich der Wahrnehmung zum Bereich der Erfahrung bis zum Bereich des Denkens und Interpretierens und stellt eine generative Dreigliederung im Sinne der Zeichentriade dar, das heißt, die Gestaltung schließt in der Kommunikation die Erfahrung als Zweitheit und die Wahrnehmung als Erstheit des Interpretanten mit ein. Insofern scheint an den entsprechenden Stellen der folgenden tabellarischen Darstellungen, die die Übertragung des Zeichenbegriffs auf die Zeichen-Gestalt von 'Stoffobjekten' veranschaulichen, die generative Ordnungsstruktur der im weiteren näher zu definierenden Bezugsebenen und Bezugsbereiche bereits auf. Mit der Übertragung des Zeichenbegriffs auf konkrete textile Gestalten ist zudem eine 'Konkretisierung'

der Begriffe verbunden: Das Gestaltete, also der Objektbezug der Zeichen-Gestalt, wird als Funktion der Gestalt bezeichnet, und die Gestaltung, die den Prozess des praktischen wie theoretischen Handelns und Denkens im Gegenstand umschließt, wird vorläufig vom Objekt aus mit der Bedeutung umschrieben, die Objekte im kulturell-gesellschaftlichen Umfeld haben.<sup>48</sup> Die Begriffe 'Gestalt', 'Gestaltetes' und 'Gestaltung' werden mit den entsprechenden abstrahierten Begriffen 'Gegenstand', 'Funktion' beziehungsweise 'Bedeutung' vor allem der tabellarischen Verkürzungen wegen dann verwendet, wenn sie in einem umfassenderen Kontext, und zwar mit Blick auf das gesellschaftlich-kulturelle Kommunikationssystem in einem Interpretantenfeld, betrachtet werden.

Zuvor sollen jedoch die beiden Bezugsachsen oder auch Strukturachsen der Zeichen-Gestalt isoliert dargestellt werden. Um die x-Achse von der y-Achse zu unterscheiden, wird die die triadische Relation darstellende Achse als Zeichenachse und die y-Achse, die die trichotomischen Stufen anzeigt, als Gestaltachse bezeichnet. Aus der Kreuzung der beiden Achsen ergibt sich in 'MM' der Kreuzungspunkt, der das ganze Feld von seinem Mittelbezug aus gesehen umschließt:



**Abbildung 2.2: Zeichenachse und Gestaltachse**

<sup>48</sup> Dem Prozess der Gestaltung als Denk- und Handlungsprozess ist Kapitel 3.0 gewidmet.

Mit Hilfe der beiden Strukturachsen (Zeichenachse und Gestaltachse) lassen sich die Bezüge und Bereiche des Bezugfeldes 'Zeichen-Gestalt' nunmehr näher bestimmen:

**Tabelle 2.5: Bereiche der Zeichen-Gestalt**

Bereiche der Zeichen-Gestalt		Bereiche		
		1	2	3
Bezüge	M	Bereich der Wahrnehmung	Bereich der Erfahrung	Bereich der Kommunikation
	O			
	I			

Auf der Grundlage der bisherigen Darlegungen zur triadischen Struktur als Ordnungsprinzip für 'Stoff-Objekte', mit der sich die notwendige Vernetzung zwischen der Gestalt und dem, was sie ausdrückt oder verursacht oder mitteilt, und der in ihrer manifestierten geistigen Dimension erfassen und beschreiben lässt, werden in Tabelle 2.5 nun die Bereiche isoliert, die parallel zur Zeichenachse quer zu den Bezügen die jeweiligen Trichotomien (M1, O1, I1) (M2, O2, I2), (M3, O3, I3) auf der ersten, zweiten und dritten Stufe in einer vollständigen Triade zusammenfassen. An einem Stückchen Stoff wurde bereits beispielhaft gezeigt, dass ein und derselbe Gegenstand auf drei verschiedene Arten Bedeutung hervorbringt, je nach dem aus welcher Perspektive er betrachtet wird und in welchem Kontext ein Gegenstand verwendet wird. Bei der Verschiebung der Zeichenachse zum Interpretantenbezug hin wächst der Zeichen-Gestalt zunehmend Bedeutung zu, die unter anderem im Sinne einer Kodierung der Gestalt in visuellen Kommunikationsprozessen eindeutiger verstanden wird, weil sie auf Konventionen beruht. Den drei Bereichen entsprechen darüber hinaus Erstheit, Zweitheit und Drittheit (siehe 2.1.1) und damit drei Arten von Relationen, die weiter unten mit den Bezugfeldern von Kunst, Technik beziehungsweise Design<sup>49</sup> identifiziert werden. In der folgenden Tabelle sind

<sup>49</sup> Ausführungen zu einzelnen für das Strukturmodell relevanten Aspekten der Begriffe 'Kunst', 'Technik' beziehungsweise 'Design' als Objektbereiche und Bezugfelder erfolgen vor allem in Kap 2.3 beziehungsweise 3.1.2.

die Felder parallel zur Gestaltachse zusammengefasst, um die Bezugsebenen zu markieren, die Gestalt, Gestaltetem und Gestaltung zugeordnet werden:

**Tabelle 2.6: Bezugsebenen der Zeichen-Gestalt**

Ebenen der Zeichen-Gestalt		Bereiche		
		1	2	3
Bezugs-ebenen	M	Gestalt		
	O	Gestaltetes		
	I	Gestaltung		

Die Gestalt umschließt im Mittelbezug des Zeichens alle drei Trichotomien, auf der nächsten Ebene sind die drei Subfelder des Objektbezuges eingeordnet und entsprechend auf der dritten Bezugsebene die Trichotomien im Interpretantenbezug. Zur genaueren begrifflichen Zuordnung werden in der folgenden Tabelle die Bezugsebenen (Gestalt, Gestaltetes, Gestaltung) und die Bereiche (Wahrnehmung, Erfahrung, Kommunikation) übereinandergelegt, da dadurch die drei Bezugfelder, die den drei Hauptzeichenklassen<sup>50</sup> entsprechen, ihre Abstufung sowie ihre Trichotomien oder Subfelder sichtbar werden:

**Tabelle 2.7: Bezugfelder**

DAS BEZUGSFELD	Bezugfelder		
	Bereich (1)	Bereich (2)	Bereich (3)
Gestalt M (1)			

<sup>50</sup> Der Begriff der Zeichenklasse wird von WALTHER (1979, S. 80) definiert als "die Zusammenfassung von drei Subzeichen aus einem Zeichenbezug", das heißt, jede Zeichenklasse enthält einen anderen Zeichenbezug zwischen Mittel, Objekt und Interpretant. Die drei Hauptzeichenklassen rhematisch-ikonisches Qualizeichen, dicentisch-indexikalisches Sinzeichen und argumentisch-symbolisches Legizeichen sind in der Kombination der Subzeichen der gleichen trichotomischen Stufe rein mittel-, rein objekt- bzw. rein interpretantenorientiert. Hinsichtlich der Repräsentationsfähigkeit der Zeichen bildet das rhematisch-ikonische Qualizeichen die Klasse der niedersten Semiotizität und des stärksten Weltbezuges, das argumentisch-symbolische Legizeichen dagegen die der höchsten Semiotizität und des schwächsten Weltbezuges.

Gestaltetes O (2)			
Gestaltung I (3)			

Der Begriff der auf Stoffobjekte angewandten triadischen Relation, der in der Zeichenlehre zwar das vollständige Zeichen mit den Subzeichen umfasst, jedoch in erster Linie auf die übergeordnete Relation der drei Bezüge abstellt, wird hier mit "Bezugsfeld" transkribiert und umfasst die Bezüge wie die Bereiche zusammen und gleichzeitig, so dass – analog zur Zeichenmatrix – ein Untersuchungsraaster aus neun Subbezügen oder Subfeldern entsteht. 'Feld' wird hier in Anlehnung an den Begriff des Feldes im Gestalt-Ansatz<sup>51</sup> verwendet, allerdings mit der Einschränkung, dass das Gefüge aus Bezügen und Bereichen durch eine hierarchische Ordnung, also durch einen stufenweisen Aufbau charakterisiert ist und nicht aus Wechselbeziehungen besteht, sondern aus übergeordneten und untergeordneten Triaden und Trichotomien aus den drei Seinsmodi Erst-, Zweit- und Drittheit. Im Kontext der Zeichenlehre wird der Begriff des Feldes auf das Interpretantenfeld bezogen, also den gesamten Bereich des ästhetisch-kulturellen Bezugsfeldes aus der Sicht des Interpretantenbezuges. Hierzu gehören der emotionale, energetische und logische Gebrauch von Zeichenkonnexen, die operativ erzeugt werden und bei einem nächsten Handlungsakt vielleicht wieder im Mittelbezug fungieren.<sup>52</sup> Im Prozess der Gestaltung<sup>53</sup> werden immer komplexere Konnexen erzeugt, die das Ordnungsmuster von M(1) über O(2) zu I(3) zwar nicht aufheben, es jedoch ermöglichen, die Beziehung der Felder untereinander als einen spiralförmigen Kreislauf darzustellen, indem das Netz an Bezugsformen immer komplexere Denk- und Handlungszusammenhänge und damit auch komplexere Zeichen- oder Gestaltkonnexen erzeugt. Folgende Definitionen sollen eine Abgrenzung der Begriffe und deren eindeutige Verwendung bei der Weiterentwicklung des räumlichen Strukturmodells gewährleisten:

<sup>51</sup> Vgl. Kap. 2.1.1

<sup>52</sup> Vgl. WALTHER (1979, S. 78) und BENSE/WALTHER (1973, S. 45).

<sup>53</sup> Hier sei darauf verwiesen, dass die Prozesse der Wahrnehmung, der Erfahrung und des Denkens als ein durch Zeichen-Gestalten vermittelter Prozess der Gestaltung verstanden wird, kurz: Gestaltung ist eine komplexe Objektsprache im Sinne eines Spre-

<b>Bezug:</b>	triadische Relation des Zeichens allgemein, Oberbegriff für die triadische Struktur der Bezugfelder, der Bereiche und Subfelder;
<b>Bereich:</b>	Konnexe von geordneten Komponenten der Trichotomien (Erstheit, Zweitheit, Dritttheit), Zusammenfassung von Objekten im Mittel-, Objekt- oder Interpretantenbezug der Triade; die Zusammenfassung der Mittel wird Repertoire, die Zusammenfassung der Objekte im Objektbezug Objektbereich und die Zusammenfassung von Interpretanten wird Interpretantenfeld genannt; <sup>54</sup>
<b>Feld:</b>	generativ geordnetes Gefüge aus Bezug und Bereich;
<b>Bezugsfeld:</b>	volle triadische Struktur in einem Feld oder einem Bereich des Feldes;
<b>Subfelder:</b>	generativ geordnete Trichotomien (Zeichenstufen) im Mittel-, Objekt- oder Interpretantenbezug;
<b>Struktur:</b>	dreigliedrige Relation von M – O – I als variable Bezugsform in einem Bezugsfeld;
<b>Bezugsebene:</b>	drei generativ geordnete Trichotomien im Mittel- (MM, MO, MI), Objekt- (OM, OO, OI) und im Interpretantenbezug (IM, IO, II) der Triade der Zeichen-Gestalt.

Da 'Bezug' als Oberbegriff für die triadische Struktur in einem Bereich und 'Feld' als Oberbegriff für die durch die Bezugsstruktur zusammengehörenden Objekte und Bereiche definiert wird, die wiederum aus den genannten Relationen bestehen, erscheint die Bezeichnung 'Bezugsfeld' für die in Tabelle 2.7 dargestellten Zusammenhänge nur dann nicht als tautologisch, wenn das Verhältnis von Bezug und Bereich beachtet wird, das heißt, die Struktur einer Komponente steht in Wechselbeziehung zu dem Bereich

---

chens durch und Verstehens von Stoffobjekten, die als Zeichen-Gestalten im Kommunikationsprozessen fungieren.

<sup>54</sup> S. WALTHER (1979, S. 56). Zum Begriff des Objektes s. Kap. 2.3

(Raum) einer Komponente, wie für den Begriff des Bezugfeldes in Kapitel 1.2 beschrieben wurde. Die Verwendung des Kompositums als übergeordneter Begriff ist dann sinnvoll, wenn zwischen beiden Gliedern im Sinne einer Verbindung der ordnenden Zeichentriade und der dynamischen Wechselbeziehung des Gestaltbegriffs semantisch unterschieden wird: Der erste Teil 'Bezug' bezeichnet das Bauprinzip oder die Konstruktion des Strukturmodells, während mit 'Feld' das erfasst ist, woraus dieses Modell konstruiert ist, also womit gebaut wird und welchen Raum diese Gestalten einnehmen.

Wie wesentlich die bereits betonte, durch den Gestaltbegriff eingeführte dynamische Wechselbeziehung ungeachtet des generativen Aufbaus des Bezugfeldes als Ganzes ist, wird unter anderem daraus ersichtlich, dass sich in der oben aufgeführten Definition der Begriffe diese im Verhältnis zueinander gegenseitig definieren und sich konkrete Zeichen-Gestalten in den Feldern einer x- und y-Achse nur in ihrer Wechselbeziehung zueinander einordnen. Um das Gefüge von Bezügen und Bereichen im zweidimensionalen Bezugfeld zu veranschaulichen und um die notwendige Tiefenschicht des Strukturmodells vorzubereiten, stellt die folgende Tabelle die Überschneidung von Bereichen der Erstheit, Zweitheit und Drittheit dar. Um die neun Subfelder der Zeichen-Gestalt weiter zu spezifizieren, sie also weiter mit 'Baumaterial' zu füllen, ist es zur besseren Orientierung erforderlich, die einzelnen Subfelder anhand der Matrix mit numerischen Codes zu belegen. Hierbei ist ausschließlich für die sich überlagernden Bereiche die semiotische Matrix der `cartesischen` Produkte aus der Zeichentriade und den -trichotomien<sup>55</sup> in arithmetischer Notation verwendet:

**Tabelle 2.8: Matrix der Bereiche und Felder der Zeichen-Gestalt**

<b>Bereiche und Felder der ZEICHEN-GESTALT</b>	<b>Gestalt (1)</b>	<b>Gestaltetes (2)</b>	<b>Gestaltung (3)</b>
<b>Mittelrepertoire (1)</b>	<b>1.1</b>	<b>1.2</b>	<b>1.3</b>
<b>Objektbereiche(2)</b>	<b>2.1</b>	<b>2.2</b>	<b>2.3</b>

<sup>55</sup> S. Kap. 2.1.1.

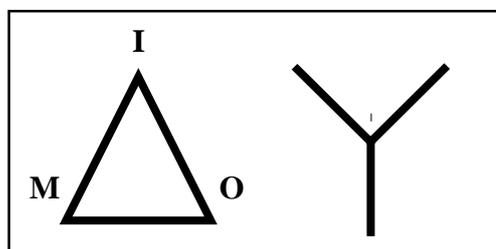
<b>Interpretantenfelder(3)</b>	<b>3. 1</b>	<b>3.2</b>	<b>3.3</b>
--------------------------------	-------------	------------	------------

Es mag irritieren, dass in der Matrix nun die Begriffe 'Gestalt', 'Gestaltetes' und 'Gestaltung' in der Waagerechten eingeordnet sind, die Gestalt zum Bereich und das Repertoire der Gestalt zur Ebene wird. Bei einem näheren Blick ist jedoch ersichtlich, dass hier Bereiche gekreuzt sind, dass sich die Zeichen- und Gestaltachsen also in eine Tiefenschicht der Bereiche und Inhalte verschoben haben, die nur in einem dreidimensionalen Modell adäquat dargestellt werden können. Es wird ebenfalls deutlich, dass sich die entstehenden Felder und Subfelder in ihrem Verhältnis zueinander wechselseitig definieren und zu unterschiedlich umfangreichen Bereichen zusammengefasst werden können, die in der Matrix durch die Andeutung einer diagonalen Raumachse über die drei Schnittpunkte 1.1, 2.2 und 3.3 markiert wird. Aus der Kreuzung von Bereichen der Zeichenbezüge mit Bereichen der Gestaltachse resultiert, dass die Betrachtung der Subfelder mit den entsprechenden Substrukturen immer auch die Bereichsstruktur impliziert, ohne die eine Differenzierung in Subfelder gar nicht erst zustande käme. Entscheidend ist jedoch, dass die Ordnung der Zeichen-Gestalt aus der Perspektive der Bezüge erfolgt, weil sie die Struktur der Felder und Subfelder, also die Bereiche der Gegenstände, ihre Funktionen und Bedeutungen, durchzieht und zusammenhält. Es ist jedoch ebenso unausweichlich, die Bereiche in ihrer inhaltlichen Dimension mit einzubeziehen, was die Einführung einer dritten Strukturachse, der sogenannten Textilachse, erfordert.

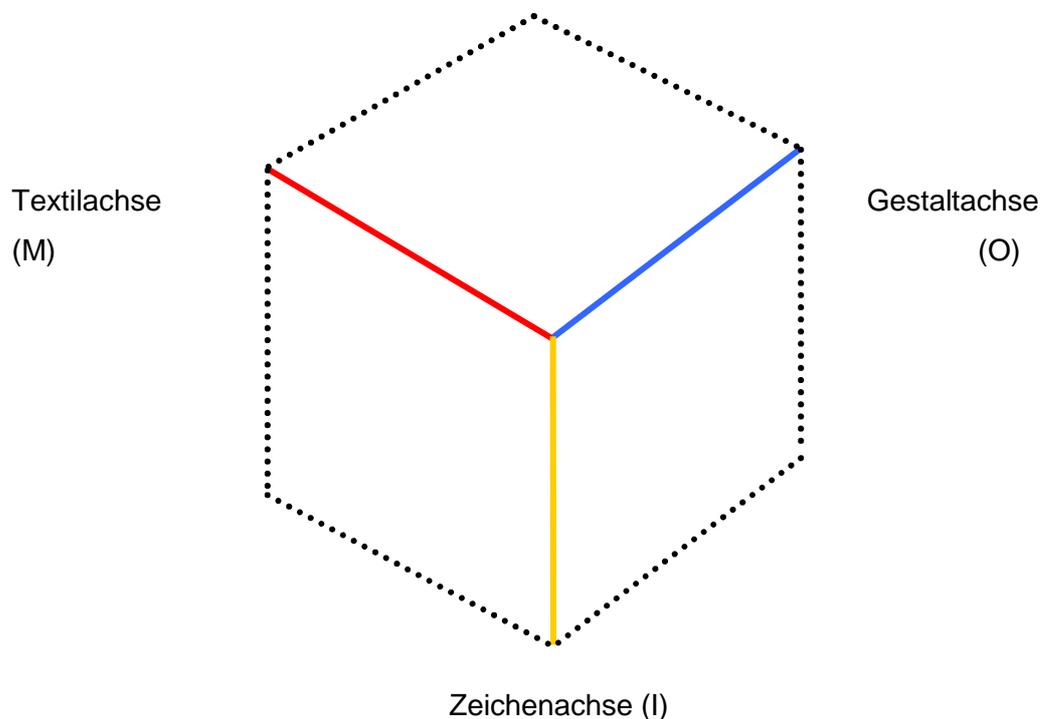
### 2.1.3.3 Die textile Strukturachse

Die folgenden Ausführungen, die weiter in die Tiefendimension des Bezugfeldes der Zeichen-Gestalt von textilen 'Stoff-Objekten' eindringen, veranschaulichen zunächst die Dreidimensionalität des Strukturmodells.

**Abbildung 2.3: Graphische Darstellungen des Zeichens**



Neben der formalen Notation des Zeichens nach BENSE durch  $Z = R (M, O, I)$  oder – genauer – durch  $ZR = ((1. \rightarrow 2.) \rightarrow 3.)$ <sup>56</sup> kann die triadische Relation graphisch in einem Dreieck dargestellt werden, dessen Spitzen den Mittel-, Objekt- und Interpretantenbezug markieren, oder man kann, wie in Abb. 2.3 dargestellt für das 'Zeichen' eine dreigliedrige Figur schreiben:<sup>57</sup> In den beiden graphischen 'Schreibweisen' kommt zum einen die durch die Triade entstehende dreieckige Flächenausdehnung und zum anderen die triadische Struktur des Bezugfeldes in einem linearen System zum Ausdruck. In Erweiterung der dreigliedrigen Figur sollen die Graphen wie in der Darstellung der Zeichen- beziehungsweise der Gestaltachsen in Abbildung 2.2. als Achsen behandelt werden, erst die dritte Achse ermöglicht jedoch die Darstellung des Bezugfeldes und seiner Bereiche in einem dreidimensionalen Raum:

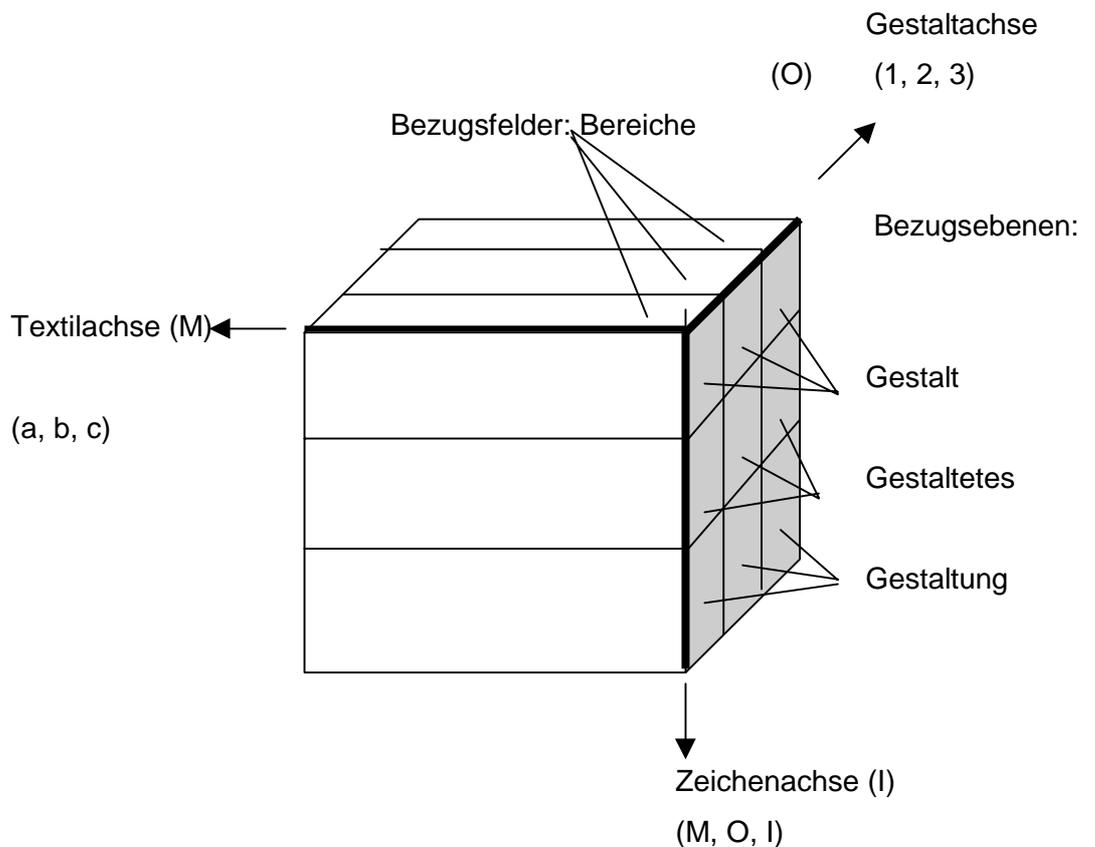


**Abbildung 2.4: Die Strukturachsen: Zeichenachse (gelb), Gestaltachse (blau), Textilachse (rot)**

<sup>56</sup> WALTHER (1979, S. 50).

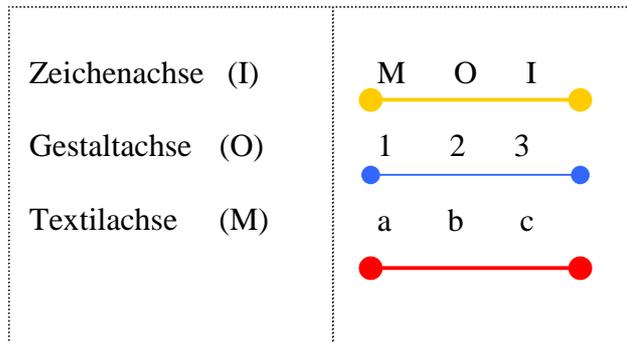
<sup>57</sup> WALTHER (1979, S. 56).

Die Triade, die allen drei Achsen auch in ihren Substrukturen zugrunde liegt, gliedert und verbindet die Achsen wie folgt: Die Beziehung der Achsen untereinander ist ebenfalls triadisch geordnet. Die Gestaltachse, die zusammen mit der Zeichenachse die trichotomischen Felder konstituiert, die zu den Bereichsebenen von Gestalt, Gestaltetem und Gestaltung zusammengefasst wurden, wird dem Objektbezug zugeordnet und die Textilachse dem Mittelbezug, denn das textile Gestaltrepertoire sowie die textilen 'Stoffobjekte' sind die konkreten Zeichen-Gestalten, die durch das Strukturmodell in ihren Funktionen und Bedeutungen geordnet werden. Die Zeichenachse wird entsprechend dem Interpretantenbezug zugeordnet, denn die Zeichenfunktion wird von textilen Materialien und Stoffobjekten nur im vollen Zeichenbezug der Triade erfüllt, die der Interpretant zwischen Mittel und Objekt herstellt.



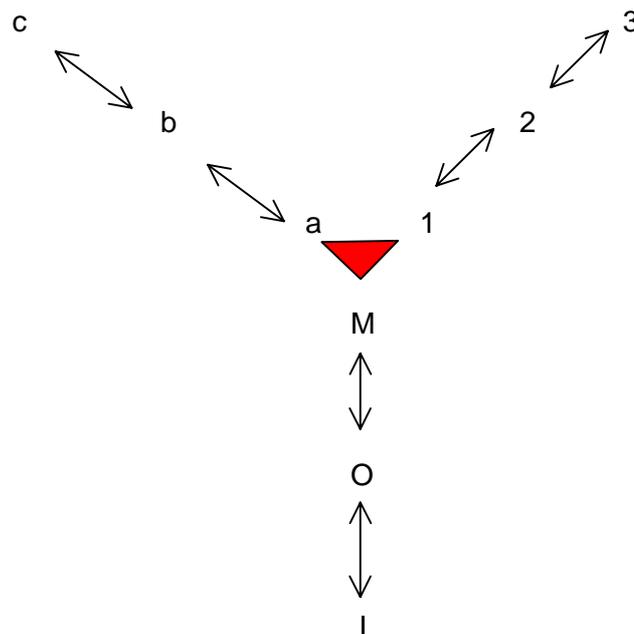
**Abbildung 2.5: Räumliche Darstellung des Bezugsfeldes**

Die Differenzierung der drei Strukturachsen soll auch aus ihrer Schreibweise hervorgehen: In der zuletzt aufgeführten Abbildung werden auf der Gestaltachse die numerischen Codes 1, 2 und 3 für Erstheit, Zweitheit und Drittheit eingesetzt, die triadische Struktur in der Textilachse durch a, b und c ersetzt, während für die Zeichenachse M, O und I beibehalten wird.



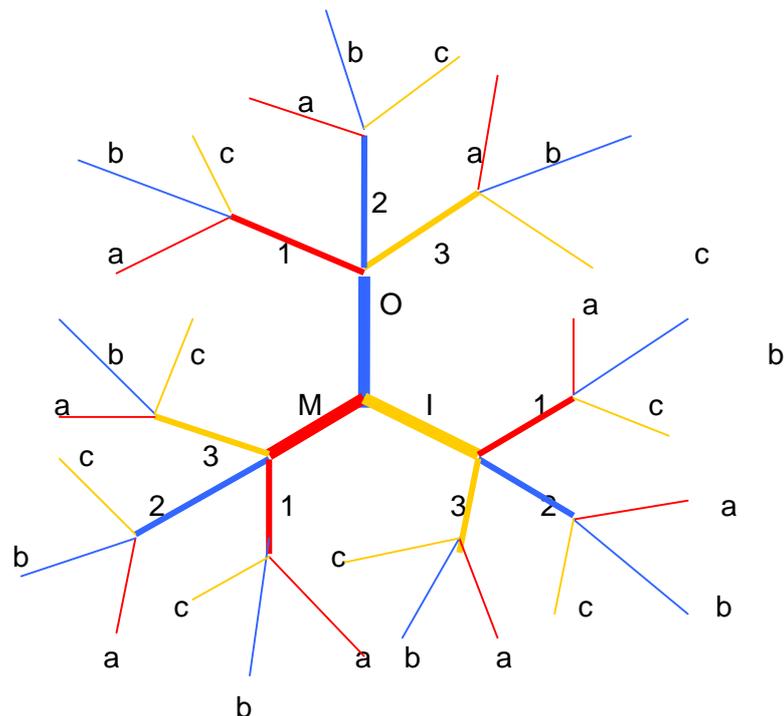
**Abbildung 2.6: Die Strukturachsen des räumlichen Strukturmodells**

Der Schnittpunkt der drei Achsen liegt in ihrem jeweiligen Mittelbezug, in dem das Zeichen erstens ein materielles Etwas, zweitens Teil der Gestaltungsmöglichkeiten und drittens Teil eines textilspezifischen Gestaltrepertoires ist, das in sogenannten Formkategorien erfasst wird:



**Abbildung 2.7: Gliederung der Strukturachsen, vom Mittelbezug ausgehend**

Die in Abbildung 2.1 eingeführte lineare Darstellung der Struktur von Gestalt, Gestaltetem und Gestaltung, durch die die Differenzierung von drei beziehungsweise neun Pfeilen auf drei Ebenen angedeutet wird, zeigt an, dass durch drei Strukturachsen insgesamt eine Anzahl von 27 Verzweigungen entsteht, denen in ihrer räumlichen Darstellung die 27 Subfelder des Bezugfeldes entsprechen. Durch die Textilachse werden die in Tabelle 2.8 aufgeführten neun Subfelder M.1 bis I.3 jeweils durch weitere drei Komponenten beziehungsweise deren dreigliedrige Relation differenziert. Auch die inneren Subfelder sind – da sie der Struktur des Bezugfeldes unterworfen sind und aus ihr hervorgehen – vollwertige Felder entsprechend der Begriffsbestimmung und können in Analogie zum Begriff des Subfeldes Substrukturen genannt werden. Das Strukturprinzip der Triade soll hier in seinen 27 Verzweigungen dargestellt werden:



**Abbildung 2.8: Die triadische Verzweigungsstruktur des Bezugfeldes<sup>58</sup>**

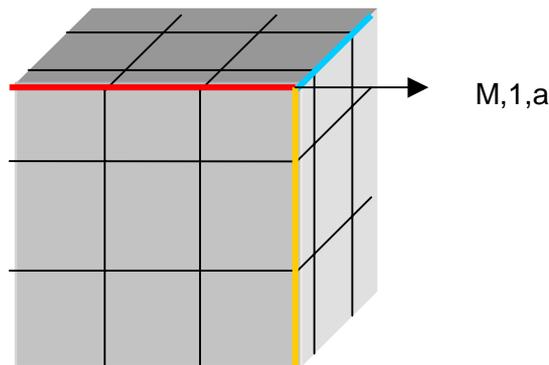
<sup>58</sup> Zur weiteren Veranschaulichung der triadischen Feldstruktur sei hier noch auf eine frühere Darstellung (1989-1993) verwiesen, s. Abb. 33 im Anhang auf Tafel XIV.

#### **2.1.4 Das Bezugsfeld im Raummodell**

Wie in der Einführung beschrieben, wird das Bezugsfeld aus einem bezugnehmenden Denken und Handeln – als Gestaltung - und den konkreten Bezugspunkten, den Stoffobjekten, konstituiert, die in den wahrgenommenen Bezugsformen der Zeichen-Gestalt das Feld und seine Bereiche erst bilden. Das im folgenden zu entfaltende Bezugsfeld kann in zusammenhängende und wieder teilbare Felder auf unterschiedlichen Komplexitätsstufen gegliedert werden, die das Bezugsfeld von textilen Zeichen-Gestalten mit größtem Weltbezug (Konkretion) bis zu Zeichen-Gestalten mit größtem 'Denkbezug' (Abstraktionsgrad) als geordnete Ganzheit darstellen. Zeichen-, Gestalt- und Textilachse sind nicht nur räumliche Konstruktionsachsen, die es ermöglichen, das Strukturmodell von der punktuellen über die linearen bis zu den flächigen und räumlichen Dimensionen graphisch zu konstruieren, sondern sie ordnen in ihrer relationalen Beziehung zueinander die textile Zeichen-Gestalt in ihren Abstufungen und Wechselbeziehungen zwischen Konkretionen und Abstraktionen. Je mehr man in die feineren Verästelungen eindringt, desto differenzierter und konkreter wird der Untersuchungsgegenstand, das heißt, Bereiche und Inhalte werden im textilen Anschauungsfeld immer konkreter und kulturell gebunden erfahren. Mit dem Strukturmodell wird also in der Verknüpfung von sinnlich erfahrbarer Wirklichkeit mit ihrer emotionalen und kognitiven Aneignung und Deutung ein erkenntnistheoretischer Ansatz vertreten, der im Begriff des 'ästhetisches Denkens' (WELSCH 1993d) zum Ausdruck kommt. Das wahrnehmende Erkennen von Strukturen, von Sinnzusammenhängen zwischen den Erscheinungsformen der kulturellen Wirklichkeit, tritt nicht außerhalb unserer Wahrnehmung und Erfahrung auf. Das Konzept der Zeichen-Gestalt trägt der Welt der Objekte insofern Rechnung als sich die Zeichen-Gestalt im Schnittpunkt der Zeichen- und Gestaltachse als Bezugsform konstituiert, metaphorisch ausgedrückt dort, wo die Sinne die Welt berühren, also genau dort, wo Wirklichkeit als Bezug zwischen Subjekt und Objekt in Gestalt eines Zeichens hergestellt wird. Die Gestalt von Textilien ist im Mittelbezug des Zeichens angesiedelt, also auf der

'konkretesten' Ebene, auf der das Zeichen ein 'materielles Etwas' ist. Doch bezogen auf die Triade und die trichotomischen Stufen des Zeichens konstituiert sich die Zeichen-Gestalt als relationales Gefüge zwischen dem materiellen Etwas oder den konkreten Stoffobjekten, die interpretantenabhängig wahrgenommen, erfahren oder definiert werden, bereits im Mittelbezug als zusammengesetzte Einheit, also als Erstheit, Zweitheit und Drittheit in einem Repertoire materialer und dennoch abstrakter Bezugsformen. Der Repertoirebegriff setzt Teilmengen oder Elemente voraus, die in einem System als Formen, Materialien und Zeichen einander zugeordnet sind, doch auch diese erscheinen nie außerhalb unserer Wahrnehmung. Triadisch strukturiert und in einen Bezug zum interpretierenden, das heißt wahrnehmenden Bewusstsein gestellt, wird bereits das textile Gestaltrepertoire in seinen morphologischen, tektonischen und symbolischen Bezugsstrukturen unterschieden werden.

Den drei Achsen ist weiter gemeinsam, dass sie vom Mittelbezug ausgehend über den Objektbezug zum Interpretantenbezug abgestuft sind und die Dimension der Bereiche von M über O nach I zunimmt: Wie bei einer Schere, die von einem Mittelpunkt aus geöffnet wird, werden immer umfassendere und kulturell differenziertere Konnexen zusammengefasst, wenn alle drei Achsen gleichzeitig im Blick bleiben:

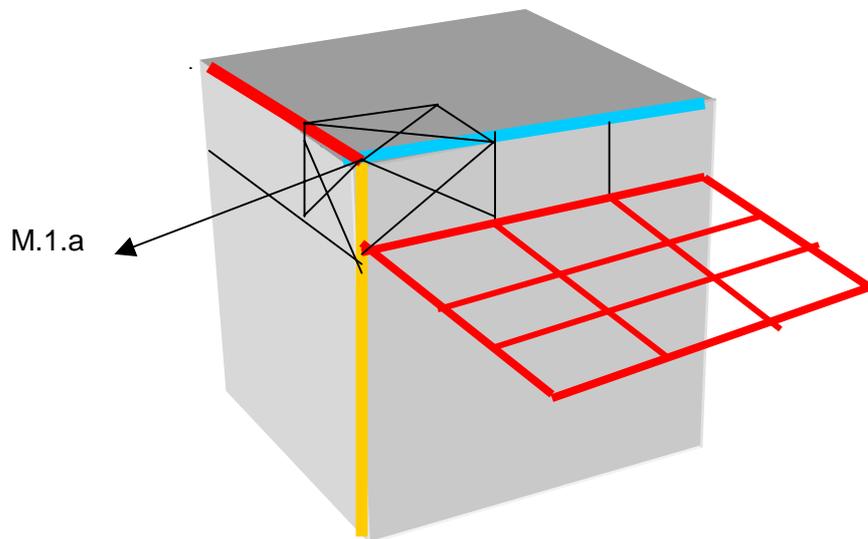


**Abbildung 2.9:** Strukturmodell, vom Schnittpunkt des Mittelbezuges aus gesehen

Die Achsen bilden im Strukturmodell die drei Dimensionen eines Würfels, der genau von einer Spitze in M aus betrachtet wird und daher so-

wohl räumlich als Würfel oder flächig als Sechseck (siehe Abbildung 2.4) gelesen werden kann. Aus dem Würfel werden in den nächsten drei Kapiteln (2.2, 2.3 und 2.4) jeweils drei Blöcke herausgeschnitten, der jeweils größere Block umschließt den, beziehungsweise die jeweils kleineren. Die Struktur der triadischen Relation wird durch die Gestaltachse und diese wiederum durch die Textilachse konkretisiert, das heißt, dass die Zeichen-Gestalt in ihrer konkreten kulturellen Gegebenheit von einem Mittelpunkt aus nicht nur sukzessiv vom Mittelbezug ausgehend über den Objektbezug bis zum Interpretantenbezug in drei Blöcken behandelt wird, sondern die Blöcke jeweils drei Aspekte haben, die sich aus der Verschiedenheit der Achsen ergeben. Die folgenden Kapitel werden die Zeichen-Gestalten des Textilen in ihrem ästhetisch-kulturellen Bezugsfeld zuerst aus der Perspektive der materialen Möglichkeiten betrachten, die aus der empirischen Wirklichkeit der konkreten orts- und zeitgebundenen Objekte als Teil der gegenständlichen Welt heraus erscheint, bevor sie in sich ausdehnenden Kreisen auf Funktionen konkreter Objektbereiche und ihre gesellschaftliche Relevanz bezogen wird. Dieser geregelten Reihenfolge folgt die Entfaltung des Strukturmodells. Sie beginnt mit der Differenzierung des Mittelrepertoires und seines Strukturzusammenhangs (Kapitel 2.2) und erweitert dann das Feld durch die Betrachtung des Zusammenhangs von Gestalt und Funktion (Kapitel 2.3.). Nach der Darstellung des Funktionszusammenhangs wird in einem dritten Schritt (Kapitel 2.4) die Darstellung des Strukturmodells im Interpretantenbezug abgeschlossen. Im gleichen Kapitel wird das Strukturmodell als Ordnung für eine Fachstruktur behandelt, insofern als sich aus der nun zu entfaltenden Ordnung des ästhetisch-kulturellen Bezugsfeldes eine Theorie-Praxis Achse ergibt, die zwischen den konkreten Gestaltungsprozessen und den theoretisch zu erschließenden Konzepten Abstufungen vornimmt. Auch die Ableitung textilspezifischer Inhalte aus dem Strukturmodell ergänzen das nun zu entfaltende Modell einer Fachstruktur der Zeichen-Gestalt des Textilen.

## 2.2 Gestalt und Struktur

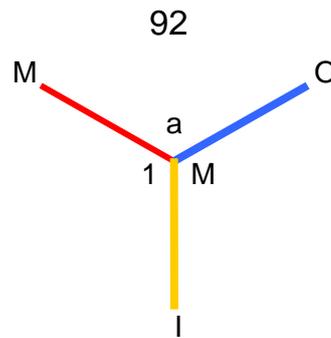


**Abbildung 2.10: Trichotomische Felder der Gestalt**

1.1.1	1.1.2	1.1.3
1.2.1	1.2.2	1.2.3
1.3.1	1.3.2	1.3.3

Zur Entfaltung des Strukturmodells ist es erforderlich, den Bezug zwischen der Zeichenstruktur und der Zusammengesetztheit der Gestalt zur Deckung zu bringen. Die obige Abbildung stellt die Gestaltebene dar, die wie ein Schubfach aus dem Raummodell herausgezogen ist und die neun Subfelder des Bezugfeldes der Zeichen-Gestalt im Mittelbezug ordnet. Insbesondere interessiert hier das Qualizeichen (1.1), das Feld, in dem sich das Zeichen als Bezugsform konstituiert, als Bezugsform insofern, als hier das Zeichen in seiner Substanz (als 'materielles Etwas') in der schwer auflösbaren Wechselbeziehung von Weltbezug (das 'Stoffobjekt'<sup>1</sup> an sich) und Subjektbezug (als Denkakt) hervorgebracht wird. Die menschliche Wahrnehmung ist wie jedes Denken an ein sinnlich wahrnehmbares Zeichen gebunden, das als wahrgenommene Einheit materielle und geistige Gestalt hat beziehungsweise Bezugsform ist.

<sup>1</sup> Das materielle Etwas ist der Zeichenkörper eines einzelnen Zeichens in einem Repertoire von Zeichen. Das konkrete 'Stoffobjekt', das ein materielles Etwas ist, ist eine singuläre Materialgestalt (Gestaltelement) in einem Repertoire von Zeichengestalten, die zu einem Objekt und diese zu Objektbereichen (s. Kap. 2.3.1) zusammengesetzt werden können.



**Abbildung 2.11: Triadisches Gestaltmolekül<sup>2</sup>**

So kulminiert in diesem Feld – auch dargestellt in der Überschneidung der drei Strukturachsen – die schöpferische Hervorbringung 'freier Radikale' im Sinne zusammengesetzter bildnerischer Ganzheiten mit einem Repertoire von Gestaltelementen, die aus der singulären orts- und zeitgebundenen Existenz des Stofflichen abstrahiert sind. In diesen bildnerischen Elementen, die sozusagen aus einer geschaffenen stofflichen Wirklichkeit eine latent noch nicht erschaffene Welt imaginieren, tritt der Sinn hervor, der – wie die Figur den Grund – das Leere und das Volle, das Sein und das Nichtsein, die Materialität und die Immaterialität in einem dynamischen Wechselverhältnis aus der Bezugnahme mit etwas (der Form) auf etwas (den Sinn) bedingt. Formen und Farben sind wie der Punkt oder die Linie Ausdruck oder Abbild ihrer selbst, ihrer eigenen Gestaltqualität, die immer auch eine Empfindungs- oder Wahrnehmungsqualität ist. In der Bezugsform – der Struktur der Zeichen-Gestalt – bildet sich etwas Empfundenes ab, das selbst in unscheinbaren Formelementen wie einem Punkt zur Darstellung kommt.<sup>3</sup> Wesentlich für das bildnerische oder anschauliche Denken sind Oppositionen von Elementen eines Repertoires, denn "Begriffe sind ohne Gegensatz nicht denkbar"<sup>4</sup>. Das Wahr-

<sup>2</sup> Bei der farbigen Markierung der Triade bzw. der Zeichenachsen wird der Mittelbezug Rot, der Objektbezug Blau und der Interpretantenbezug Gelb dargestellt.

<sup>3</sup> S. Abb. 24 im Anhang, Tafel 11, von Paul Klee.

<sup>4</sup> KLEE (1971, S. 15). Der Begriff der Opposition, der 1939 (<sup>5</sup>1971) von TRUBETZKOY für den Bereich der Phonologie in die Linguistik eingeführt und eingehend differenziert wurde, ist konstitutiv für den strukturalistischen Systembegriff: "Das System wird von einem Repertoire von Einheiten gebildet, die sich durch binäre Ausschlüsse unterscheiden und zueinander in Opposition stehen" (ECO [1988, S. 61]). Wesentlich für den Begriff der Opposition ist, dass für den Wert eines Elements nicht allein dessen Wahl aus einem Repertoire, sondern auch die gleichzeitige Nicht-Wahl der anderen möglichen Elemente ausschlaggebend ist, das heißt die Beschaffenheit der ein Repertoire bildenden Menge von (Fortsetzung nächste Seite)

nehmen von Formbeziehungen ist ein Abstraktionsvorgang, der aus der materiellen Wirklichkeit im Prozess der Aneignung ihrer Strukturen Bezugsformen herauslöst, die Bewegungsformen (Operationen) des Denkens sind. Indem wir wahrnehmen und empfinden, werden Zeichen gebildet, die das Wahrgenommene formulieren, dem Inhalt Gestalt geben. In die Bezugsformen der bildsprachlichen 'Begriffe' ist die Bewegung des Denkens implantiert, ist das Zeichen 'an sich' eine morphologisch strukturierte polare Gestalt:

Jedem Begriff steht sein Gegensatz gegenüber, etwa wie: Satz – Gegensatz, dazwischen ist die Linie länger oder kürzer, je nach der Größe der Gegensätzlichkeit. Die gegensätzlichen Orte sind nicht fest, sie gestatten eine gleitende Bewegung.<sup>5</sup> Fest ist nur ein Punkt, der Mittelpunkt, in dem die Begriffe schlummern.<sup>5</sup>

Im Unterschied zur verbalen Sprache, die zwar als geschriebenes Wort oder gesprochene Rede graphische beziehungsweise phonetische Elemente enthält, ist die Dingwelt im Sinnlich-Haptischen verhaftet. Der stoffliche, materielle Faktor formt die Gestalt materialspezifisch mit, stellt den formalen Möglichkeiten ihre materiale Wirklichkeit zur Verfügung. Das Qualizeichen ist nur im Wechselbeziehung zum Sinzeichen zu beschreiben, da sich bei seiner Bestimmung die Schlüsselfrage nach dem komplexen Zusammenhang von Zeichen, Interpretant und Weltbezug stellt.<sup>6</sup> Die Problematik liegt, wie schon an anderer Stelle angemerkt, darin, dass die verbalen Sprachzeichen anders als die visuelle und haptische Objektsprache Zeichen und Zeichenbedeutungen in einem Interpretantenfeld einführt und den Spracherwerb lehrt. Die Dinge und ihre Bedeutungen werden durch Empfindung, Wahrnehmung, Erfahrung und im Kontext aller Lebenshandlungen vermittelt. Die Betrachtung verbaler wie bildnerischer Zeichen erschöpft sich jedoch nicht in der Beschreibung ihrer jeweiligen materiellen Gestalt, sondern umfasst ebenso die Zeichenfunktion, die das Material übersteigt – zum einen in Richtung seiner Form oder bildnerischen

---

Elementen: "In einem strukturierten System hat jedes Element insofern einen Wert, als es nicht das andere oder die anderen ist, die es ausschließt und gleichzeitig evoziert" (ECO [1988, S. 399]).

<sup>5</sup> KLEE (1971, S. 15).

<sup>6</sup> NAGL (1992, S. 10 f.).

Qualität, zum anderen in Richtung vereinbarter Bedeutungen. Anders als in einem Kunstwerk kann das verbal bezeichnete Phänomen Rot, das WALTHER als Beispiel für ein Qualizeichen anführt, mit dem Begriff 'Rot' – nicht strukturgleich sein. Die durch verbale Begriffe bezeichnete Wirklichkeit hat keine Strukturähnlichkeit mit der bezeichneten Sache.<sup>7</sup> Ganz anders ist dies in der Kunst, wo die Materialien, Formen und Farben zueinander ins Verhältnis treten und selbst ein monochromes Farbfeld, wie das Blau der Bilder von Yves KLEIN<sup>8</sup> einen Begriff von 'Blaueit' vermittelt:

In einem Kunstwerk ist ein Blau in seiner unmittelbaren Qualität vergegenwärtigt. Die konkrete Farbgestalt hat – anders als das Wort, das lediglich aufgrund von Konventionen bezeichnet – eine 'natürliche' Ähnlichkeit mit ihrer dargestellten Eigenschaft, die abgebildet wird. In dem engen Berührungs- und Abbildungsverhältnis des 'Zeichenkörpers', also zwischen konkretem 'Bild' und der in ihm 'materialisierten' Empfindungsqualität, ist die Gestalt strukturgleich mit dem Zeichen: Die triadische Struktur der Erstheit und die morphologische Struktur des materiellen Etwas sind äquivalent. Die Bezugsform der Gestalt bildet den Bildsinn ab. Das Rot oder Blau wird in der Gestalt von orts- und zeitgebundener materieller Realität wahrgenommen, die mit der zeitlosen abstrahierten Konkretion der Zeichen-Gestalt als Teil eines Gestaltrepertoires (eines Material-, Farben- und Formenrepertoires) korrespondiert. Die Wahrnehmung der Farbe ist selbst als isolierte basale Sinnesempfindung ein Zeichen, da sie unmittelbar in eine Sinn-Gestalt transformiert wird, insofern als bereits Empfindungen wie grell schreiend oder sanft kühl, weit oder fern die Schicht einer beziehnehmenden Empfindungsqualität berühren, die ein Zeichen (Merkmale des Blau) mit seinem Objekt (Ausdruck und Eigenschaft) verbindet. In der Erstheit 'Qualität' oder 'Gefühl' konstituiert sich das genuine dreirelational strukturierte Zeichen in seiner Beziehung zu seiner Gestalt: "Im phänomenologischen Aufweis von Erstheit geht es also um den Grenzbe-

---

<sup>7</sup> Eine Ausnahme stellen sogenannte Onomatopoetika, also lautmalerische Begriffe wie 'wau wau', 'piep' oder 'tätärä', 'tschingderassabum' dar, die auditive Strukturen der bezeichneten Phänomene nachahmen.

<sup>8</sup> S. Abb. 24 u. 25 im Anhang auf Tafel XI..

riff 'gefühlter, spontaner Gegenwart', um die 'Qualität, derer wir uns unmittelbar bewusst sind'.<sup>9</sup>

Die bildnerische Qualität der Zeichen-Gestalt, die der Möglichkeit nach existiert, ist unmittelbar, frisch, neu, anfänglich, originell, frei, lebhaft, bewusst und flüchtig, also "gefühlte, spontane Gegenwart", eine "Qualität, derer wir uns unmittelbar bewusst sind". Mehr als in den verbalen Sprachsystemen existiert in den bildnerischen ein Kontinuum zwischen Zeichenstruktur und Weltstruktur, insofern als die Konstituierung der Gestalten vor dem Hintergrund der Welterfahrung erfolgt. Durch den Gestaltbegriff ist das 'materielle Etwas' nicht ohne Körper und Ort, und durch den Zeichenbegriff ist die Gestalt nicht ohne Subjekt, das interpretierende Bewusstsein und der größtmögliche Weltbezug verbinden sich durch die Konstituierung der Gestalt im Mittelbezug, der Erstheit des Zeichens. Doch selbst die einfachste Sinneswahrnehmung, beispielsweise der Farbe Rot, ist nicht völlig unmittelbar, wie am ersten Tag, sondern alles 'Gegebene' ist von Symbolen und Schlüssen überformt. Ein Rot ist keine isolierte Wahrnehmung, vielmehr wird sie mit Erfahrungen und Wissen in Wahrnehmungsurteile verwandelt<sup>10</sup>. Der Sinn der Zeichen-Gestalt konstituiert sich nicht nur – aber auch, wie es in Kunstwerken der Fall ist – aus den internen Form- und Farbbezügen, bei denen jedes Element seinen morphologischen Bezug zu anderen hat, sondern darüber hinaus aus bereits erfahrenen und gewussten Zusammenhängen. Das Farbenrepertoire wird beispielsweise – wie in der verbalen Sprache auch – in einem komplexen Verweisungssystem zur Zweitheit und Drittheit ins Verhältnis ästhetisch-kultureller Erfahrungen gestellt. Das Zeichen 'an sich' ist also überaus abstrakt, denn "Erstheit muss auf komplizierte Weise abstraktiv aus der jeweiligen Zeichensynthese, in die Momente von Zweitheit und Drittheit bereits eingegangen sind, gewonnen werden."<sup>11</sup> Auf das Beispiel von Yves KLEIN bezogen, bedeutet dies, dass das Bild *Cosmonogie*, COS 26 von

---

<sup>9</sup> NAGL (1992, S. 29).

<sup>10</sup> NAGL (1992, S. 28); vgl. auch Kap. 2.1.2.

<sup>11</sup> NAGL (1992, S. 8).

1960, um als Kunstwerk<sup>12</sup> zu erscheinen, ins Verhältnis zu korrespondierenden Objekten gestellt wird und das Bild nur vor dem Hintergrund eines kulturellen Zeichengebrauchs und der Entwicklung der modernen Malerei als eine mögliche 'Erstheit' gilt, also die Differenzierung des Wahrnehmungsurteils innerhalb eines 'Bezugsfeldes Kunst' erfolgt.

### 2.2.1 Elemente und Bezugsformen

Die Zeichen-Gestalt gehört als Mittel einem bestimmten Mittel-Repertoire an, das eine "Zeichenmenge oder ein[en] Vorrat, der für einen Auswahlprozess verfügbar sein muss"<sup>13</sup>, umfasst. Ein bestimmtes Rot, zum Beispiel das einer roten Blume, ist eine orts- und zeitgebundene Konkretion, ein Sinzeichen. In seiner abstrahierten zeitlosen Existenz ist Rot jedoch Teil eines Farbrepertoires und nur relativ zu diesem analysierbar.<sup>14</sup> Wie stellt sich die Ordnung eines Gestaltpertoires dar, das mehrere Repertoirebereiche einschließt und durch singuläre Farben- und Formenlehren sowie Materialkunden in seinen ganzen Erscheinungsformen noch nicht übersichtlich systematisiert ist? Farben werden in Farbenlehren in einem Farbkreis geordnet, wie etwa ein Rot, indem es unter anderem relativ zu einem komplementären Grün definiert wird. Die Ordnung eines textilen Gestaltpertoires ist dagegen vergleichsweise kompliziert, wie es warenkundliche Ordnungen zeigen, wie sie beispielsweise in der *Systematik der textilen Techniken*<sup>15</sup> oder *Systematik der Textilien*<sup>16</sup> bereits vorliegen. Der durch den Zeichenbegriff erweiterte Begriff der Gestalt muss einerseits die semiotische Struktur des Bezugsfeldes berücksichtigen, andererseits muss das 'bildnerisch-plastische' Gestaltrepertoire von Objekten mit dem materialspezifischen Repertoire der Stoffe zusammengeführt werden. Der größte gemeinsame Nenner zwischen Form und Material liegt im Begriff der Struktur, der sowohl dem Zeichen als auch der Gestalt wie

<sup>12</sup> BENSE/WALTHER ordnen Kunstwerke ihrer orts- und zeitgebundenen singulären Existenz wegen in die zweite Zeichenklasse (vgl. WALTHER [1979, S. 82]).

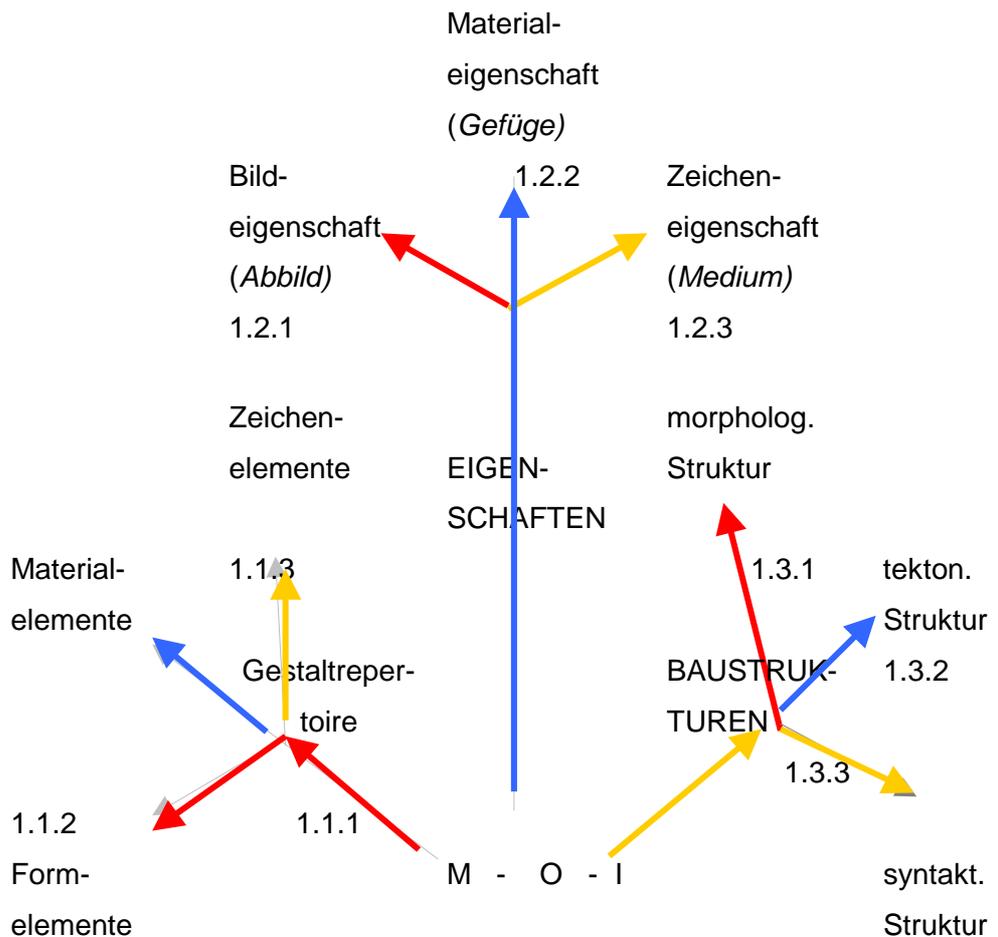
<sup>13</sup> BENSE/WALTHER (1973, S. 84).

<sup>14</sup> Die Strukturprinzipien eines verbalen Begriffspertoires, also morphologische, syntaktische oder semantische Regeln, können in Grammatiken beziehungsweise Lexika nachgeschlagen werden.

<sup>15</sup> SEILER-BALDINGER (1973).

<sup>16</sup> SCHNEGELSBURG (1971).

dem Textilen in der Spannweite zwischen bildnerischen Abstraktionen<sup>17</sup> und material-stofflicher Konkretion Rechnung trägt. Die Abbildung 2.12 zeigt das Gestaltrepertoire in Gestalt der in Kapitel 2.1. erarbeiteten Zeichenstruktur durch die Bestimmung der Bereiche und der neun Subfelder der Zeichen-Gestalt im Mittelbezug an:



**Abbildung 2.12: Gestaltrepertoire: Elemente (1), Eigenschaften (2) und Baustrukturen (3) der Zeichen-Gestalt**

Zur Veranschaulichung der Bausteine der Gestalt wird eine Darstellung gewählt,<sup>18</sup> die sowohl die triadische Struktur sowie ihre Elemente (Gestaltrepertoire) und mögliche Eigenschaften unterscheidet. Die Struktur

<sup>17</sup> BENSE/WALTHER (1973, S. 104) ordnen den Strukturbegriff einem "ikonischen System" zu.

<sup>18</sup> Dieses Verfahren wird ebenso für die im Weiteren folgenden Ausführungen zu Gestalt und Funktion (Kap. 2.3) sowie Gestalt und Interpretantenfeld (Kap.2.4) beibehalten.

der Verzweigung entspricht der Isolierung der Trichotomien jeweils im Mittel-, Objekt- und im Interpretantenbezug. Um die vollen Triaden farbig zu markieren, ist der Erstheit (1) die Farbe Rot, der Zweitheit (2) die Farbe Blau und der Drittheit (3) die Farbe Gelb zugeordnet: In der linken Verzweigung ist das Gestaltrepertoire isoliert, das vom Qualizeichen ausgehend über das Sinzeichen zum Legizeichen den Gestaltbegriff im Mittelbezug (M) dreifach differenziert: Die Gestalt des Zeichens setzt sich zusammen aus formalen, materialen und symbolischen, als Legizeichen fungierenden Elementen. In der oberen Verzweigung sind die Trichotomien des Objektbezuges isoliert, die die Bild-, Gefüge- und Medieneigenschaft der Elemente als Gestaltungsmittel differenzieren und dem Ikon, Index und Symbol entsprechen. Die dritte Verzweigung unterscheidet die innere Bauform der Zeichen-Gestalt, die Struktur des Gefüges auf einer Form-, Material- und Zeichenebene, indem die morphologische Struktur der Erstheit, die tektonische Struktur der Zweitheit und die syntaktische Struktur der Drittheit zugeordnet wird, wie es auch in der folgenden Tabelle ersichtlich wird:

**Tabelle 2.9: Teilfeld 'Gestaltstruktur'**

Subfelder der GESTALT		Strukturbereiche		
		Bereich der Wahrnehmung und Empfindung	Bereich der Erfahrung und der empirischen Wirklichkeit	Bereich des Denkens und Interpretierens
Strukturbezüge	Gestalt-elemente	<i>Form</i> Bildnerisch-plastisches Repertoire als Teil der formalen und stofflichen Möglichkeiten	<i>Material</i> Materielles und technisches Repertoire als Teil der gegenständlichen Welt	<i>Zeichen</i> Visuelles Zeichenrepertoire als Teil von Regeln und Gesetzmäßigkeiten
	Gestalt-eigenschaften	Bild-eigenschaften Komposition	Gefüge-eigenschaften Konstruktion	Zeichen-eigenschaften Konstitution

	Gestalt- strukturen	Morphologische Struktur	Tektonische Struktur	Syntaktische Struktur
--	------------------------	----------------------------	-------------------------	--------------------------

Die lineare Struktur, die den Mittel-, Objekt- und Interpretantenbezug getrennt voneinander darstellt, wird durch die Tabelle ergänzt, die die trichotomischen Felder und ihre Strukturbereiche in ihren Subbezügen und Subbereichen spezifiziert, um das 'Schubfach' (Teilfeld) der Abbildung 2.12 auszufüllen und die Bausteine der Zeichen-Gestalt in ihrem Zusammenhang übersichtlich zu ordnen. Das Gestaltrepertoire lässt sich in den drei Strukturbereichen nunmehr wie folgt differenzieren als:

- ein kategorisierbares sinnlich erfahrbares Gestaltrepertoire, das der Möglichkeit nach existiert und zu morphologisch strukturierten Einheiten sowohl zusammengefügt als wiederum in seine Teile zerlegt werden kann. Die aufbauende wie zerlegende Fähigkeit der Strukturwahrnehmung wird als ästhetische<sup>19</sup> bezeichnet, da sie in der Fähigkeit begründet ist, in bildnerische Gestaltzusammenhänge, das heißt in morphologische Strukturen, deutend einzudringen.
- die singuläre real existierende materiale Gestaltausprägung eines Objekts, das orts- und zeitgebunden existiert und als singuläres historisch bestimmtes Stoffobjekt eine Auswahl eines korrespondierenden bildnerischen und materialen Repertoires darstellt und damit als Teil der Wirklichkeit geformt, wahrgenommen und erfahren wird.
- die Festlegung eines bestimmten Repertoires an formalen und materialen Zeichen, die in einem Kulturraum nach syntaktischen Regeln und Vereinbarungen im Prozess kommunikativer Interaktionen der kodierten, vorwiegend visuellen Information dienen, um im Rahmen von kulturellen Konventionen Bedeutungen zu transportieren.

---

<sup>19</sup> Vgl. Kap. 1.2.

Objekte und Gegenstände setzen sich aus einem bestimmten Formen- und/oder Material- und/oder Zeichenrepertoire zusammen, das mehrperspektivisch wahrgenommen und verwendet werden kann. So kann die morphologische Qualität eines Gebildes, etwa die Gestalt eines Stoffstückes, hinsichtlich seiner 'bildnerischen' Struktureigenschaften betrachtet oder geschaffen werden<sup>20</sup>; ebenso können in einer technisch-analytischen Perspektive die Struktureigenschaften auf das materiale Gefüge, das heißt auf die tektonische Baustruktur, zurückgeführt werden, um Gefügeeigenschaften wie etwa Stabilität, Dichte oder Wärmerückhaltevermögen zu produzieren und damit zum Beispiel die Flugtauglichkeit oder Nichtbrennbarkeit sogenannter 'technischer Textilien' zu erreichen. Diese beiden Perspektiven oder Zugriffsweisen werden durch die Möglichkeit ergänzt, Gestaltelemente zu Zeichen zu machen und diese mit Bedeutungen zu belegen, die nicht notwendigerweise in der morphologischen und tektonischen Struktur der Gestalt impliziert sein müssen. Vielmehr kann ein spezifisches Gestaltrepertoire als beliebiges, jedoch regelmäßig verwendetes Muster aus Formen, Farben und Materialien durch Gewohnheiten, Konventionen oder Definitionen so kodiert werden, dass es in visuellen Zeichenprozessen einen gesellschaftlichen Bedeutungszusammenhang herstellt, der gewissermaßen einer visuellen Sprachregelung gleicht, wie etwa der Glanz der Seide mit Kostbarkeit in Verbindung gebracht wird/wurde, das bestimmte karierte Tuch auf seine Verwendung als Küchenhandtuch verweist oder das Markenzeichen das Kleidungsstück aufwertet. Ein bekanntes häufig wahrgenommenes Form-, Farben- und/oder Materialrepertoire wird im Rahmen kultureller Traditionen und Verwendungszusammenhänge unter anderem aus Sehgewohnheiten zur Konvention.

Die Verbindung des Gestalt- und Zeichenbegriffs akzentuiert den Mittelbezug des Zeichens und erweitert den Gestaltbegriff als triadische Bezugsform. Neben einer über die Systematik von Formen, Materialien und Techniken hinausgehenden Ordnung der Repertoirebereiche werden

---

<sup>20</sup> Hier sei auf die phänomenologischen Ausdrucksqualitäten verwiesen, die die Verwendung von Materialien, u.a. von Filz, in den Werken von Josef BEUYS hat. Vgl. Kap. 1.2.

hierdurch Gestaltstrukturen mit ihren Funktionen<sup>21</sup> und Bedeutungen zu einer Strukturlehre verknüpft. Im Gegensatz dazu ist zum Beispiel in der *Systematik der Textilien* von SCHNEGELSBURG (1971) die Form das gestaltende Prinzip, die unter morphologischen und tektonischen "Aspekten" betrachtet und kategorisiert wird. Der Gestaltbegriff ist hier parallel zu dem Merkmal der "Größe" dem morphologischen Aspekt als Komponente der Form untergeordnet.<sup>22</sup> Der morphologische und tektonische Aspekt sind 'Gesichtspunkte' oder 'Blickweisen', nach denen der Gegenstand betrachtet wird, und basieren auf der Korrelation der Begriffe 'Form' und 'Stoff', deren Wechselbezug wie folgt begründet wird:

Ausgehend von der Feststellung, daß Form zunächst das Korrelat zum Stoff ist, muss man im weiteren Sinne den Begriff Form auf das gestaltende Prinzip, den Wesensgrund, jedes zusammengesetzten Gebildes übertragen. Der von Aristoteles begründete Hylemorphismus<sup>23</sup> beinhaltet neben den stofflichen Aspekten die Lehre von der Form als Korrelat und als Wesensgrund eines in Stufen verwirklichten Aufbaus des spezifischen Seins. Von hier aus erscheint auch der Begriff der Form im Bereich der Textilien in einem anderen Licht, wobei das Geformte wieder zu "Stoff" für das zu Formende wird.<sup>24</sup>

Gegenstände allgemein und Textilien im besonderen werden, wenn die geometrische Form und ihre Gestaltung gemeint ist, von SCHNEGELSBURG (1971, S. 18) aus der morphologischen Sicht als "Gebilde" bezeichnet. Gegenstände, bei denen die tektonische Zusammengesetztheit das wichtigste Merkmal ist, werden mit dem Begriff "Gefüge" beschrieben. Um die Begriffe 'Form', 'Stoff', 'Material', 'Gefüge', 'Gebilde', 'Gegenstand', 'Objekt', 'Stoffobjekt' im Bezugsfeld der Zeichen-Gestalt voneinander abzugrenzen, ist die Übersicht (Abbildung 2.13) hilfreich:

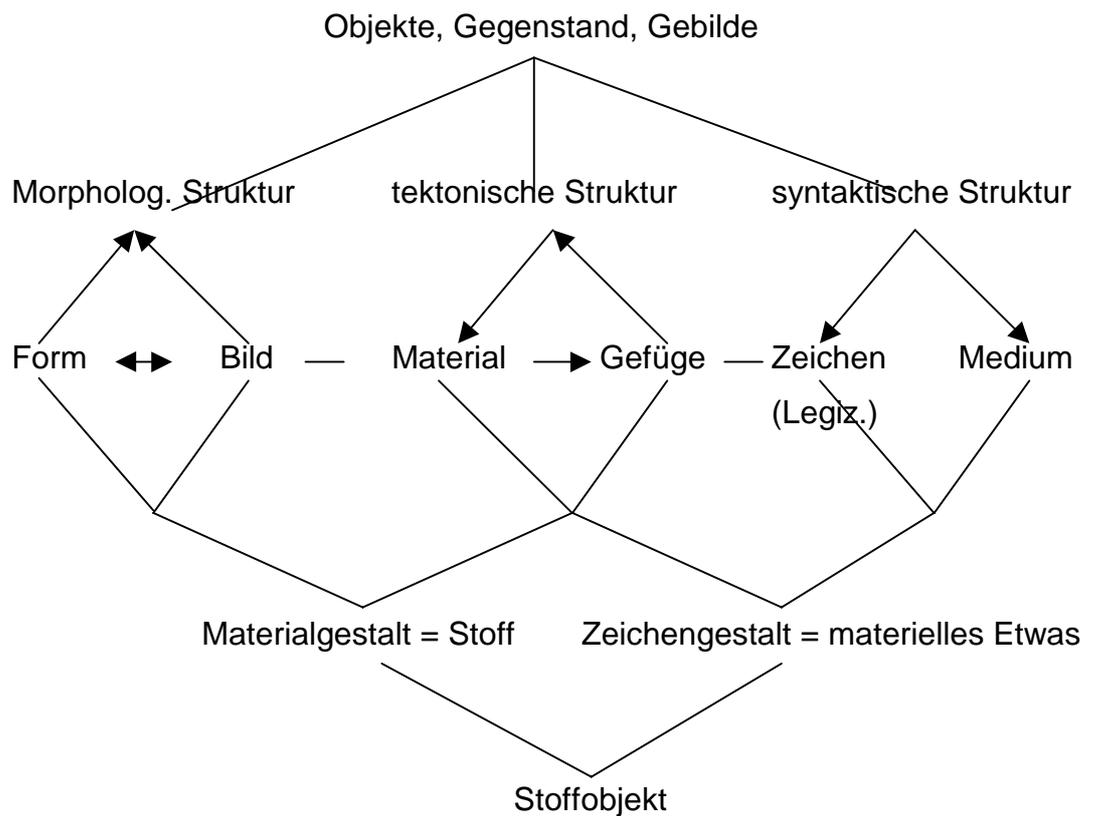
Struktur bedeutet Gefüge, Bauart, Eigenart, die besondere Anordnung und Zusammensetzung in einem Gebilde. So wie die Anordnung der Atome in einem Molekül in Modellen dargestellt wird, interessiert im Strukturmodell der Zeichen-Gestalt die Beziehung der Teile oder Elemente zueinander. Die Wissenschaft, die sich mit der geometrisch bestimmaren Form der Gebilde beschäftigt, ist die Morphologie, und die Lehre von der

<sup>21</sup> Zur näheren Bestimmung des Funktionsbegriffs s. Kap. 2.3. Auf der Strukturebene werden die Funktionen im Sinne von Struktureigenschaften behandelt.

<sup>22</sup> SCHNEGELSBURG (1971, S. 20).

<sup>23</sup> Vgl. SCHMIDT/SCHISCHKOFF (1961, S. 249).

Zusammenfügung von Bauteilen zu einem Gefüge ist die Tektonik.<sup>25</sup> Letztere ist als Lehre vom Bau und der Gliederung eines Werkes definiert<sup>26</sup>, das heißt, die tektonische Struktur wird auf die Konstruktion des Gefüges in seinem material-technischen Zusammenhalt bezogen.



**Abbildung 2.13: Objekte und Gegenstände im Mittelbezug**

<sup>24</sup> SCHNEGELSBERG (1971, S. 16).

<sup>25</sup> SCHNEGELSBERG (1971, S.18).

<sup>26</sup> DUDEN (1960/5, S. 639).

Die Syntax umfasst "nach Ch. W. Morris in der Semiotik die Beziehung der Zeichen untereinander im Sinne ihrer Verknüpfung oder Trennung"<sup>27</sup>. In der Lehre vom Satzbau beschreibt sie die Zusammenfügung der Morpheme zu Sätzen. Vor dem Hintergrund der Unterscheidungen verschiedener Verbindungen von Gestaltelementen in einem Repertoire sind die dargestellten Differenzierungen der Strukturbereiche in der übergeordneten relationalen triadischen Struktur durch das Konzept der Zeichen-Gestalt ganzheitlich zusammenzuführen. Die hiermit vorgeschlagene Strukturlehre bezieht die morphologische Struktur, die tektonische Gefügeform und die syntaktischen Regeln und Vereinbarungen aufeinander, um das Denken in Zeichen-Gestalten mit der sinnlichen Erfahrung der materialen Wirklichkeit in der Wahrnehmung von Gestaltqualitäten in der Erstheit – der morphologischen Struktur – zu verankern. Ob als Gefüge, Bauart, Anordnung, Zusammensetzung, Gliederung, Verknüpfung benannt, Strukturen sind das gestaltende Prinzip in einem wahrgenommenen Bezugsfeld, das im konkreten Objekt und Denk- und Handlungsprozessen als Bezugsform (Bewegungsform) abstrahiert ist. Formen, Materialien und Zeichenelemente können oder müssen vielleicht mehrperspektivisch gesehen werden, doch sind sie untereinander und miteinander verknüpft.<sup>28</sup> Je nach Interesse können die Gestaltelemente und ihre Zusammensetzung als Komposition gedeutet werden oder als tektonische Konstruktion etwa auf Stabilität überprüft oder die Gestalt in ihren konventionellen Gebrauch als Medium der Kommunikation eingesetzt oder untersucht werden:

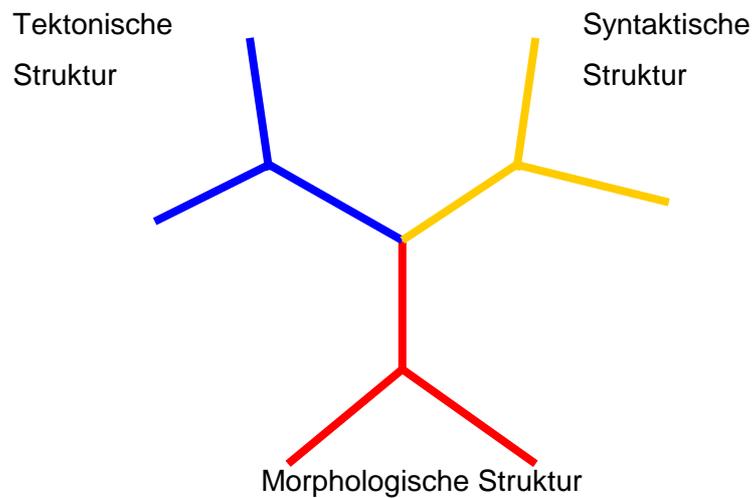
– als Formbeziehung	= Komposition	}	Konstituenten der
– als Materialgefüge	= Konstruktion		

<sup>27</sup> BENSE/WALTHER (1973, S. 108).

<sup>28</sup> Vilém FLUSSER (1992, S.15ff.) beschreibt die Beziehung des Subjektes zum Objekt als Zusammenstoß mit einem Hindernis (einem Tisch), das auf deutsch Gegenstand, lateinisch Objekt und griechisch Probleme genannt wird. Das Hindernis wird mit drei verschiedenen Augen als ``Realismus der Formen`` oder als `Realismus der Stoffe` oder aus der Sicht der Kultur` gesehen. Das historisch wechselnde Verhältnis dieser drei `Wirklichkeiten` wird von ihm als Paradigmenwechsel der Postmoderne behandelt. Nur aus einer vergangenen mythischen Sicht herrsche ein magischer Konsens zwischen den Sichtweisen vor.

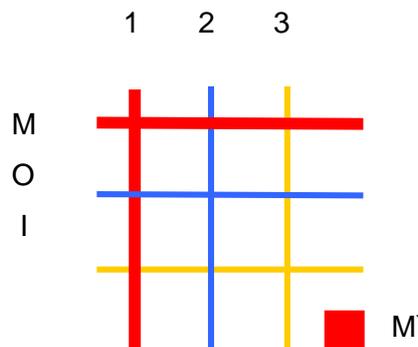
– als Zeichenbezug = Konvention Zeichen-Gestalt

Die drei Strukturbereiche, die zusammen und jeweils für sich eine volle Triade bilden, werden in ihrem Strukturzusammenhang als Zeichen-Gestalt in der folgenden Graphik (Abbildung 2.14) dargestellt. Sie bilden einen Konnex, der auf der Basis eines kompatiblen Repertoires von Gestaltelementen und des gemeinsamen relationalen Strukturprinzips differente Zugriffsweisen des Denkens beziehungsweise der Gestaltung ganzheitlich vernetzt:



**Abbildung 2.14: Vernetzung der Strukturbereiche**

Die morphologischen, tektonischen und syntaktischen Strukturen sind analog der Darstellungsweise des Zeichens (siehe Abbildung 2.3 und 2.11) als Graphik vom Mittelbezug ausgehend triadisch verzweigt. Die Verschränkung des morphologischen (1), tektonischen (2) und syntaktischen (3) Strukturbereiches stellt sich in den Querstrukturen einer Abbildung wie ein Gewebe dar:



**Abbildung 2.15: 'Gewebestruktur' des Bezugfeldes**

Die Strukturachsen sind in Abbildung 2.15 aus mehrperspektivischer Sicht wie ein Gitter oder Raster (morphologisch) sowie als 'Musterpatrone' eines leinwandbindigen Gewebes (tektonisch) interpretierbar. Die waagrecht und senkrecht markierten farbigen Linien aus andersfarbigen 'Kett- und Schußfäden' sind jedoch auch Zeichen für den hier dargestellten Zeichenzusammenhang. Die roten Achsen durchkreuzen sich im Qualizeichen, das das Zeichen in seiner morphologischen Existenz als Gestalt konstituiert. Die blauen und gelben Achsen der Zweitheit und Drittheit interessieren auf der hier behandelten Bezugsebene von Gestalt und Struktur nur in ihren Mittelbezügen, wo sie von der roten Gestaltachse gekreuzt werden, dort,

- wo die sinnenhafte und semiotische Wahrnehmung sich in der morphologischen Struktur eines zusammengesetzten Gebildes, dem 'materiellen Etwas', konkretisiert,
- wo Form und Stoff sich wechselseitig wie im Wechselverhältnis von Figur und Grund bedingen und beide zum Mittel für ein Etwas werden,
- wo die triadische Struktur des Zeichens mit der morphologischen und tektonischen Struktur der Gestalt kongruent ist und umgekehrt sich in den Bezugsformen der Konstruktion und Komposition der Gestalt die syntaktische (bedeutende) Struktur widerspiegelt,
- wo sich die Möglichkeit der Entwicklung eines subjektiven Repertoires in der Wechselbeziehung zu einem konventionellen herausbildet, das dem einzelnen und der Gesellschaft in einer Kultur die originäre Möglichkeit eines materiellen, bildnerischen Ausdrucks-, Darstellungs- und Mitteilungssystems zur Verfügung stellt.

Das mit "M" bezeichnete rote Quadrat, das die Bezugsachsen als Umgrenzung der Felder in der Wechselbeziehung von Figur und Grund hervorbringen, soll das Materielle, Körperhafte des 'materiellen Etwas', des Stoff-Objektes markieren und die Konstituierung von Zeichen-Gestalten als Prozess der Gestaltbildung veranschaulichen.



## 2.2.2 Das textile Gestaltrepertoire

### 2.2.2.1 Das textile Gefüge

Textile Materialien sind artifizielle Gefüge und bereits in ihrer Herstellung der Gestaltung unterworfen. Diese zeigt sich in ihrer material-technischen Konstruktion oder Baustruktur, die ein komplexes System von Gestaltvariablen umfasst und die rationalen tektonischen Strukturen textiler Gefüge mit sinnlich wahrnehmbaren taktilen Eigenschaften von Stoffen verbindet. Die obige Darstellung der Verzweigungsstrukturen und die der Strukturachsen als Gewebe in Abbildung 2.15 sind Beispiele dafür, dass eine Strukturlehre, die das Anschauungsfeld textiler Gestaltbildung aufgreift, abstrakte Strukturprinzipien in konkreten materialen Gefügeprozessen nachvollziehen kann. Textilien sind wie ein Tauwerk<sup>29</sup> Gefügeform. Die kleinsten Einheiten, die Fasern, sind zu Garnen, diese zu Kordeln und diese zum Tau gedreht, wobei die gegenläufigen Dreh- oder Bewegungskräfte ein linear verschlungenes Verbundsystem ergeben, das technisch zusammenhält. In einem textilen Gefüge sind tektonische und morphologische Elemente (Faden- und Linieneigenschaften) durch ihre Qualitäten untrennbar eins, das heißt, die technische Konstruktion und die plastische Komposition in einem Fügungs- oder Bauprinzip sind die zwei Seiten einer Medaille. Die materialen Strukturmerkmale (etwa von Wollfasern) und die Art der Fügung (spinnen, zwirnen) erzeugen Dreh- oder Bewegungskräfte, die den Zusammenhalt der Teile – die Tektonik – bestimmen und in ihrem Zusammenwirken tektonischer und morphologischer Bewegungseigenschaften die Stabilität textiler Materialgestalten bedingen. Das Eindringen in die Mikrostruktur textiler Gefüge und das Aufspüren ihrer Konstruktions- und Bewegungseigenschaften lassen die mögliche `Ästhetik` der Oberfläche des textilen Gefüges außer Acht. Vielmehr interessieren die Beziehungen der Formelemente zueinander, der innere Zusammenhalt des tektonischen Gerüsts der Materialgestalt in ihrem Verhältnis von Mittel und Zweck oder Ursache und Wirkung, die – wie oben bereits dargelegt – von der Perspektive abhängt, unter der die Beziehungen der Teile in einer

Gestalt betrachtet und untersucht werden. Die Praxis textiler Gestaltgebung in der Technik, das heißt die Herstellung und Erforschung textiler Gefüge unter Beachtung ihrer strukturspezifischen Merkmale und Eigenschaften, gewichtet mit den empirischen Methoden ingenieurwissenschaftlicher Zugriffsweisen die materialen und technischen Möglichkeiten und stellt sie in Bezug zu Funktionen, die zum Beispiel die sogenannten technischen Textilien in besonderer Weise erfüllen. In der Broschüre einer Textilmaschinenfabrik<sup>30</sup> werden zum Beispiel der stabilen Konstruktion und geschlossenen Struktur eines Gewebes die flexible Konstruktion und offene Struktur eines Gestricks gegenübergestellt und in der Kombination der Fügungsprinzipien von Stabilität und Flexibilität, geschlossenen oder offenen Strukturen die vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten der sogenannten "warp knitting techniques"<sup>31</sup> belegt. Als besonderes Merkmal des Gestrickes wird hervorgehoben: "In fact, warp knitted fabrics combine the technological, productional and commercial advantages of both woven and weft knitted fabrics."<sup>32</sup> Die Variationen dieser 'offenen' Strukturen sind zum Beispiel Grundlage für die Herstellung elastischer Materialien, wie sie bei Verbänden, Netzen, Decken oder Schläuchen Verwendung finden .

Als Teil der oben beschriebenen allgemeinen Strukturlehre bieten die materialen und formalen Variationen textiler Strukturen ein Handlungs- und Anschauungsfeld für Gefüge, dessen Konstruktionselemente wie bestimmte Fasern und Garne das Korrelat zu kompositorischen Einheiten wie punktförmigen und linearen Gestaltelementen sind, die wiederum zu Flächen mit bestimmten Eigenschaften kombiniert oder komponiert und diese wiederum in entsprechender Variation mit anderen Teilen zu neuen komplexeren, beispielsweise dreidimensionalen Materialgestalten zusammengesetzt werden können. Textilien können als "morphologisch bestimmbar, gestaltete Gefüge aus gesponnenen, längenbegrenzten Fasern, die die Verspinnbarkeit als Eigenschaft aufweisen"<sup>33</sup>, definiert werden. Der Begriff

---

<sup>29</sup> S. Abb. 26 im Anhang auf Tafel II.

<sup>30</sup> RAZ (1988).

<sup>31</sup> S. Abb. 27 im Anhang auf Tafel XII.

<sup>32</sup> RAZ (1988, S. 4).

<sup>33</sup> SCHNEGELSBURG (1971, S. 67).

der Spinnbarkeit ist Voraussetzung für die Möglichkeit materialspezifischer Verbindungen der Materialteile, die jeweils in sich geschlossene und dennoch offene Konnexen bilden und sich zu höherstufigen komplexeren Materialgestalten zusammenschließen, "wobei das Geformte wieder 'Stoff' für das zu Formende wird"<sup>34</sup>. Die Konnexbildung selbst ermöglicht nach einem tektonischen Prinzip strukturspezifische Variationen, die Materialgestalten in unterschiedlichen Dimensionen von linienförmigen über flächige bis zu dreidimensionalen Ausdehnungen hervorbringen. Analog zu den etymologischen Wurzeln des Begriffes 'Text' für den "Zusammenhang der Rede"<sup>35</sup> ist das Textile, aufbauend auf einfachen Grundelementen und ihren Gefügeeigenschaften, ein Anschauungs- und Erfahrungsfeld für den Zusammenhang/Zusammenhalt von materialen und formalen Strukturen, die vergleichbar mit syntaktischen Strukturen Regelungen unterworfen sind, allerdings keinen gesellschaftlich oder konventionell vereinbarten Sprachregelungen, sondern materialspezifischen tektonischen Konstruktionsregeln und Gesetzmäßigkeiten. Als untrennbar verbundene Seiten einer Medaille gesehen, offenbart die Vorderseite die morphologische Dimension rhythmisch organischer Strukturen, die bildnerisch-plastisch als Bewegungsform erlebt und wahrgenommen werden, während die andere Seite der Medaille die syntaktische Dimension der Materialgestalt darstellt, die anschauliche Prinzipien der Logik und technische Rationalität des Denkens in ihrem Regellaß und ihrer Geometrie repräsentiert. Die Medaille selbst, die textile Materialgestalt und ihre tektonische Struktur, beispielsweise die des Gewebes, ist in der Seinskategorie der materialen Erfahrung und Wirklichkeit<sup>36</sup> verhaftet und Mittelpunkt und Ausgangspunkt der geistigen Transformationsprozesse. Strukturen textiler Gefügeformen verbinden die drei Universalkategorien, die phänomenologisch als Eigenschaft, Gegenstand und Relation erfasst sind und erkenntnistheoretisch Wahrnehmung, Erfahrung beziehungsweise Denken charakterisieren.<sup>37</sup> Phänomenologisch sind Eigenschaft, Gegenstand und Relation in der

---

<sup>34</sup> SCHNEGELSBERG (1971, S. 16).

<sup>35</sup> S. Kap. 1.2.

<sup>36</sup> S. Kap. 2.1.1.

Wahrnehmung einer textilen Gestalt unauflöslich verbunden. Das Dreischichtenmodell ist jedoch nur dann gültig, wenn die drei Strukturachsen im Mittelbezug parallel zueinander gelagert werden und das Bild der Medaille im Sinne eines Längsschnitts verstanden wird. Die Medaille hat sozusagen ein Doppelgesicht, das sich hier noch wie Figur und Grund oder positiv und negativ wechselseitig als Vorder- und Rückseite konstituiert. Eine derartige Querschnittszeichnung wird ähnlich der 'Bindungszeichnung eines Doppelgewebes'<sup>38</sup> wie folgt dargestellt.



**Abbildung 2.16: Schichtenmodelle**<sup>39</sup>

Ähnlich wie Buchstaben und Wörter oder Formen und Farben sind die materialen Elemente (Woolfasern, Flachsfasern, Fäden, Garne), die erst in ihrem komplexeren Zusammenhalt stabile Einheiten ergeben, die Grundlage eines variablen Gestaltrepertoires. Durch die tektonischen und morphologischen Kombinationsmöglichkeiten materialer Elemente ist eine Vielfalt an Bindungsmöglichkeiten gegeben, deren Strukturen den im Gestalt-Ansatz dargestellten Prinzipien der Wechselbeziehung, der Zusammengesetztheit und Ganzheitlichkeit, entsprechen. Textile Gefüge repräsentieren, wenn die in der Struktur begründeten variablen Eigenschaften einbezogen werden, die wiederum die nächsten Stufen der Gestaltung von Stoffobjekten und ihren Gebrauchs- und Verwendungszusammenhang sowie die vielfältigen Funktionen des materiellen Etwas in morphologi-

<sup>37</sup> BENSE/WALTHER (1973 S. 47).

<sup>38</sup> S. auch Abbildung 2.18 und Abb. 28 im Anhang auf Tafel XII. und das „Dreischichtenmodell“ in Kapitel 3.0, Abb. 2.28a und 2.28b.

<sup>39</sup> Links: Darstellung der von der Realität ausgehenden Transformation; rechts: ein passives Repertoire (Formen, Materialien, Zeichen werden von aktiven Linien verbunden).

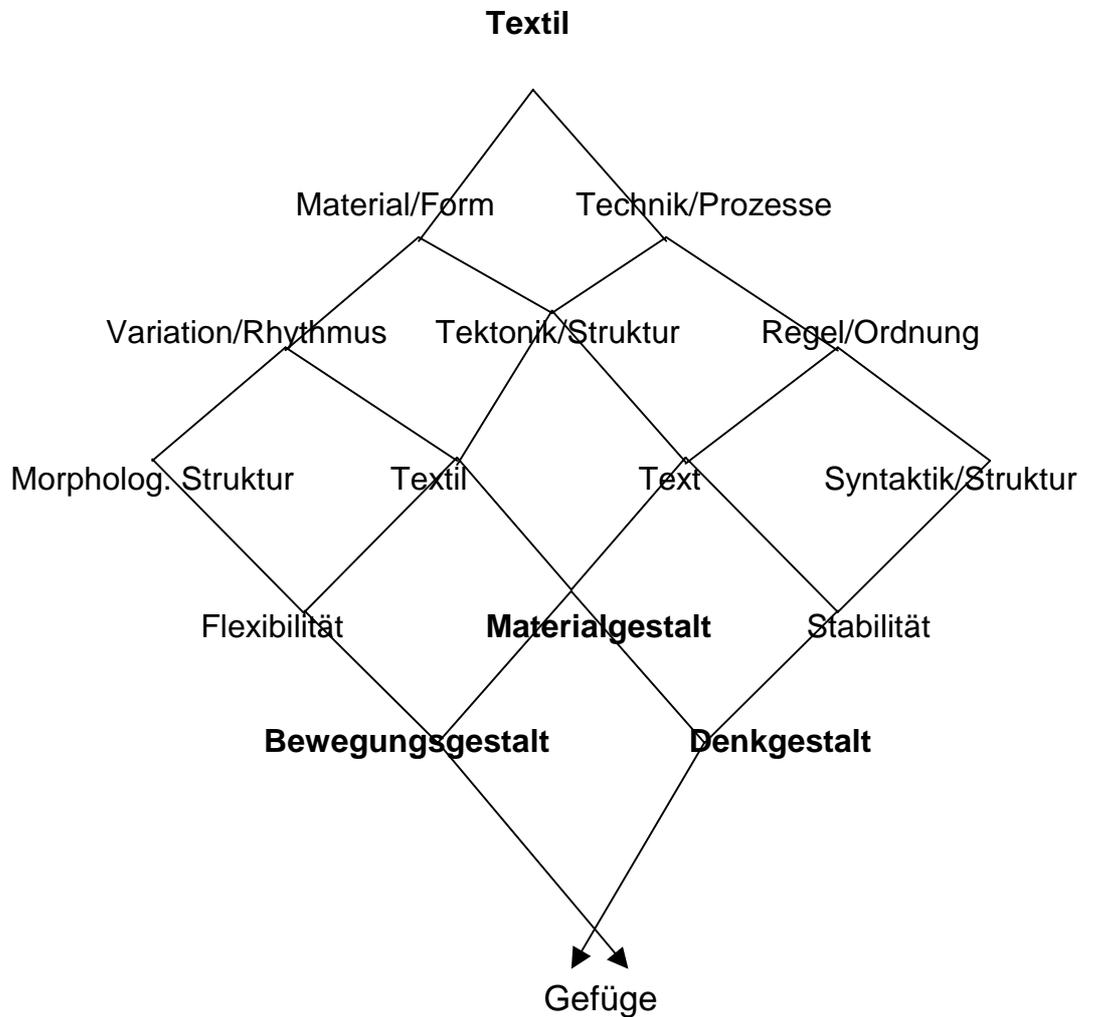
schen und syntaktischen Kommunikationssystemen implizieren, die Konnexfähigkeit von Strukturen, die als unterschiedliche Grundprinzipien unser Leben durchziehen und auf dieser Strukturebene in drei Bewusstseinschichten ineinander verwoben sind: Die reale konkrete Materialität, der größtmögliche Weltbezug 'stofflicher Erfahrung', die Zweitheit also, kann – wie oben dargestellt – im Textilen sowohl konstruktive logische Strukturen und Regeln repräsentieren als auch phänomenologische morphologische Strukturen und Sinn-Gestalten transformieren. In den Baustrukturen textiler Gefüge sind chaotische, zufällige Fügungen ebenso möglich wie geometrische Organisations- und Ordnungsformen. Das Anschauungs- und Bedeutungsfeld textiler Gefüge liegt zwischen Geordnetem und Ungeordnetem. Dem chaotischen Bewegungsprinzip einer Filzstruktur<sup>40</sup> steht das geometrisch geordnete rechtwinklige Ordnungssystem des Gewebes gegenüber. BEUYS verbindet mit Filz (und Fett) das Wärmeprinzip, das er mit den lebendigen, schöpferischen und ungeordneten Bewegungskräften assoziierte. Das Geometrische (kristalline) Ordnungsprinzip verbindet er mit einem (erkalteten) Formprinzip des Denkens. Die morphologische Beziehung von Teilen einer Gestalt, wie Differenz, Korrespondenz, Ähnlichkeit, Kontrast, Aufbau, Gleichheit, Widerspruch, Divergenz sind sowohl in der konkreten Tektonik einer Materialgestalt wahrzunehmen als auch im logischen Zusammenhalt eines Gedankens zum Ganzen zu erkennen.

In folgender Übersicht sind die Begriffe, die die textile Gefügestform definieren, untereinander vernetzt. Im Unterschied zum Textilen bezeichnet 'Stoff', wie oben dargelegt, nicht nur die tektonische Baustruktur des Materials, sondern fasst den Material- und Formaspekt auf der Ebene der Eigenschaften im allgemeinen und von textilen Materialien und den aus ihnen hergestellten Stoffobjekten im besonderen zusammen. Die textilen Eigenschaften werden als polare betrachtet: als ein strukturspezifischer Zusammenhalt (Stabilität, Festigkeit, Widerstandsfähigkeit, Stand), dem eine spezifische Beweglichkeit (Flexibilität, Biessamkeit, Nachgiebigkeit, Anpassungsfähigkeit) gegenübersteht. Die erstgenannten Eigenschaften weisen auf eine hohe Formbeständigkeit der filiförmigen (linea-

---

<sup>40</sup> S. Abb. 29 im Anhang auf Tafel XII.

ren) und planimetrischen (flächigen) Gefüge, letztere auf seine modulierbare Flexibilität.



**Abbildung 2.17: Das textile Gefüge**

### 2.2.2.2 Formkategorien

Die Formelemente, Baustrukturen, mögliche Material- und Objekteigenschaften (also das bildnerisch-plastische Gestaltrepertoire, das nach der Definition des Qualzeichens der Möglichkeit nach existiert) können von konkreten zeitgebundenen Erscheinungsweisen von Stoffobjekten (Textilien) aus dem Sinzeichen isoliert, als textilspezifisches Formenrepertoire aus der Vielfalt der Material- und Objekterscheinungen abstrahiert und als Gestaltvariablen der Material- und Bewegungsgestalt systematisch

geordnet werden. Diese Ordnung der Formkategorien ist Teil der Strukturlehre, da sie das komplexe textile, stoffliche, technische Formenrepertoire kategorial zusammenfasst, indem die Grundmerkmale systematisch und nach den Regeln der Konnektbildung strukturiert werden. Die Ordnung des Gestaltrepertoires folgt in ihrem Aufbau aus drei generativ geordneten Bereichen dem Prinzip der Konnektbildung, in der die vorangegangene Gestalt wieder als Grundlage und Teil der nachfolgenden umfassenderen Gestalt fungiert. Die textile Materialgestalt und ihre stabile Flexibilität sind Ausgangspunkt und Voraussetzung, um die jeweils nächste Formkategorien zu isolieren. Das jeweils Geformte wird wieder zum 'Stoff' für das zu Formende. Die stufenweise aufeinander aufbauende Ordnung folgt in ihrer Abfolge unter anderem grob der plastischen und räumlichen Ausdehnung der Stoff-Gestalt - von der Stoff-Fläche zum Stoff-Relief, zur Stoff-Plastik.<sup>41</sup>

Über diese rein formale Betrachtungsweise hinaus liefert das geordnete textile Gestaltrepertoire, das die Gestaltstruktur zum Gegenstand hat und damit die dem Bezugfeld 'Stoffobjekte' zugrundeliegende tiefste Strukturebene der Gestalt bildet, den Ausgangspunkt für die Zuordnung und Ableitung von sogenannten 'materialspezifischen' Inhaltsbereichen, die aus dem triadisch geordneten Bezug der Formkategorien unter Einbeziehung strukturell differenter Funktions- und Objektbereiche sowie ihrer Theoriebildung hervorgehen.<sup>42</sup> Die Darstellung der Formkategorien auf der Textilachse soll zeigen, dass die materialspezifischen Formkategorien in die triadische Struktur des Strukturmodells integriert sind. Die Farbe Rot wird hier wie in allen anderen Darstellungen für die Erstheit, Blau für die Zweitheit und Gelb für die Drittheit im jeweiligen Relationsfeld verwendet.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> S. LERCHE-RENN (1985, S.14).

<sup>42</sup> Vgl. Kap. 2.3, 2.4 u. 3.0.

<sup>43</sup> Hierdurch erklärt sich, dass je nach behandelter Stufe die Farben wechseln. Grundsätzlich sind die der Erstheit (a) zugeordneten Aspekte rot, die der Zweitheit (b) blau und die der Drittheit (c) gelb gekennzeichnet.

Das Gestaltrepertoire für Stoff-Objekte wird auf der Textilachse wie folgt geordnet:<sup>44</sup>

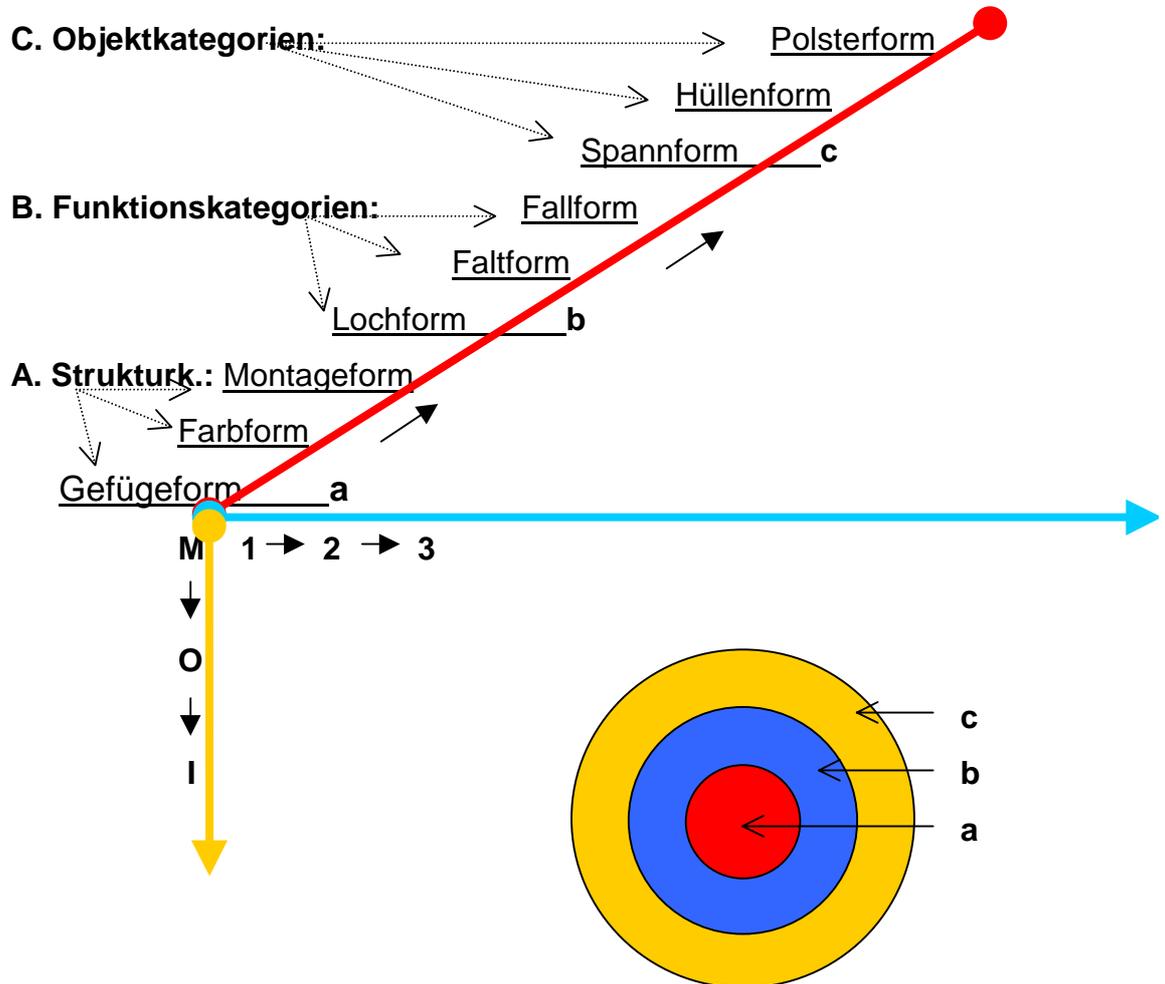


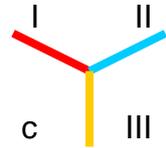
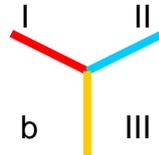
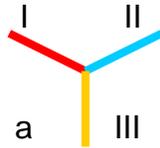
Abbildung 2.18: Ordnung der Formkategorien im Strukturmodell

Das Gestaltrepertoire von Stoff-Objekten ist in Formkategorien geordnet, die in den Bereichen Strukturkategorien (a), Funktionskategorien (b) und Objektkategorien (c) wie folgt zusammengefasst sind:

<sup>44</sup> Erste Darstellungen der Differenzierung des Gestaltrepertoires in Formkategorien finden sich – zum Teil unter der Verwendung verschiedener Begriffe für die einzelnen Kategorien – bei LERCHE-RENN (1984b, S. 21–25) und (1985, S. 13–18).

Tabelle 2.10: Materialspezifische Formkategorien

	a Strukturkategorien	b Funktionskategorien	c Objektkategorien
I	Gefügeform	Lochform	Spannform
II	Farbform	Faltform	Hüllenform
III	Montageform	Fallform	Polsterform



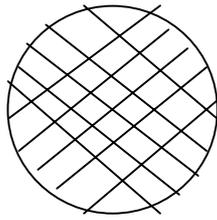
Die das materialspezifische Gestaltrepertoire beschreibenden oder systematisierenden Lehren, Kunden oder Systematiken, die aus ihrem Blickwinkel materialspezifische Merkmale systematisieren, wie die bereits erwähnten Systematiken für Textilien<sup>45</sup>, sogenannte 'Materialkunden' oder Farben- und Formenlehren<sup>46</sup>, die das allgemeine beziehungsweise spezifische bildnerisch plastische Gestaltrepertoire untersuchen, sind entsprechend den neun Formkategorien zugeordnet, die im folgenden kurz erläutert werden.

#### a. Strukturkategorien

Im ersten Bereich sind die die textile Material- und Bewegungsgestalt konstituierenden Formkategorien zusammengefasst. Neben den Form- und Materialelementen und ihren strukturellen und kompositorischen Beziehungen im textilen Gefüge (Kategorie der Gefügeform) ist das textile Material auch in seiner farbigen Akzentuierung (Farbform) sowie in seiner werkstoffspezifischen Weiterverarbeitung (Montageform), zum Beispiel im Schneider- und Nähhandwerk, kategorisiert.

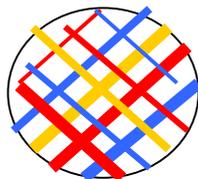
<sup>45</sup> SEILER-BALDINGER (1973) und SCHNEGELSBURG (1971).

<sup>46</sup> Als Beispiel einer materialspezifischen Formenlehre können sog. 'Schnittlehren' angeführt werden, die der Formkategorie der 'Hüllenform' zugeordnet sind.

**a.I Gefügeform**

In der Gefügeform sind die das textile Material konstituierenden Strukturmerkmale und Eigenschaften, ihre tektonischen Strukturen oder Bauprinzipien und die entsprechenden Prozesse der Herstellung der Materialgestalt zusammengefasst. Die Vielzahl von zum Beispiel Haftungen, Verklebungen, Verkreuzungen, Verkettungen, Verschlingungen, Umdrehungen oder Verknüpfungen meist linearer Ausgangsmaterialien zu flexiblen Flächen sowie dreidimensionalen 'Fadenplastiken' ist hier kategorial erfasst. Das 'Textile' ist als Struktur, Gefüge oder Konstruktionsform Untersuchungsgegenstand. Unter anderen können folgende Aspekte systematisch erfasst werden:

- Systematik der Materialentwicklung und -verarbeitung,
- Faser- und Rohstofflehre,
- Systematik der Fadenkonstruktion,
- Systematik der textilen Flächenkonstruktion,
- Systematik technischer Verfahren,
- Systematik der Material- und Gefügestruktur und -textur,
- Struktur- und Formlehren.

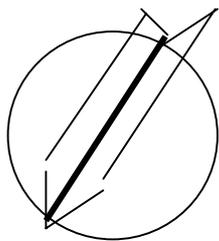
**a.II Farbform**

In der Kategorie Farbform werden die möglichen materialspezifischen Einfärbungen der textilen Materialgestalt und die bildhaft komposito-

rischen Möglichkeiten kategorisiert, das heißt die Dimension der Farbe (Textur, Muster, Ornament) steht in Beziehung zum materialen Träger, einerseits der textilen Struktur und andererseits der flexiblen Stofffläche, die spezifische Färbeverfahren ermöglicht. Die Kategorie der Farbform umfasst also die Material- und Bewegungsgestalt akzentuierende Farbgebung, das Farbvolumen, beispielsweise das Eindringen der Farbe in die Materialform sowie die Verteilung von Farbe auf der Stoff-Fläche. Dabei gelten diejenigen Färbungen als materialspezifisch, die die Flexibilität des Stoffes einbeziehen. Folgende Aspekte von Form und Farbe können systematisch erfasst werden:

- Farblehren, Farbordnungen, Farbwirkungen,
- Systematik der Färbe- und Mustertechniken sowie der Ausrüstungsverfahren,
- Gesetzmäßigkeiten von Muster und Ornament,
- Punkt, Linie, Fläche und andere Gestaltelemente in ihrem systematischen Zusammenhang.

### **a.III Montageform**



In der Kategorie der Montageform werden Herstellungsmerkmale und Prozesse von Stoffverbindungen textiler Flächen zusammengefasst, zum Beispiel die Auswirkungen handwerklicher und industrieller Verfahren in ihrem formalen Niederschlag im Endprodukt. In die dritte Formkategorie werden die Variablen eingeordnet, die durch das An-, Auf- und Ineinandermontieren von Stoffen formprägend sind. Als eine der wichtigsten Verbindungsarten ist hier die Nahtverbindung zu nennen. Die Montierbarkeit von Stoffen ist die Grundlage dafür, dass Stoffe seriell ausgedehnt und zu

gegliederten Flächen, Reliefs und Hüllenformen zusammengesetzt werden können. Folgende Aspekte sind hier unter anderen systematisch zu erfassen:

- Systematik nähtechnischer Verfahren, z.B. Übersicht über Saum-, Kanten- und Nahtversäuberungen, Nahtarten, Verschlüsse und andere Verfahren,
- Werkzeugkunde,
- andere handwerkliche Montageverfahren in systematischer Darstellung, z.B. Holz-Faser-/Garn-/Stoff-Verbindung.

#### **b. Funktionskategorien**

Die in der ersten Gruppe zusammengestellten Formkategorien sind auch in der zweiten Kategoriengruppe wirksam. Dadurch erweitert sich das materiale Gestaltrepertoire spezifischer Strukturen, Farben und Montageformen auf Prozesse, die sich in den Erscheinungsformen des flexiblen und verletzbaren Materials niederschlagen. Die folgenden Formkategorien sind dem Bereich der Funktionen zugeordnet, weil sie zeit- und ortsbestimmte Merkmale und Eigenschaften im Material veranschaulichen, sowohl die materiale Verwandlung in der Zeit (Formkategorie der Lochform), die formale Darstellung der Bewegungsgestalt in plastischen Faltungen (Kategorie der Faltform) als auch die Bewegungsformen selbst (Kategorie der Fallform), die den Ablauf oder Prozess der Bewegung im Stoffverhalten abbilden.

##### **b.I Lochform**

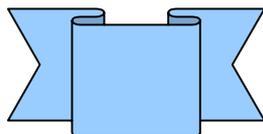


Bei der Formkategorie der Lochform werden diejenigen Merkmale der Stoffgestalt betrachtet, die die in der Struktur liegende Porosität, Durchlässigkeit oder Membranfunktion textiler Gefüge umfassen. Hinzu treten diejenigen Maßnahmen und Formen, die in die stoffeigene Festigkeit im Sinne einer ganzen oder teilweisen Zerstörung der Werkstoffstabilität eingreifen. Das relativ leicht verletzbare Material kann etwa zerrissen, zerfetzt, zerschnitten werden; es wird jedoch auch in klassischen Techniken dekorativ mit Lochmustern versehen, oder das Material vermodert und verschleißt. Folgende Aspekte sind unter anderen systematisierbar:

System der 'Lochgestaltung' in Tüchern und Decken,

- Prinzip der Auflockerung und Verdichtung,
- Relation von Öffnung und Hintergrund,
- Kompositionsmuster, z.B. der Ränder-, Ecken- und Mittenbetonung,
- Darstellung und Verfahren der Textilerhaltung und Altersbestimmung
- Pflege, Stoffrestauration und Archivierung,
- archäologische und kriminalistische Bestimmungsverfahren.

## **b.II Faltform**

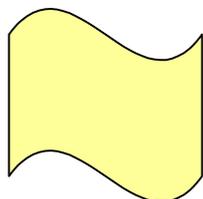


In der Formkategorie der Faltform ist das weiche Material mit seiner Flexibilität bildbarer, anschmiegsamer, formbarer Werkstoff, der sich in die dritte Dimension biegen lässt. In dieser Kategorie sind die Varianten möglicher Faltformen zusammengefasst, die das plastische Formenpotential der Falte sichtbar machen. Stoff-Flächen können aus ihrer Zweidimensionalität heraus in die dritte Dimension, beispielsweise gebogen, gefaltet, gestaucht, gewrungen, geknautscht oder gekräuselt werden. Vom gesmokten Sofakissen über das verknautschte Bettlaken bis zum gefalteten

Regenschirm reichen die Erscheinungsbilder der Stauchform, deren Formmerkmale systematisch erkundet werden können:

- systematische Darstellung von Falten
  - der Faltenarten (Kellerfalten, Diorfalten usw.)
  - der Faltenvarianten (Richtung, Lage usw.)
- festgelegte Falfiguren
  - bei Servietten und anderen Falttüchern,
  - Origami,
- festgelegte Faltsysteme beim Zu-, Auf-, Entfalten,
- Gesetzmäßigkeiten des Minderns und Mehrens durch Falten
  - das plastische Prinzip des Abnähers,
  - Methoden des Abformens,
  - Falten als Mehr- und Bewegungsweite,
- Materialeigenschaft und Faltform.

### **b.III Fallform**



Das Interesse richtet sich hier auf die spezifische Beweglichkeit einer Stoff-Fläche. Die stoffliche Materialeigenschaft zeigt sich in ihrer Formunbeständigkeit. Beispielsweise zeigen die Bewegungseigenschaften eine Fahne die Stärke der Windkraft an, die ihr 'Spiel' mit dem flexiblen Material treibt, so dass die jeweilige Stoffgestalt in ihrem instabilen, vegetabilen und amorphen Bewegungsverhalten zum Abbild modellierender Kräfte, zum Beispiel von Wind- und Wasserbewegungen, wird. Stoffe bewegen sich, wenn sie Druck- und Zugeinwirkungen ausgesetzt werden und modellieren in ihrem 'Faltenwurf' oder 'Fall' zum Beispiel die Bewegungen des Körpers. Folgende Aspekte können systematisiert werden:

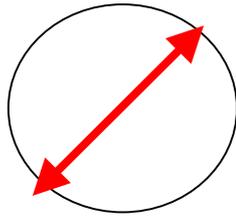
- systematische Darstellungen zu Stoffdrapierung, Faltenwurf und -fall, Drapierungsarten,
- Materialeigenschaften und ihre Auswirkungen auf Fall und Bewegung, z.B. Stofflänge und Haltbarkeit,
- Fahnensprache, Symbole, Kode,
- Bewegung als strukturierter Prozess.

### **c. Objektkategorien**

In der dritten Kategoriengruppe sind auf der Grundlage der ersten und der zweiten die Wechselbeziehungen zwischen Stofffläche und ihren Raumdimensionen isoliert. Die plastisch-räumlichen Möglichkeiten textilen Materials basieren auf den vorausgegangenen Kategorien, denn bereits in der ersten Gruppe ist das Potential zum Räumlich-Plastischen in der Gefüge- und Montageform und in der zweiten Gruppe in der Falt- und Fallform angelegt. Es lassen sich drei Kategorien isolieren, durch die das spezifische plastische Volumen und der durch die flexible Stofffläche definierte Raum charakterisiert werden: Während die gespannte Fläche wie bei Zeltdächern oder Raumteilern Räume durchspannt und dadurch abgrenzt und überdacht (Formkategorie der Spannform), schließt der zur Hülle geformte Stoff (Formkategorie der Hüllenform) Raum ein und wird zu dessen Oberfläche, der Raum zum Innen- oder Hohlraum. Die nächste Stufe ist im Unterschied zur hohlplastischen Form der Hülle die vollplastische Form der ausgestopften Polsterform, die den volumenbildenden Innendruck auf die Konturen der Oberfläche vermittelt und die stoffspezifische Ausprägung einer 'soft plastic'<sup>47</sup> erhält.

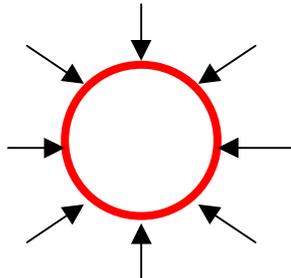
---

<sup>47</sup> Der Begriff wurde durch Claes OLDENBURG bekannt. Vgl. auch LERCHE-RENN (1984c).

**c.I Spannform**

Spannformen, wie zum Beispiel Zeltdächer, sind Stoff-Formen, bei denen das dualistische Prinzip von Flexibilität und Stabilität zugunsten faltenloser Flächen ausfällt, deren Bewegungs- und Spannkkräfte oft durch festgezurrte Spannseile und Kordeln und durch Stützsysteme gesteuert werden. Gespannte Stoffe stehen in Beziehung zu dem von ihnen geteilten, überdachten, abgegrenzten Räumen und fungieren als Raumteiler, Abgrenzungen, Wände, Dächer, Türen und sind eine Sonderform architektonischer Bauformen. Folgende Sachverhalte, die die Funktion textiler Flächen im Raum betreffen, können systematisiert werden:

- Lehre von Fläche und Raum,
- Systeme des Konstruierens, Darstellungs- und Planungstechniken (darstellendes Zeichnen, Modellbau) ,
- Konstruktion und Funktion von Stofffläche in gesetzmäßigen Zusammenhängen (Wind-, Druck-, Zug-, Schubkraft und Form).

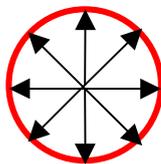
**c.II Hüllenform**

Während Spannformen durch geometrische Flächenbegrenzungen charakterisiert sind und auch die technische Konstruktion des Spannsystems formbestimmend ist, wird in der Kategorie der Hüllenform die Wechselbeziehung zwischen der raumeinschließenden Oberfläche und

dem Eingeschlossenen zur Betrachtung isoliert. Durch ihre Weichheit und Beweglichkeit können Stoffe etwas konturierend umschließen, teilweise oder ganz abdecken, einhüllen, wobei auch das Leere durch die Hülle vermittelt wird. Weichheit und knautschiges Einsinken sind Eigenschaften textiler Hüllen, die zwischen der Funktion steifer kaschierender Verpackung und der weichen konturierenden Abbildung des inneren Kerns – etwa des menschlichen Körpers – je nach den Qualitäten der Hüllenform modifiziert werden können. Folgende Lehren fassen Aspekte der Herstellung von Hüllenformen zusammen:

- Lehren der Schnittgewinnung und Schnittkonstruktion (z.B. Abformen),
- Lehren der Schnittveränderung und -umformung,
- Systeme der handwerklichen und industriellen Fertigung von textilen Hüllen,
- Strategien der Marktforschung und des Design (z.B. Trendanalyse).

### c.III Polsterform



Bei Erscheinungsformen der letzten Formkategorie ist der Stoff prall gefüllt und die Oberfläche durch eine weiche, aber feste Konturierung der Gesamtform ausgezeichnet. Ein volumenbildendes Ausgedehntsein, Prallsein, Gestopftsein bestimmt die Plastizität, deren Formenrepertoire die Ausprägung zur weichen Vollplastik ermöglicht, in der ein volumenbildender Innendruck von dem flächigen Gegendruck der überspannenden Haut gehalten wird. Die strukturabhängigen Bewegungseigenschaften der Materialgestalt und deren Variationsbreite zwischen Stabilität und Flexibilität charakterisieren die Stoff-Objekte hier als 'soft plastic', oder als 'sof-

tart<sup>48</sup>. Systematisierbare Aspekte der Formen und Volumenbildung umfassen unter anderen

- die plastische Dimension der Polsterform (Hohlplastik, Vollplastik),
- Proportions- und Körperlehre,
- Systeme und Verfahren des Polsterhandwerks,
- Aufbau und Funktion der 'harten' Weichplastik (weiche Vollplastik).

Die vorangegangene Zusammenfassung des Gestaltrepertoires der Material- und Bewegungsgestalt von Stoff-Objekten in den neun Formkategorien hat weitestgehend die materialspezifischen Gestaltausprägungen, wie sie sich in textilen Materialien und Objekten niederschlagen, berücksichtigt. Es ist jedoch erforderlich, der textilen Form- oder Gestaltgebung auch und gerade auf der in diesem Kapitel zu beschreibenden Ebene der "Gestalt und Struktur" Aufmerksamkeit zu widmen, bilden doch erst die textilspezifischen technischen Prozesse das Gefüge und seine Eigenschaften, die als Bewegungsformen auch für innere Prozesse verstanden werden sollen.<sup>49</sup>

### **2.2.2.3 Material- und technikspezifische Prozesse**

Den oben beschriebenen neun Formkategorien sind bestimmte Verfahren oder Prozesse zuzuordnen, durch die diese als Merkmale der Stoff-Gestalt hervorgebracht werden können. Die erste Formkategorie, die Gefügeform, umfasst beispielsweise analog zum materialspezifischen Formenrepertoire die entsprechenden Prozesse der Formgebung, das heißt ein sogenanntes 'technikspezifisches' Repertoire. Der Begriff der Technik ist etymologisch auf den der Tektonik zurückzuführen und umfasst die 'formale Art der Hervorbringung', also die Gestaltgebung, die im hier beschriebenen Zusammenhang Strukturgebung ist. An dieser Stelle inte-

---

<sup>48</sup> Vgl. BILLETER (1980).

<sup>49</sup> So gibt es z.B. verwickelte Zusammenhänge und viele andere sprachliche Analogien. Zu textilen Strukturen und Prozessen S. Kap.1.2

ressiert die Bewertung des Technischen im Unterschied etwa zum Handwerklichen oder zu künstlerischen Prozessen noch nicht, sondern lediglich die den Verfahren zugrundeliegende Prozessstruktur, das heißt ihre spezifische Rhythmik und Eigendynamik: Das Filzen ist ein reibend drückendes, mit dem Kneten von Ton vergleichbares Bewegungsprinzip, dem Spinnen liegt ein lineares, streckendes Formungsprinzip zugrunde. Der Webvorgang setzt einen breiter gefächerten Handlungsprozess voraus, da hier zwei parallele Systeme koordiniert werden müssen. Eine material- und technikspezifische Gestaltung, die bis in die Entstehungsprozesse eines Materials und Werkstoffes reicht, steuert den freien bildnerischen Prozessen der Malerei unter anderem ein Repertoire an Gefügetechniken bei, die zwischen technisch logischen (kombinieren, zählen) und rhythmisch ornamentalen Prozessstrukturen liegen und mit Begriffen wie drehen, wickeln, schlingen, binden, kneten elementare Wiederholungsrhythmen implizieren. Durch das Bewegungs- und Kräfteprinzip rhythmischer Wiederholung sind zum Beispiel die verfilzten Tangkugeln entstanden, die man an Stränden auflesen kann. Die Prozesse textiler Fügungsmöglichkeiten aus Fasern und Fäden zu zweidimensionalen und dreidimensionalen Gefügen sind besonders auffallend an den Strukturen des Wachstums, also Fügungsprinzipien der Natur, angelehnt. Eine technikspezifische Gestaltung basiert auf material- und technikabhängige Verfahren, die aus dem materialen Widerstand und der Eigendynamik notwendiger Handlungsabläufe und tektonischer Gesetze erwachsen. Hier sind also die 'Stofflichkeit' und ihre inneren tektonischen Ordnungsformen relevant, die so konkret zu erfahren wie sie abstrakt zu verstehen sind. Sowohl die Entstehung chaotischer als auch geordneter Strukturen ist der menschlichen Wahrnehmung und ebenso der menschlichen Vernunft zugänglich. Jeder Handlungsprozess stellt im Konzept der Zeichen-Gestalt wie jeder Denkprozess Gestaltung dar. Die angedeuteten material- und technikspezifischen Prozesse sind auch in ihren Automatismen 'Denkformen', die am Material und seiner Formung entwickelt werden. Nicht nur das materiale Element (das materiale Etwas) und seine Gestalt formen das Gedachte, das zu Gestaltende mit, sondern der Prozess der Gestaltgebung - der Fügung von Teilen zu einem Ganzen, bringt das Gedachte in der Form der Bezugsgestalt in die

Welt und stellt dem Ausdruckswillen die formalen und materialen Möglichkeiten zur Verfügung.

Die Material- und Bewegungsgestalt von Stoff-Objekten bietet ein geschlossenes Anschauungsfeld von Denk- und Handlungsprozessen. In der folgenden Tabelle sind die materialspezifischen Prozesse, also Handlungen mit und an Textilien, gesammelt und den neun Formkategorien zugeordnet. Die Auflistung von Prozessen klassifiziert sowohl traditionelle zum Beispiel Gefüge-, Färbe-, Stick- und Nähtechniken als auch Prozesse und Handlungsabläufe, die wie das Aufwickeln eines Wollknäuels, das Aufhängen und Abhängen von Wäsche oder das Hissen einer Fahne zwar alltägliche, aber material- und technikspezifische Handlungsabläufe darstellen. Ungeachtet ihrer Einfachheit oder gar Banalität sind alle material- und eigenschaftsabhängigen formgebenden oder -verändernden Prozesse Gestaltungsprozesse und somit Untersuchungsgegenstand im Rahmen des Bezugsfeldes der Zeichen-Gestalt von Textilien.

**Tabelle 2.11: Textilspezifische Techniken und Prozesse**

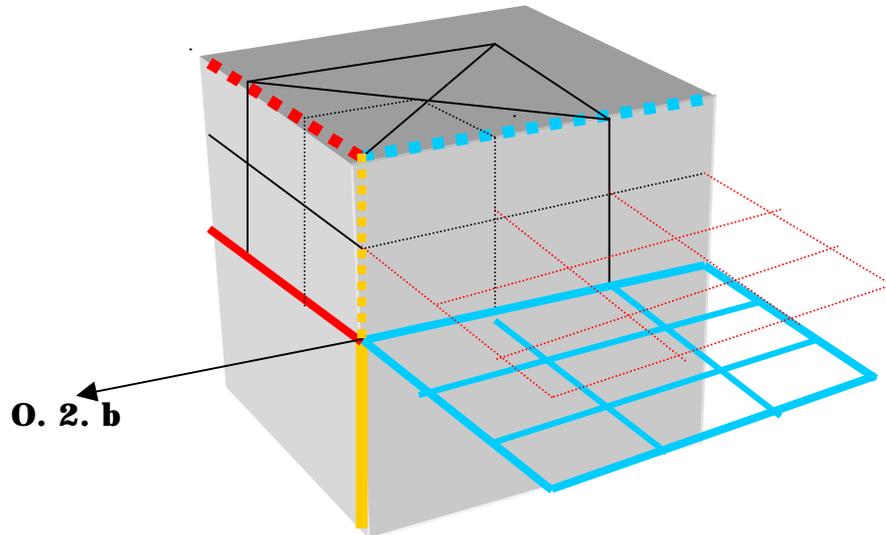
<b>Gestaltkategorien</b>		<b>Prozesse</b>
<b>a.I</b> <b>Gefügeform</b>	Garn- und Stoffbildungsverfahren  Konstruktion von linearen, flächigen und plastischen textilen Gefügen	Stoffe herstellen – pressen, filzen – drehen, spinnen, zwirnen – binden, wickeln, flechten, knoten, klöppeln, knüpfen – weben, wirken – stopfen, vernetzen – häkeln, stricken
<b>a.II</b> <b>Farbform</b>	Färbe-, Muster- und Ausrüstungsverfahren  Farbgebung und Musterung in material- und technikbedingten Färbeverfahren	Fäden, Stoffe färben – färben, entfärben – reservieren, z.B. Batik, Tritik, Plangi, Guttatechnik – drucken, z.B. Hochdruck, Tiefdruck, Flachdruck – malen – fadenzeichnen, buntsticken, z.B. Bargello, Paramentik, Gobelin – ausrüsten, z.B. appretieren, gummieren, mercerisieren, kaschieren, kardieren

<p><b>a.III</b></p> <p><b>Montageform</b></p>	<p>Verschuß- und Montageverfahren</p> <p>Zusammensetzen von Stoff-Flächen durch Aneinander-, Aufeinander- und Ineinandersetzen von Stoffen</p>	<p>Stoffe verbinden</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- knöpfen, kletten, haken, gurteten, schnallen</li> <li>- schnüren, binden, wickeln</li> <li>- an-, auf- zu- um-, einnähen, ansetzen, ineinander setzen</li> <li>- löten, schweißen, tackern, klammern, kleben, aufbügeln</li> <li>- schichten, füttern, wattieren, stapeln, kaschieren</li> </ul>
<p><b>b.I</b></p> <p><b>Lochform</b></p>	<p>Destruktionsformen</p> <p>Eingriffe in die Struktur und Stabilität von Stoff-Flächen</p>	<p>Stoffe auflösen</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Fäden zusammenschieben, zusammenziehen, ausfransen</li> <li>- ein-, auf-, aus-, zuschneiden, schlitzen</li> <li>- ätzen, verbrennen, zerstören</li> <li>- zerreißen, zerfetzen, zerstechen, durchlöchern, durchbohren</li> <li>- gebrauchen, verbrauchen, verschleiß</li> <li>- waschen, reinigen, flicken</li> <li>- rekonstruieren, archivieren</li> </ul>
<p><b>b.II</b></p> <p><b>Faltform</b></p>	<p>Faltungen</p> <p>Stauen von Stoff-Flächen unter Berücksichtigung der stoffeigenen Stabilität und Flexibilität</p>	<p>Stoffe falten</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- ein-, weg-, um-, zu-, auffalten, hin- und herfalten</li> <li>- kräuseln, smoken, plissieren, raffen, drapieren</li> <li>- Falten bügeln, pressen, plätten, einbrennen</li> <li>- knittern, stauchen, knüllen, knautschen, knicken, wringen, knoten</li> <li>- zusammenlegen, verstauen</li> <li>- aufrollen, verkleinern, mindern, abnähen</li> </ul>
<p><b>b.III</b></p> <p><b>Fallform</b></p>	<p>Fall- und Bewegungssteuerung</p> <p>Aufhängen von Stoffen unter Berücksichtigung äußerer Kräfte auf ihr Bewegungsverhalten</p>	<p>Stoffe aufhängen</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- auf-, ab-, vor-, zu-, überhängen</li> <li>- drapieren</li> <li>- herunterlassen, zu-, aufziehen</li> <li>- hissen, wehen und flattern lassen, schwenken, schwingen (Fahnen)</li> <li>- Bewegungszeichen geben, winken</li> <li>- Stoffe ausschlagen, klopfen, schütteln</li> </ul>

<p><b>c.I</b></p> <p><b>Spannform</b></p>	<p>Prozesse der Flächen- und Raumbildung</p> <p>Verspannung von Stoff-Flächen im Raum</p>	<p>Stoffe spannen</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Fläche und Raum zeichnen, darstellen, konstruieren, prüfen</li> <li>– recken, glätten, dehnen</li> <li>– ziehen, zurren, zerren</li> <li>– auf-, um-, weg-, nachspannen, straffen,</li> <li>– Räume bauen, auf-, abbauen, teilen, begrenzen, betonen</li> </ul>
<p><b>c.II</b></p> <p><b>Hüllenform</b></p>	<p>Formen und Prozesse der Hüllenbildung</p> <p>Bedecken, Einschließen von Körpern, Gegenständen und Räumen</p>	<p>mit Stoffen einhüllen</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Hüllen entwerfen, skizzieren, formen</li> <li>– ein-, um-, ver-, enthüllen, wickeln</li> <li>– ein-, aus-, ver-, zupacken</li> <li>– verkleiden, sich bekleiden, um-, auskleiden, einkleiden</li> <li>– zu-, ab-, ver-, aufdecken</li> <li>– an-, aus-, be-, überziehen</li> <li>– zu-, aufschnüren</li> </ul>
<p><b>c.III</b></p> <p><b>Polsterform</b></p>	<p>Prozesse der Volumenbildung</p> <p>Bildung vollplastischer Formen</p>	<p>Stoffe auspolstern</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Figur und Körper entwerfen, skizzieren, darstellen, modellieren</li> <li>– polstern, bauen, stützen, klammern, kaschieren, aufschichten, beziehen</li> <li>– ausstopfen, ausfüllen, auffüllen</li> <li>– andere Verfahren des Plastizierens und Modellierens</li> </ul>

Die aufgeführten material- und technikspezifischen Prozesse ergänzen die Betrachtung der Gestalt, wie sie in diesem Kapitel im Mittelbezug von Stoff-Objekten vorgenommen wurde. Bei der Darstellung der Relevanz des Zusammenhangs von Gestalt und Struktur, ihrer Gestaltelemente und ihrer Organisation wurde auf der Gestaltebene des textilen Bezugfeldes von der Gestalt als Qualizeichen ausgegangen, das einem materialspezifischen Gestaltrepertoire angehört, das als Menge von Erstheiten der Möglichkeit nach existiert. Das Strukturmodell wird im Folgenden weiterdifferenziert, indem die Zweitheit, also der Mittel-Objekt-Bezug oder die Bezeichnungsfunktion der Gestalt betrachtet wird, die sich in der Zeichen-Gestalt als Funktion in verschiedenen Objektbereichen manifestiert.

## 2.3 Gestalt und Funktion



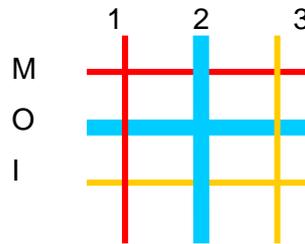
**Abbildung 2.19: Trichotomische Felder im Objektbezug der Gestalt**

(Das Gestaltete):

2.1.2	2.1.3
2.2.1	2.2.2 2.2.3
2.3.1	2.3.2 2.3.3

Die obige Abbildung stellt die zweite Schicht des textilen Strukturmodells, die parallel zur Gestaltachse liegende Funktionsebene, das Gestaltete dar. Wie in einem 'Schubfach' des Strukturmodells sind hier die neun Subfelder des Objektbezuges der textilen Zeichen-Gestalt zusammengefasst. Das Zeichen "O" und die Farbe Blau sollen die numerischen Codes der Zweitheit von der Erstheit der Gestaltstruktur optisch abheben, wie sie im vorangegangenen Kapitel mit Fokus auf das Subfeld des Qualizeichens (MM oder 1.1.) beschrieben wurde. Bei der Betrachtung der Funktionsebene ist das indexikalische Zeichen (O.O oder 2.2) hervorzuheben, also das Zeichen, das zentral gelegen die Subfelder des 'Gestalteten' bestimmt und die zweite der Universalkategorien kreuzt. Mit der Grundkategorie der Zweitheit ist phänomenologisch der Gegenstand, erkenntnistheoretisch die Erfahrung, in der Modalitätenlehre

die Wirklichkeit und in der Relationslogik die zweistellige Relation angesprochen<sup>69</sup>:



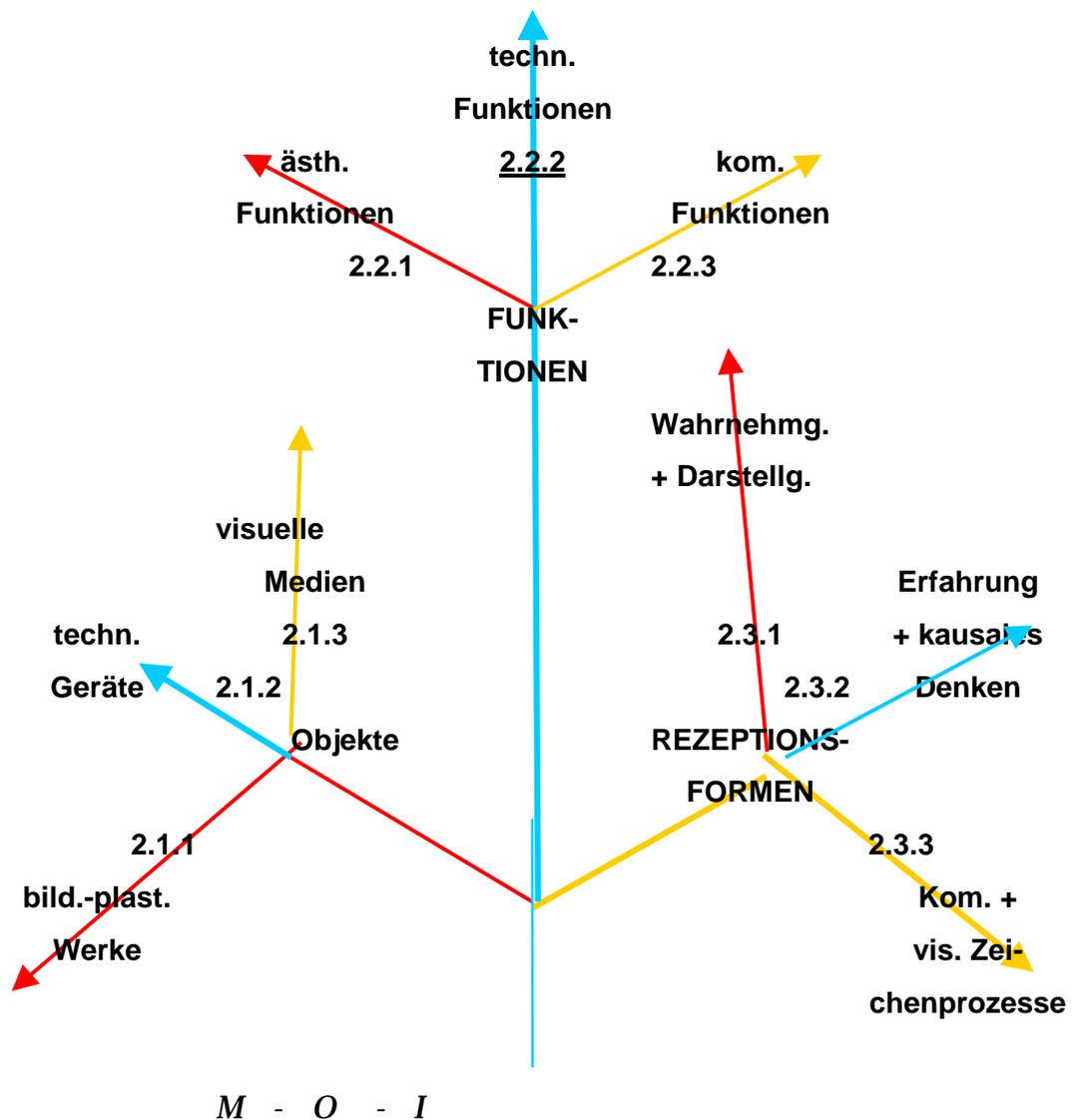
**Abbildung 2.20: Gefüge der Strukturachsen (Bezüge und Bereiche) unter Hervorhebung der Kategorie der Zweitheit (blau)**

Die Modalität der Wirklichkeit (Zweitheit) hängt von den entsprechenden Modi der Möglichkeit (Erstheit) und der Notwendigkeit (Dritttheit) ab. Die Felder des Objektbezuges erstrecken sich auf Icon, Index und das Symbol, setzen jedoch im Mittelbezug das Sinzeichen, das heißt das konkrete, materiale Zeichen oder materiale Objekt voraus. Da der Index eine direkte, reale und kausale Beziehung zu seinem Objekt besitzt, ist das Objekt ein bestimmtes, orts- und zeitabhängiges Objekt oder Ereignis<sup>70</sup>: Während bei der Untersuchung der Gestalt im Mittelbezug von Stoff-Objekten die Gestaltelemente und ihre Organisation, das heißt ihre tektonischen und morphologischen Strukturen in einem textilen Gefüge im Vordergrund stehen, werden nun die Organisation von Objekten in einem Objektbereich und die Differenzierung ihrer semiotischen Funktionen betrachtet, die in ihrer vollen triadischen Relation in folgender Strukturübersicht analog zur Verzweigungsstruktur des Gestaltrepertoires<sup>71</sup> folgende Komponenten enthält:

<sup>69</sup> BENSE/WALTHER (1974, S. 47).

<sup>70</sup> Die These der Zeichenlehre ist, dass "Erstheit" (Repertoire "möglicher" Fälle) vorgegeben sein muss, damit in Abhängigkeit von gleichfalls vorgegebener Dritttheit (determinierende Gesetzmäßigkeit bzw. Notwendigkeit) die Zweitheit (der "reale" Fall) im Sinne singulärer, konkreter und innovativer Gegebenheit selektierbar ist. BENSE/WALTHER (1974, S. 40).

<sup>71</sup> S. Abb. 2.12



**Abbildung 2.21: Objekte (1), Funktionen (2) und Rezeptionsformen (3)**

Die Gestalt eines konkreten orts- und zeitgebundenen Stoffobjektes ist aus einem Gestaltrepertoire an Formen, Farben und Materialien (materialspezifischen Formkategorien) selektiert und selbst wieder Teil eines umfassenderen Zusammenhangs von Objektbezügen und Objektbereichen. Vor diesem Hintergrund sind bei der Darstellung des Mittel-Objekt-Bezuges - der Funktionen der Zeichen-Gestalten - folgende Komponenten zu berücksichtigen:

1. Um Gruppen von Gegenständen im allgemeinen und im besonderen Gruppen von Stoffobjekten zusammenfassen zu können, ist eine

Erweiterung der Mittel über das Repertoire an Gestaltelementen (s. Kapitel 2.2.2.) hinaus auf Objektbereiche erforderlich.

2. Um zu erläutern, wie zum Beispiel das Ikon sein Objekt abbildet, der Index auf sein Objekt verweist oder wie das Symbol sein Objekt repräsentiert<sup>72</sup>, sind die Funktionen, also die Relationen zwischen Mittel und Objekt, zu differenzieren. Dabei wird die Art und Weise des Objektbezuges von dem unterschieden, worauf verwiesen wird.

Aus diesem Grunde sind in die Ableitung und Darstellung des Strukturmodells Listen eingebettet, die den drei Funktionsfeldern (Bezugsfeldern von Kunst, Technik und Design) textile Objekte und Objektbereiche zuordnen und nach den textilspezifischen Formkategorien geordnet ihre Funktionen differenzieren.

### **2.3.1 Objekte und Objektbereiche**

Die Gestalt der Objektwirklichkeit ist so vielfältig, dass Ordnungen lediglich relativ grob strukturierte Zusammenhänge zur Differenzierung und Zusammenfassung der Merkmale herstellen können, die für wesentlich erachtet werden. Um die Vielfalt der alltäglichen Objekterscheinungsweisen auf wenige strukturelle Merkmale zu reduzieren, muss das relationale Prinzip der Zeichen-Gestalt, das die Sicht auf die Objektwirklichkeit konstituiert, beibehalten werden. Entsprechend ist das Verzweigungsmodell in Abbildung 2.21 gegliedert und beinhaltet in seiner roten Abzweigung den Mittelbezug, in seiner blauen den Objektbezug und in seiner gelben Abzweigung den Interpretantenbezug der Funktionen. Zunächst soll die Ordnung der Objekte unter dem Gesichtspunkt der Konnexbildung strukturiert werden. Die Notwendigkeit, Teile zu immer größeren Komplexen zusammenzufassen, ist Teil der Fähigkeit der Gestaltwahrnehmung, wie sie bereits bei der Strukturierung des Gestaltrepertoires angewendet wurde. Darüber hinaus ist die Bildung komplexer Gestalten aus kleineren Einheiten, also die Zusammengesetztheit der Gestalt, bei der Generierung von Superzeichen auch in der Zeichenlehre relevant.

---

<sup>72</sup> Vgl. Kap. 2.1.1.

Konnexe sind stets Zusammenfassungen der Mittel, die jeweils einem Mittel-repertoire angehören und aus einem solchen selektiert werden, gleichgültig ob es sich um Farben, Laute usw. handelt. Die Zusammenfassung, Ordnung, Distribution bzw. Komposition von Mitteln, die Bildung von Superzeichen u.s.w. ist der eigentliche semiotische Prozess, der in der Erzeugung von Kunstobjekten die wichtigste Rolle spielt<sup>73</sup>

Die Ordnung eines materialspezifischen Repertoires von 'Objekten' ist der Gestaltebene zuzuordnen, da es sich um einen systematisierenden Prozess handelt, der – wie auf der Metaebene der Gestaltachse – ein interpretierendes, das heißt zusammenfassendes und strukturierendes Bewusstsein voraussetzt, damit Zeichenschichten gebildet werden können, die zum einen quantitativ eine größere Menge an Zeichen umschließen und zum anderen qualitativ die triadische Struktur in eine über das aktuelle 'materielle Etwas' hinausgehende Bewusstseins-schicht transformieren, die erkenntnistheoretisch dem Bereich der Erfahrung zugeordnet ist. Das Modell der 'Schubladen' in Abbildung 2.19 veranschaulicht diese Schichtung der Gestaltebenen: Das Gestaltete "erfährt eine Interpretation, die selbst wieder ein Zeichen, nämlich ein Metazeichen ist, wobei diese Interpretation ihrerseits interpretiert werden kann."<sup>74</sup> Für die Konnexbildung unterscheiden BENSE/WALTHER (1974, S. 106) die Operationen der Adjunktion (reihende, verkettende Zeichenoperation, die wie das Ornament oder Strukturen offene Konnexe darstellen), der Superisation (zusammenfassende Ganzheit einer Menge, eines "Ensembles von Elementen", zu einer Gestalt, die als Superobjekt gedeutet wird) und der Iteration (vollständige Konnexe, die sich nach "Spielregeln", aus denen alle Teilsysteme/Teilmengen hergeleitet werden, symbolisch konstituieren). Die Superisation im Objektbezug wird von den Autoren als wichtigste Zeichenoperation betrachtet, die zu den zusammengesetzten Gestalten "Supericon, Superindex und Supersymbol" führen. Stellen die Formkategorien eine allgemeine Klassifizierung eines Repertoires in einem Objektbereich von Strukturen, Formen, Farben und Bewegungsformen, also ein Supericon dar, dann bilden Stoffobjekte Superindices und Supersymbole. In folgender Tabelle sind die Objekte

---

<sup>73</sup> WALTHER (1979, S. 134).

und Objektbereiche, die im Mittel-Objekt-Bezug der Zeichen-Gestalt unterschieden werden sollen, entsprechend der triadischen Ordnung aufgeführt:

**Tabelle 2.12: Repertoires und Objektbereiche**

Bereiche im Objektbezug	Objektbereiche		
	Kunst	Technik	Design
<b>Gestalt-Repertoires</b> <sup>75</sup>	Bildnerisch-plastisches Repertoire	Materielles und technisches Repertoire	Visuelles Zeichen-Repertoire
<b>Objekte</b>	Werk	Gerät	Medium
<b>Superzeichen</b>	Kunstobjekt	Technikobjekt	Designobjekt

Die Begriffe für die nach den Objektbereichen 'Kunst', 'Technik' und 'Design' unterschiedenen Objekte sollen im folgenden entsprechend der Differenzierung in Supericon, Superindex und Supersymbol definiert werden:

- Als **Werk** wird ein Objekt bezeichnet, das Ausdruck eines bestimmten Gestaltungsprozesses ist und seine Konstituenten abbildet (Supericon). Es kann das singuläre einzelne Objekt, aber auch eine Gruppe von Objekten umfassen, wie das 'Lebenswerk' eines Menschen, das Werk eines Künstlers oder eines Schülers. Der Begriff akzentuiert die (Zeichen)-Gestalt eines Gegenstandes oder Prozesses im Gestaltbezug.
- Das **Gerät** ist ein Modell, das mechanische Prozesse und Funktionsabläufe 'abbildet' (Superindex) und damit insofern objektiviert, als sie durch das Gerät erfahrbar und nachvollziehbar sind. Der Werkzeugcharakter ist in der technischen Funktionsform des Objektes verkörpert, die sich in einem Wechselverhältnis von Form und mechanischer

<sup>74</sup> BENSE/WALTHER (1974, S.128).

Bewegung in einem Objekt ausprägt (zum Beispiel Funktionsmodelle, Instrumente, Maschinen, technische Textilien). Der Begriff akzentuiert Leistung, Anwendung und Gebrauch einer (Zeichen)-Gestalt in technischen Prozessen.

- Der Begriff des **Mediums** steht für die Objekte, die symbolisch konstituiert sind und einem Objektbereich angehören, in dem ein visuelles, (taktiles, auditives) Zeichenrepertoire und seine Teilmengen/Teilsysteme nach konventionellen Regeln geordnet sind und vereinbarte Inhalte und Bedeutungen (zum Beispiel Hoheitszeichen, Fetsche, Reliquien) vermittelt werden. Das Medium ist ein Supersymbol, das in nonverbalen Kommunikationsprozessen nach festen Regeln verwendet und als Sprachzeichen verstanden wird. Der Begriff akzentuiert die Mitteilungsfunktion der Zeichen-Gestalt.

Jedes Objekt gehört mindestens einem Objektbereich an<sup>76</sup> und kann sowohl als Werk betrachtet wie als Gerät benutzt wie als Medium verstanden oder gedeutet werden. So gehören beispielsweise Schuhe der engeren alltäglichen Umwelt eines jeden einzelnen Menschen an, sie sind jedoch auch Gegenstand etwa eines künstlerischen Bereichs, eines wissenschaftlichen, handwerklichen oder technischen, ja auch sozialen oder psychologischen Bereichs: Steht der Schuh als Ausstellungsgegenstand in einem Kunstmuseum, wird er als 'Kunstobjekt' wahrgenommen. Der Schuh ist 'Technikobjekt', wenn er in seinen Gebrauchseigenschaften als Fußbedeckung oder als Produkt handwerklicher oder technischer Herstellung betrachtet wird. Der Schuh ist aber auch Ware, Konsumgut 'Designobjekt' und spricht den Käufer über einen Zeichenkode an. Sein Schuhdesign erfüllt zum Beispiel die Anforderungen aktueller Modetrends und signalisiert als Kommunikationsmedium beispielsweise den Wert der Modernität.

---

<sup>75</sup> Vgl. Kap. 2.2.2.2 (Formkategorien) sowie Kap. 2.2.2.3 (Prozesse).

<sup>76</sup> WALTHER (1979, S. 70 ff.).

Ein Objektbereich umfasst ein bestimmtes Gestaltrepertoire in einem zusammenhängenden sowohl konkret räumlichen und zeitlichen als auch ideellen Sinne. Ein Paar Schuhe als Objekt verschiedener Objektbereiche, die mit den unterschiedlichen Zugriffsweisen der Menschen auf die Wirklichkeit korrespondiert, erfordert Kontexte, die das Objekt in Zusammenhang mit anderen Objekten des gleichen Bereichs darstellen. Dies sind bei konkreten Gegenständen Räume, Gelegenheiten, Situationen. So ist ein Schuh in einem Geschäft aus der Sicht des Handels und des Käufers Ware und Konsumgut. Stünde ein getragenes Paar Schuhe im Regal des Ladens, ist der Gegenstand deplaziert, am falschen Ort. Die Geschlossenheit oder der Zusammenhang des Objektbereiches ist sowohl in Bezug auf die Gestalt der konkreten Objekte als auch in Bezug auf die Erwartungen, Erfahrungen und Gewohnheiten der Interpretanten von einem Darstellungsmodus abhängig.

Die in Tabelle 2.12 vorgenommene Klassifizierung von Objektbereichen nach Kunst-, Technik- und Designobjekten repräsentiert allerdings keine beliebige oder austauschbare Ordnung der Objektwirklichkeit<sup>77</sup>. Die drei die westliche Kultur charakterisierenden Objektbereiche werden in verschiedenen Museen, in Kunstmuseen, Technikmuseen und Designmuseen gesammelt und gezeigt. Worin liegt der strukturelle Unterschied? Zur Beantwortung dieser Frage interessiert die Eigenart (Merkmale, Eigenschaften, Strukturen) der Objektbereiche in Bezug zu ihren Leistungen oder Funktionen, die sie als Teilsysteme in den Bereichen menschlicher Kulturtätigkeit und Weltaneignung erfüllen, ausdrücken, darstellen und mitteilen. Im Bereich der Bildenden Künste, in der Malerei und der Plastik, in der Objektkunst, dem Environment und im Theater (Darstellende Künste) werden Objekte als **Kunstobjekte** wahrgenommen. Die Werke sind Sinn-Bilder und abgesehen von ihrer einmaligen Aussage Ausdruck der geistig-seelischen Weltaneignung und der Erkenntnis der Menschen in ihrer Zeit. Kunst verkörpert die sinnlich-abstrakte Dimension der Ideenbildung, der Utopien und des Weltverständ-

nisses. Als Formen und Produkte technischer Innovation und historischer Produktentwicklung in der damit korrelierenden Entstehung von Gebrauchs- und Bedarfskontexten sind **Technikobjekte** (technische Textilien) kulturgeschichtliche Zeugnisse menschlicher Weltaneignung und können – in ihrer Nachahmung, ihrer Bewältigung sowie in ihrer Beherrschung – die Abhängigkeit wie die Loslösung der Menschen von den Gesetzmäßigkeiten der Natur exemplarisch aufzeigen. Unter dem Begriff des **Design** sind Gegenstände zusammengefasst, die zur Objektwirklichkeit der Lebensgestaltung oder zur "Alltagsästhetik"<sup>78</sup> gehören und deren Gestalt/Gestaltung in visuellen Kommunikationsprozessen als Medium fungiert. Designobjekte, unter anderem Kleidung, Wohn- und Freizeittextilien, beeinflussen sowohl menschliches Verhalten als auch menschliche Lebens- und Sozialformen. Als 'Animations- und Identifikationsmedien' stellen sie gesellschaftliche Abhängigkeiten, Notwendigkeiten und Zwänge dar und verursachen sie gleichermaßen als begehrte Zeichen. Designobjekte sind Zeugnisse des materiellen Überflusses und der versteckten ästhetischen Kompensation von unbewältigter Lebenswirklichkeit. Sie verweisen in ihrer Zeichenstruktur sowohl auf die Einheit als auf die Divergenz von ästhetischen, technischen und sozial-psychologischen Funktionen in einem singulären Gebrauchsgegenstand. Der Gestalt- und Gebrauchskontext textiler Medien spiegelt die Authentizität der Individuen vor dem Hintergrund ihre Fremdbestimmtheit durch die gesellschaftlichen Kräfte in ihrem kulturellen Umfeld.

Bezogen auf die Objektwirklichkeit textilen Materials und textiler Objekte lässt sich auf der Grundlage der Differenzierung nach den Objektbereichen Kunst, Technik und Design eine Liste von textilen Objekten nach den Formkategorien erstellen.

### 2.3.2 Textile Objektbereiche

---

<sup>77</sup> BENSE differenziert in seiner semiotischen Objekttheorie vier Objektarten: 1. das Naturobjekt, 2. das technische Objekt, 3. das Designobjekt und 4. das Kunstobjekt WALTHER [1979, S. 71 f.]. S. auch BENSE (1971).

<sup>78</sup> Vgl. WELSCH (1993b, S. 75 ff.) u. (1993c, S. 214 ff.).

Anhand der in Kapitel 2.2.2.2 beschriebenen neun Formkategorien wird aufgrund bestimmter Gemeinsamkeiten in den Erscheinungsweisen, genauer in Bezug auf ein gemeinsames Repertoire an Gestaltelementen, eine Auswahl folgender textiler Werke, Geräte und Medien getroffen und diese den Objektbereichen 'Kunst', 'Technik' und 'Design' zugeordnet:

### **Gefügeform**

- |                   |   |
|-------------------|---|
| a. Kunstobjekte   | <ul style="list-style-type: none"> <li>– historische Bildwirkerei, Wandteppiche, Kultttücher</li> <li>– textile Gefüge und Objekte von u.a. <ul style="list-style-type: none"> <li>• M. Abakanowicz</li> <li>• F. Grossen</li> <li>• J. Buic</li> <li>• E. Kadow</li> <li>• J. Beuys</li> <li>• R. u. P. Jacob</li> </ul> </li> </ul> |
| b. Technikobjekte | <ul style="list-style-type: none"> <li>– Garne, Zwirne, Seile, Taue, Stricke, Schnüre, Kordeln, Borsten</li> <li>– Gurte, Bänder, Schläuche</li> <li>– Leder, Pelze, Folien, Vliese, Filze, Geflechte, Netze, Gewebe, Gewirke</li> <li>– Auslegware, Fußabtreter, Körbe, Reusen, Flechtzäune</li> </ul>                               |
| c. Designobjekte  | <ul style="list-style-type: none"> <li>– Effektgarn, Dekorkordeln, -schnüre, -seile</li> <li>– Posamentbänder, -bordüren</li> <li>– Spitzen, Dekostoffe, Kleiderstoffe</li> </ul>   |

### **Farbform**

- |                   |   |
|-------------------|---|
| a. Kunstobjekte   | <p>Malerei aus Stoff von u.a.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Polke</li> <li>– Kliege</li> <li>– Kushner</li> <li>– Palermo</li> <li>– Samaras</li> </ul>  |
| b. Technikobjekte | <ul style="list-style-type: none"> <li>– Stoffausrüstung</li> <li>– Warnstoffe</li> <li>– Tarnstoffe</li> </ul>   |
| c. Designobjekte  | <p>farbig gemusterte Textilien und Textilornamente, z.B.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Drucke</li> <li>– Reservierungen</li> <li>– Stickereien</li> <li>– Stoffmalereien</li> <li>– Webmuster</li> <li>– Wirkmuster</li> <li>– veredelte Stoffe</li> </ul> |

### **Montageform**

- |                 |   |
|-----------------|---|
| a. Kunstobjekte | <p>Montageformen u.a. von</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Manzoni</li> <li>– Smith</li> <li>– Beuys</li> </ul> |
|-----------------|---|

- b. Technikobjekte
  - Braque
  - Flicken, Nähte, Verschlüsse
  - Materialmontagen, z.B. von
    - Fasern/Garnen/Kordeln und Stoff, z.B. Durchzüge, Schrauben
    - Fasern/Kordeln und Holz, z.B. Bürsten, Strickleiter, Kordel-Holz-Spielzeuge
    - Stoff und Stoff, z.B. Isoliermatten, Luftkissenfolie
    - Stoff und Holz, z.B. Befestigungsvorrichtungen wie beim Liegestuhl
    - Stoff und Metall, z.B. Korsett
- c. Designobjekte
  - Collagen
  - Patchworkarbeiten
  - Quilts
  - Applikationen, z.B. Mola, Zierflicken
  - Ziernähte und Kantenversäuberungen

### **Lochform**

- a. Kunstobjekte
  - Lochformen u.a. von
    - M. Buthe
    - L. Fontana
    - R. Morris
    - E. Hesse
    - L. Samaras
    - J. Kounellis
- b. Technikobjekte
  - Fetzen, Lumpen, Lappen
  - Löcher, Ösen, Schlitz
- c. Designobjekte
  - textile Reliquien und Antiquitäten
  - Stickerei
    - Ajourstickerei
    - Lochstickerei
    - Richellieustickerei
    - Madeirastickerei
    - Hardangerstickerei
    - Hohlsaum und Fransen
    - Ätzspitzen
  - in  
Kleidung, Bett- und Tischwäsche, Gardine

### **Faltform**

- a. Kunstobjekte
  - Faltformen u.a. von
    - Morris
    - F. Spindel
    - E. Hesse
    - César
- b. Technikobjekte
  - Falttaschen, Faltdächer
  - Falttüren, Faltrollo
  - Faltstühle
  - Faltkamera
  - Faltschiene
- c. Designobjekte
  - Falten in der Kleidung
  - Faltenschmuck, Dekoration
  - Servietten

**Fallform**

- |                   |   |
|-------------------|---|
| a. Kunstobjekte   | Fallformen u.a. von                                       |
|                   | – R. Ruthenbeck   |
|                   | – S. Gilliam  |
|                   | – Christo   |
| b. Technikobjekte | – Stoffscharnier  |
|                   | – Windhose  |
|                   | – Stofftüren  |
|                   | – aufgehängte Wäsche                                      |
| c. Designobjekte  | – Drapierungen  |
|                   | – Dekorationsformen, z.B. Vorhänge, Gardinen, Stores      |
|                   | – Fahnen, Wimpel, Standarten, Banner                      |
|                   | – Fallformen in der Kleidung, z.B. bei Capes und Umhängen |

**Spannform**

- |                   |                                    |
|-------------------|------------------------------------|
| a. Kunstobjekte   | Spann- und Raumformen u.a. von     |
|                   | – R. Ruthenbeck                    |
|                   | – F. E. Walther                    |
|                   | – B. Baumgarten                    |
|                   | – D. Buren                         |
|                   | – R. Smith                         |
|                   | – H. Lerche-Renn                   |
|                   | – R. Horn                          |
|                   | – Colette                          |
| b. Technikobjekte | – Zelte, Zeltdächer                |
|                   | – Sprungtuch, Trampolin, Liege     |
|                   | – Drachen, Flügel                  |
|                   | – Schirme                          |
|                   | – Segel, Windschutz                |
|                   | – Trommel                          |
|                   | – Stuhlbespannungen                |
|                   | – Material in Stick- und Webrahmen |
| c. Designobjekte  | – Kulissen, Paravent, Raumteiler   |
|                   | – Transparente                     |
|                   | – Wandbespannungen                 |
|                   | – Fächer, Parasol                  |

**Hüllenform**

- |                   |  |
|-------------------|--|
| a. Kunstobjekte   | Hüllenformen u.a. von                          |
|                   | – C. Oldenburg                                 |
|                   | – Christo                                      |
|                   | – J. Beuys                                     |
|                   | – M. Oppenheim                                 |
|                   | – Man Ray                                      |
|                   | – A. Thomkins                                  |
| b. Technikobjekte | – Schläuche, Ballons, Spritzbeutel             |
|                   | – Schonbezüge                                  |
|                   | – Säcke, z.B. Sandsack, Postsack               |
|                   | – Schutzkleidung, z.B. Taucheranzug, Mondanzug |
| c. Designobjekte  | – Kleidung und andere Körperhüllen             |
|                   | – Behälter, z.B. Taschen, Beutel, Koffer       |
|                   | – Bettbezüge, Decken                           |

**Polsterform**

- |                   |  |
|-------------------|--|
| a. Kunstobjekte   | Polsterformen und Plastiken u.a. von                 |
|                   | – Graubner   |
|                   | – E. Aepli   |
|                   | – P. Harris  |
|                   | – J. Buic  |
|                   | – Panamarenko  |
|                   | – M. Abakanowicz                                     |
| b. Technikobjekte | – Schlafsack   |
|                   | – Stoßdämpfer  |
|                   | – Matratze   |
|                   | – Kissen, z.B. Nadelkissen, Stempelkissen, Federbett |
| c. Designobjekte  | – Weichspielzeug, z.B. Puppen, Kuscheltiere          |
|                   | – Kissen, z.B. Sitzkissen, Sofakissen, Paradekissen  |
|                   | – Polstermöbel, z.B. Sessel, Sofa                    |

Die Objekte und Objektbereiche der Auflistung weisen in ihrer Reihenfolge, die durch die Zuordnung zu den Formkategorien bestimmt ist, einen gewissen Bedeutungszuwachs auf.

Ausgehend von verschiedenen Erscheinungsformen der Kategorien 'Faltform' und 'Fallform' werden nachfolgend die den Objektbereichen 'Kunst', 'Technik' und 'Design' entsprechenden Funktionsformen von Textilien, das heißt die verschiedenen Weisen, wie ein Objekt auf ein anderes Objekt (Bezugsobjekt) Bezug nimmt, spezifiziert.

### 2.3.3 Die Funktionen

Zur Beschreibung der Funktionsstruktur von Zeichen-Gestalten werden Stoffobjekte aus dem mittleren Funktionsbereich (Lochform, Faltform, Fallform) herausgegriffen und gegenübergestellt, deren verschiedene Funktionen vorwiegend auf den materialspezifischen Bewegungseigenschaften, der Faltbarkeit des textilen Materials, basieren. Die zu vergleichenden textilen Stoffobjekte, die wegen ihrer gemeinsamen materialspezifischen Merkmale in die Kategorie der Fallform eingeordnet werden können, gelten trotz ihrer morphologischen Gestaltähnlichkeit als unvereinbar. Der Rückgriff auf ein gemeinsames Formenrepertoire kann die historisch gewachsenen kulturbedingten Bewertungen der Objektbereiche von Kunst, Technik und Design nicht nivellieren, sondern veranschaulicht lediglich die anthropologisch begründeten strukturellen

Unterschiede in den kategorial erfassten Zugriffsweisen des Menschen auf die Wirklichkeit, die sich im kulturellen und gesellschaftlichen Kontext der Objektbereiche die materiell-stofflichen Ressourcen mit verschiedenen oft genug widerstreitenden Absichten zunutze machen. An einem Kunstobjekt, einem Technikobjekt und einem Designobjekt sollen auf der Grundlage ähnlicher morphologischer Strukturen und Stoffeigenschaften die funktionalen Unterschiede der Objektbereiche zunächst phänomenologisch beschreibend herausgestellt werden. Um die drei textilen Objekte adäquat zu charakterisieren, ist es erforderlich, bereits an dieser Stelle auf die im Interpretantenfeld<sup>79</sup> angesiedelten Bedeutungszuweisungen der zu beschreibenden Objekte einzugehen.

### **2.3.3.1 Fallformen – ein Fallbeispiel**

#### *a. das Curtain Valley von CHRISTO*

Ein riesiges Tuch, orange-rot, an einem Stahlseil befestigt, ist quer zum Verlauf einer Talmulde aufgespannt. Bis zur unteren Kante, die ebenfalls befestigt ist, fällt die Stofffülle nach unten nicht gleichmäßig, da der Stoff vom Wind bewegt wird, aber in großen Bögen, die durch die Befestigungspunkte gebildet werden. Am 10. August 1972 wurde dieses Tuch im Grand Hogback Rifle in Colorado, USA, entfaltet und aufgespannt. Nachdem das erste Tuch 1971 bei der Aufhängung zerrissen war, hatte man für dieses Projekt ein spezielles Entfaltungssystem entwickelt. Die Stoffmasse von 18.500 m<sup>2</sup> Nylon-Polyamid ist 410 m breit, hat eine Höhe zwischen 109 und 55 m und hängt 30 Stunden im Grand Hogback Rifle<sup>80</sup>. Das 18.500 m<sup>2</sup> große Tuch verhängt also etwas wie ein Vorhang, trennt einen Raum in ein Davor und ein Dahinter. Man stelle sich eine gigantische, lange Schlucht vor, die – durch die Erosion von Wasser – engere und weitere Täler bildet. Bizarre Gesteinsformationen der am Rande durch das Tal verlaufenden Straße könnten die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Doch eine bewegliche orangefarbene Barriere versperrt den Weg, eine Querriegelung, wie sie von Brücken oder Staumauern geläufig ist. Der Wind bläht

---

<sup>79</sup> S. Kap. 2.4.

<sup>80</sup> S. Abb. 30 im Anhang auf Tafel XIII.

den Stoff wie Segel; lässt seine Kraft nach, fällt die Stoffmasse wie ein Vorhang nach unten. Das riesengroße gebändigte, lebendig wirkende Tuch ist wie ein Tier durch Stahlketten und Beton zwischen die steinernen Wände des Canyon gefesselt. Es trennt das Tal in ein Davor und Dahinter, ein Nah und ein Fern, in eine Seite und eine andere Seite. Die Trennung selbst – das Tuch - verweist auf das Getrennte. Wie bei einer Theatervorführung der Vorhang die Bühne verhüllt und man neugierig und gespannt auf das Geschehen dahinter wartet, so lenkt auch dieser Vorhangriese die Aufmerksamkeit auf das Dahinter, das sich erst einmal dem Blick entzieht. Vorhänge sind keine hermetischen Abriegelungen, sie können aufgezogen werden. Der so neu vermittelte Blick auf das Tal wird es anders, bewusster wahrnehmen.

CHRISTO gibt in seinen Verpackungen, Verhängungen und Verhüllungen dieser verweisenden Beziehung der Verpackung auf das Verpackte, der Verhängung auf das Verhängte immer Raum. Seine Objekte, wie zum Beispiel der jüngst in Berlin verhüllte Reichstag, die Küste von Australien oder die Kunsthalle in Bern, sind weich und flexibel 'umkleidet', sie verbergen und holen gleichzeitig das Bild, die Imagination vom Verborgenen hervor. CHRISTO bewirkt eine Metamorphose der Objekte: Der Vorhang bringt seine Eigenschaften, nämlich sein Bewegliches, Weiches und seine Anpassungsfähigkeit, in die Landschaft ein. Ein organisches Material steht dem anorganischen gegenüber, den Gesteinsmassen und Naturgewalten. Wie die Gebirgsformen die beständige Wasserkraft sichtbar macht, so zeigt der Stoff die Bewegungskräfte des Windes an. Der Vorhang weist jedoch auch auf die Kraft des Organischen, die Farbe Rot-Orange steht dafür. Der rote Vorhang steht als Metapher für die gewaltige Anstrengung des Menschen, seine Umwelt zu begreifen. Der Vorhang belässt der Natur nicht nur ihre Kraft, sondern drückt darüber hinaus ihr dialektisches Kräftespiel auch aus. Das ist der Inhalt des Bühnenstücks *Curtain Valley* von CHRISTO. Eine Idee wird in Material eingefangen. Der Stoff wird zur Kunst.

b. *eine Stofftür*

Die Abbildung<sup>81</sup> zeigt eine Stalltür. In der unteren Ecke der Holztür sind zwei kleine Stoffstücke angebracht, die als Miniaturvorhänge eine kleine Öffnung verhängen. Die Holztür enthält eine kleine Stofftür, die dem Federvieh oder anderem Kleingetier erlaubt, heraus- und hineinzuschlüpfen, ohne dass die Öffnung unverschlossen zurückbleibt. Wesentliches Merkmal des Materialverhaltens ist, dass es leichtem Druck nachgibt und dann wiederum schwer genug ist, um herabzufallen und die Tür wieder zu verhängen. Die Beweglichkeit des Stoffes macht bei leichtem Stoß das Hindurchschlüpfen möglich, das Fallverhalten bewirkt das Verschließen der Luke. Betrachtet man das Ganze, die Tür in der Tür in ihrem Rahmen, stoßen die Materialien Stein, Holz und Stoff hier aufeinander. Fest und stabil ist die Steinöffnung aus gehauenen Quader, die das tektonische Gerüst einer Öffnung schaffen, sie tragen die Steinmassen der Wand und stützen sie seitlich ab. An dem Steinrahmen sind seitlich ausschwingende Holzbrettertüren befestigt, und an deren unteren Kanten aufgehängt sitzen die kurzen Schlupffetzen. Man sieht drei Materialien in ihrem Kräftespiel, die über die Aneignung der Natur durch den Menschen für seine Zwecke berichten. Neben Stein und Holz gehört das textile Material zu den archaischen Werkstoffen des Menschen. Vom Hersteller der Stofftür ist die kausale Beziehung, zum Beispiel von Lasten und Tragen, von Leichtigkeit und Bewegungsfähigkeit, als ein Verhältnis von Ursache und Wirkung, als eine Zweck-Mittel-Relation, erfahren und direkt und unvermittelt benutzt. In der eigenen vitalen Daseinserfahrung sind hier Anschauung und Erfahrung keine Widersprüche. Die Zweck-Mittel-Relation teilt sich nicht nur praktisch, sondern auch anschaulich mit. Doch poetische Mitteilungen sind vom Hersteller nicht intendiert. Die Tür ist nicht gebaut, damit man sie anschaut und ihre optische Wirkung entschlüsselt, sondern damit sie ihren Zweck erfüllt und man gegebenenfalls durch sie hindurchtrete. Im Gegensatz zum *Curtain Valley* von CHRISTO fungiert die bestimmte Gestalt der Stofftür als Funktionsform. Die Falteigenschaft von Textilien werden in vielen Handgriffen täglich genutzt, etwa beim

---

<sup>81</sup> S. Abb. 31 im Anhang auf Tafel XIII.

Zusammenfalten von Handtüchern, beim Falten von Servietten oder beim Verstauen von Wäsche. Seine Falbarkeit macht Stoff zum Instrument für alle Arten des Verkleinerns, Vergrößerns, des Verstauens, des Auf- und Zuklappens, wie es bei Falttüren, Faltbooten, Faltrillos, Liegestühlen, Zelten und Schirmen der Fall ist.

c. *eine Raffgardine*

Eine üppige Stofffülle, in viele Falten gelegt, wird in zwei Bahnen vor einem Fenster zu den Seiten geführt und dort durch ein Halteband zusammengerafft. Das Material ist halb transparent und lässt Tageslicht gefiltert eindringen, ohne dass ein Betrachter von außen Einblick in die Wohnung nehmen könnte. Doch eine Vielzahl von Tagesgardinen bietet in ihrem notwendigen Material- und Formenrepertoire nicht nur diesen Lichtbeziehungsweise Sichtschutz zwischen Außen- und Innenraum. Die üppige Verschwendung, der Überschuss an Material, die Rüschen an den Kanten, die Musterung auf dem Stoff, die Akkurate der Faltenraffung weisen über den Lichtschutz hinaus auf eine repräsentative und kommunikative Absicht: Der Wohnungsbesitzer will seine Vorstellung vom Wohnen kundtun und benutzt dafür ein formales und materiales Zeichenrepertoire, um konventionellen Begriffen von Behaglichkeit, Gemütlichkeit, Wohlstand, intakter Häuslichkeit etc. gerecht zu werden. Die beschriebene Gardine ist kein Unikat, sondern bedient sich eines zeit- und ortsbedingten Gestaltrepertoires, das bekannt ist und in einem Zeitraum, einer Saison von einer Gruppe von Menschen verstanden wird und von daher ein allgemein verständliches Zeichenrepertoire darstellt. Die bestimmte Raffgardine vereinigt mehrere Funktionen, die auf ihren morphologischen, tektonischen und syntaktischen Strukturen basieren. Die syntaktischen, durch Gewohnheit oder Konvention 'vereinbarten' Sprachregelungen lassen die Gardine als Kommunikationsmedium fungieren.

Durch die nebeneinander gestellten Erscheinungsformen der oben beschriebenen Einzelbeispiele wurden die Objektbereiche 'Kunst', 'Technik' und 'Design' anhand differenter Funktionsstrukturen voneinander abgegrenzt. Die Herausarbeitung der Funktionsstrukturen tangiert jedoch –

wie es auch am Fallbeispiel der Dekorationsformen und Drapierungen deutlich wird – die Geschichte der Dinge, die unauflöslich die Gestalt mit Erfahrungen und Bedeutungen, ihrer Zeichenfunktion, verbindet. Die Geschichte der Materialien, Formen, Stile, Funktionen und Objekte und die Erwartungen, die wir an sie knüpfen, sind notwendige Ergänzung, um einzelne Objekte in ihrer Entwicklung und in ihren kulturellen Zusammenhängen und Auswirkungen zu deuten und zu verstehen. Als Zweitheiten, das heißt als orts- und zeitgebundene Phänomene, die dem Bereich der Erfahrung zugeordnet sind,<sup>82</sup> unterliegen Stoff-Objekte und ihre Funktionen historischen Einflüssen. Zum Beispiel kann die kulturgeschichtliche Entwicklung der Raffgardine auf die Draperien – etwa die *Zwei Croisées* von 1810<sup>83</sup> – zur Zeit Napoleons zurückgeführt werden, mit denen die Verwendung des üppigen Fensterkleides als Mittel der repräsentativen Ausstattung von Innenräumen durch Stoffe einsetzte<sup>84</sup>.

### 2.3.3.2 Objekt- und Funktionsgeschichte

Die im folgenden aufgeführte Listung historischer Aspekte einer textilen Objekt- und Funktionsgeschichte stellt die Verwendung und Bedeutung textiler Materialien und Objekte in den Objektbereichen von Kunst, Technik und Design unter thematisch-inhaltlichen Gesichtspunkten zusammen, wie sie die textilen Formkategorien aus dem Blickwinkel der Gestaltähnlichkeit hervorbringen. Trotz der angestrebten Verbindung der Bereiche aus einer phänomenologischen und anthropologischen Sicht dokumentiert die Liste die historisch auseinandergedriftete Objektwirklichkeit, das heißt die Spaltung der Bereiche 'Kunst', 'Technik' und 'Design'. Die in die geistesgeschichtliche Entwicklung einzubettende Geschichte der Bildenden Kunst hat sich von der Geschichte der Textilien als Produkte und Zeugnisse technischer Innovationen und der Industrialisierung der westlichen Welt getrennt entwickelt. Beide Bereiche haben, wie auch umgekehrt, die Geschichte des Alltags beeinflusst. Der Alltag hat in den

---

<sup>82</sup> S. Kap. 2.1.1.

<sup>83</sup> S. Abb. 32 im Anhang auf Tafel XIII.

<sup>84</sup> S. GIEDION (1987, S. 366 ff.).  
(Fortsetzung folgende Seite)

Wissenschaften weniger ein kunsthistorisches oder ein naturwissenschaftlich-technisches Forschungsinteresse geweckt als ein sozialpsychologisches, das sich zum Beispiel auf die Entwicklung des Handwerks und seiner Mechanisierung<sup>85</sup> gerichtet hat.

Textile Objekte repräsentieren jeweils auf den Ebenen von Gestalt, Gestaltetem und Gestaltung – strukturell verbunden und in die Objektbereiche von Kunst, Technik und Design eingebettet – insofern differente menschliche Zugriffsweisen, beispielsweise auf die Ressourcen der Natur, als in den Künsten das Leben reflektiert und gedeutet wird, als durch die Technik das Leben pragmatisch erleichtert oder erschwert wird und als sich im 'Lebensdesign' Menschenbilder und Lebenskonzepte darstellen:

1. Textile Bilder und Objekte im Bereich der Bildenden und Darstellenden Künste sind Sinn-Bilder, die neben religiösen Darstellungen als Weltdeutungen Bildwirklichkeiten und Utopien schaffen und Zeugnisse der geistigen Weltaneignung und damit der geistesgeschichtlichen Entwicklung und der Erkenntnisgeschichte einer Kultur sind. Durch den Prozess der Gestaltung werden aus materialen Formelementen morphologisch und tektonisch geordnete Formkomplexe so komponiert, dass das bildnerisch-plastische Bezugsfeld der Gestalt komplexe Ideen und Erkenntnisse abbildet und ausdrückt. In der Entwicklung der Künste ist die Geschichte der Verwendung und Darstellung des Stofflich-Materiellen und des Textil-Ornamentalen Zeugnis für die Spaltung und Wechselbeziehungen der freien und angewandten Künste, die seit der Mitte des letzten Jahrhunderts immer wieder in der Utopie einer Einheit von Kunst und modernem Leben zusammengeführt werden sollten<sup>86</sup>.

2. Durch den Prozess der zweckorientierten Gestaltung können aus materialen Formelementen textile Gefüge und Produkte so entwickelt

---

<sup>85</sup> Vgl. GIEDION (1987).

<sup>86</sup> An dieser Stelle sei nur auf die Strömungen verwiesen, die im 19. Jahrhundert u.a. von William Morris ausgingen, sowie die Wiener Werkstätten, den Werkbund, das Bauhaus oder den russischen Konstruktivismus.

und konstruiert werden, dass ihre technische Konstruktion Funktionen erfüllt und der Gegenstand Nutzen erbringt. Funktional-Technische Textilien spiegeln das auf Erfahrung beruhende schlussfolgernde pragmatische Handeln und Denken einer Zeit, sie zeugen von der kausalen Dimension der Lebensbewältigung der Menschen und repräsentieren den Stand der technischen Entwicklung, der Wirtschaft und der Zivilisation einer Kultur. Als Beispiel sei auf die Entwicklung der modernen technischen Textilien verwiesen, die im Bereich der Raumfahrt, des Leistungssportes und in Freizeitbereichen früher nur schwer zugängliche Naturräume erobern helfen und das weitere Eindringen vieler Menschen zum Beispiel auf höchste Berggipfel ermöglicht hat.

3. Um zum Zeichen von Individuen und Gruppen und zum ästhetischen Wert der Gesamtheit einer Gesellschaft zu werden, ist die Konzeption der Produkte auf die Herstellung einer Produktform gerichtet, die als Ware vom Verbraucher angenommen werden kann. Ihre Gestaltung ist also von der jeweiligen Wahrnehmungs-, Erfahrungs- und Denkfähigkeit der das Design kommunizierenden Individuen und ihren Werten und Wünschen abhängig. Als Massenprodukt ist die Produktgestalt auf quantitative Verbreitung hin angelegt und muss unter Berücksichtigung einer breiten ästhetischen Akzeptanz konzipiert werden. Als Objekte, die in den Lebensalltag integriert werden, prägen sie darüber hinaus die Lebensgestaltung und damit die in ihrer Tradition und in ihrem historischen Kontext stehenden sozialen Lebensformen, Sitten und Bräuche einer Kultur ebenso, wie sie aus der sittlichen Ordnung und den ethischen Wertvorstellungen einer Gesellschaft hervorgehen, diese spiegeln und damit aufzeigen helfen.

Im Folgenden sind kulturhistorische Aspekte textiler Objekte und Objektbereiche nach den textilen Formkategorien aufgelistet und übersichtlich zusammengestellt:

### **Gefügeform**

- a. Objektbereich 'Kunst': – Kulturgeschichte europäischer und außereuropäischer Bildtextilien (Bildwirkerei, Tapiserie usw.):

- Stilgeschichte
  - Kultformen
  - Ikonographie
  - Kunstgeschichte textiler Objekte
- b. Objektbereich 'Technik':
- Kulturgeschichte technischer Objekte
  - Geschichte der Entwicklung textiler Techniken und Berufe
- c. Objektbereich 'Design':
- Kulturgeschichte der Dekorations- und Bekleidungstextilien
  - Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Textilien:
    - Produktionsgeschichte (Handwerk, Zünfte, Industrie)
    - Produktentwicklung und Bedarfsorientierung

### Farbform

- a. Objektbereich 'Kunst':
- Farbe und Farbsymbolik in textilen Kunstgegenständen:
- b. Objektbereich 'Technik':
- Geschichte von Stoff und Farbe in der Malerei
- Geschichte der Farbstoffe und Färbeverfahren
  - Farben und Umwelt
  - Geschichte des Färberhandwerks
- c. Objektbereich 'Design':
- Geschichte der Musterungstechniken
  - Kulturgeschichte der Textilornamentik und Textilmusterung, der Färberei, Stoffmalerei und Stickerei
  - Farbe und Farbsymbolik in der Kleidung

### Montageform

- a. Objektbereich 'Kunst':
- Geschichte der Collage und Montage in der Bildenden Kunst
  - Prinzip Collage
  - Herstellung eines Unikats
- b. Objektbereich 'Technik':
- Entwicklung der Montagewerkzeuge, -maschinen und -mittel (z.B. Nähnaedel, Nähmaschine, Knopfloch, Knopf)
  - Entwicklung der Serienproduktion
- c. Objektbereich 'Design':
- Tradition und Brauchtum in der handwerklichen Fertigung, z.B.:
    - Quiltproduktion bei den Quäkern
    - die Molakana der Cunaindianer
  - Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Fertigungsverfahren und der Berufe:
    - im häuslichen Bereich
    - in handwerklichen Berufen
    - in der industriellen Produktion
  - Geschichte der Frauenarbeit in der Stoffverarbeitung

### Lochform

- a. Objektbereich 'Kunst':
- Textilien als historische Dokumente in kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen
  - Geschichte der Restauration und der

- Archivierung
- b. Objektbereich 'Technik': Geschichte der Wäschepflege (von der Wäscherin zur chemischen Reinigung)
- c. Objektbereich 'Design':
- Geschichte des Konsums
  - Stilgeschichte der Lochornamentik
  - Kulturgeschichte der Schlitzbekleidung, z.B. der Landsknechttracht, der Punks
  - Kulturgeschichte textiler Reliquien
  - Sozialgeschichte, z.B. der Lumpensammler

### Faltform

- a. Objektbereich 'Kunst':
- Darstellung der Stoffalten in der Malerei
  - Kulturgeschichte der Aufbewahrung von Textilien
- b. Objektbereich 'Technik': Technikgeschichte faltbaren Geräts, z.B.:
- Sonnenschutz
  - Schirme
  - Taschen
  - Sprungtücher
- c. Objektbereich 'Design':
- Faltformen in der Geschichte der Bekleidung, z.B.:
    - Wickeltrachten (griechisch-römische Gewandformen)
    - Faltschnitte (Poncho, Cape, Umhang)
    - Faltenschmuck (Smokarbeiten, Biesen)
    - Mehrweitenverarbeitung
  - Kulturgeschichte der Faltkunst, z.B.:
    - Origami
    - Hand- und Schnupftücher, Servietten

### Fallform

- a. Objektbereich 'Kunst':
- Geschichte von Bewegung und Dynamik in der Kunst
  - Geschichte und Darstellung von Festen in der Bildenden Kunst
- b. Objektbereich 'Technik': Geschichte der Mechanik, der Stoffverbindung, -bewegung und Bewegungssteuerungen, z.B.:
- Seilzüge
- c. Objektbereich 'Design':
- Stilgeschichte von Stoffbehängen und Dekorationen in der Wohnraumgestaltung
  - Entwicklung und Entstehung des Berufs des Dekorateurs (Wohnraumgestalters)
  - Traditionen, Stilformen, Rituale, Zeichen in der Verwendung von Stoff bei Festen, Aufmärschen, Aufführungen, Theater
  - Formen und historische Funktion von Fahnen und ihrer Heraldik

### Spannform

- a. Objektbereich 'Kunst':
- Raumkonzepte in der Bildenden Kunst
  - Geschichte des Environments
  - Textiles Bauen in der Architektur
- b. Objektbereich 'Technik':
- Technikgeschichte von Stoffdächern und Zelten

- Nomadenzelte, Wanderzelte, Campingzelte
- Technikgeschichte von Tragflächen (Segelflieger) und Zugflächen (Segelschiff)
- c. Objektbereich 'Design':
  - Stilgeschichte von Stoffdächern und Zelten
  - Kulturgeschichte von Trag- und Zugflächen
  - Kulturgeschichte beweglicher Raumflächen (Kulissen, Paravents)
  - Geschichte des Wohnens, Wandlungen des Lebensraumes

### Hüllenform

- a. Objektbereich 'Kunst':
  - Verpacken, Verhüllen als Thema der Bildenden Kunst
  - Proportionslehren und Körperideale
  - Menschenbild und Kleidung in der Bildenden Kunst
- b. Objektbereich 'Technik':
  - Entwicklung der Verpackung
  - Geschichte des Körperschutzes
  - Geschichte des Display
- c. Objektbereich 'Design':
  - Kulturgeschichte der Bekleidung, z.B.:
    - Stilgeschichte der Kleidformen
    - Moral- und Sittengeschichte der Körperverhüllungen
    - Entwicklung der Funktionen von Kleidung (z.B. in der Arbeitskleidung)
  - Kulturgeschichte textiler Behälter (z.B. Geschichte des Reisens: Hutschachtel, Koffer)
  - Ver-/Enthüllen als Formen, Zeichen, Rituale und Symbole in der Kommunikation, z.B. Denkmalenthüllung, Hut ziehen usw.

### Polsterform

- a. Objektbereich 'Kunst':
  - Körperdarstellung und andere Aspekte in der Plastik
  - Kunst im öffentlichen Raum
  - Darstellung von Lebensformen in der Bildenden Kunst
- b. Objektbereich 'Technik':
  - Technikgeschichte des Möbeldesigns
  - Technik der Bequemlichkeit
- c. Objektbereich 'Design':
  - Designgeschichte
    - Kulturgeschichte menschlicher Liegestätten (Bett, Polstersofa usw.) und des Sitzkomforts
    - Kulturgeschichte des Weichspielzeugs
  - Moral- und Sittengeschichte
  - Geschichte des sozialen Lebens

Nach der Auflistung kulturhistorischer Aspekte in den drei Objektbereichen der textilen Formkategorien soll die Frage wieder aufgegriffen werden, wodurch sich die Objektbezüge in den drei Bereichen strukturell

unterscheiden. Wie ist der Bezug zwischen Gestalt und Funktion zu beschreiben und wie sind die Funktionen zu differenzieren?

### **2.3.4 Mittel-Objekt-Bezüge: textile Funktionsformen**

Der Begriff 'Funktion' kann allgemein mit Verrichtung, Aufgabe, Obliegenheit von Teilen im Rahmen eines Ganzen oder Leistung, Tätigkeit, Wirksamkeit, Bestimmung umschrieben werden. In der Zeichenlehre wird der Funktionsbegriff spezifiziert als "allgemeine Leistungsfähigkeit der Zeichen, deren Zeichenfunktionen das Repräsentieren (Vertreten), Kategorisieren (Zusammenfassen) und Relationieren (Verknüpfen)"<sup>87</sup> sind. Im Strukturmodell wird die Leistung von Gegenständen, die nach Kunst- Technik- und Designobjekten unterschieden wurden, als Funktion dieser Gegenstände bezeichnet und damit die Ausdrucksfunktion, Gebrauchsfunktion und die Mitteilungsfunktion einer Gestalt unterschieden. In der Verknüpfung der triadischen Relation und der Unterscheidung von Erstheit, Zweitheit und Drittheit liegt die Konstituierung der Bereichsstruktur und damit auch die der Funktionsstruktur, die je nach Art der Verknüpfung von Mittel und Objekt ein Icon, Index oder Symbol ist. Die in der Komposition oder der morphologischen Struktur von Gegenständen wahrnehmbare Sinnggebung wird als ästhetische Funktion eines Objektes bezeichnet. Alle Objekte – nicht nur Kunstobjekte– sind Erkenntnisgegenstände, wenn sie in ihren Formbezügen wahrgenommen und gedeutet, das heißt ästhetisch rezipiert werden. Ästhetische, technische und kommunikative Funktionen sind zwar in den Objekten oder Objektbereichen in unterschiedlicher Akzentuierung angelegt, doch selbst das Bild eines berühmten Malers wird zum technischen Objekt, wenn nur die Konstruktion der Leinwand auf einem

---

<sup>87</sup> BENSE/WALTHER (1974, S. 128). Zu den Leistungsmöglichkeiten des Zeichens vgl. auch BÜHLER (1965). WALTHER (1979, 138 ff.) differenziert die Leistungsfähigkeit von Zeichen in drei Bereichen, die sich darauf beziehen, wie das Zeichen bezeichnet, was es bezeichnet und für wen oder wofür oder wozu es bezeichnet. Die Unterteilung in Form oder Ausdruckskomponente, Information oder Darstellungskomponente und Kommunikation oder Mitteilungskomponente spezifiziert den Mittel-Objekt-Bezug unter besonderer Berücksichtigung der Gestalt des Zeichens und der Art und Weise, wie die Gestalt des Zeichens sein Objekt – das Gestaltete– abbildet, auf es verweist bzw. es symbolisiert.

Rahmen interessiert. Objekte haben keine Funktion ohne das handelnde oder denkende Individuum, das die Gegenstände in Bezug zu einem Bezugsobjekt stellt. Es kommt, wie es weiter oben zur Unterscheidung der Objektbereiche bereits am Beispiel der Fallformen erläutert wurde, auf die Zugriffsweise des Interpretanten in einem Bezugsfeld an. Fischer, die an der Funktionstüchtigkeit ihrer Netze interessiert sein müssen, werden die Netze in Hinblick auf ihre gleichmäßigen Dichte und Reißfestigkeit technisch kontrollieren. Der Fotograf oder Maler wird die aufgehängten Netze ihrer reizvollen Formation wegen ablichten. Das Netz, das in seiner zweckfreien Schönheit gesehen und deshalb fotografiert wird, wird als Ausdrucksform wahrgenommen. Vielleicht sieht der eine Fotograf hierbei die feinen vernetzten Linien gegen den blauen Himmel, der andere die Verwerfungen und Verdichtungen der gerafften Netzformen und ein dritter die verblichene Farbigkeit der Seile, ihr Alter und die Geschichte ihres Gebrauchs.

Die gerichteten Leistungen oder Zwecke, die durch die Tektonik der Materialgestalt eines Objektes erfüllt werden, werden als technische Funktionen bezeichnet. Ein Netz in der Nähe eines Hafens dient als Fangnetz. Der Fischer, der es gebraucht, achtet auf seine Fangeigenschaften, seine Haltbarkeit und Unversehrtheit. Die Löcher lassen das Wasser durch das Netz, sie sind in ihrer Größe so bemessen, dass Fische einer bestimmten Größe nicht durch das Netz entschlüpfen können. Morphologisch und tektonisch ist es fest und zugleich flexibel konstruiert, nichts wirkt dem Zweck entgegen. Das Netz – in seiner Gestalt als Gebrauchsform erdacht, überprüft und gebraucht – erfüllt als Mittel seinen Zweck. Die Zweck-Mittel-Relation wird als technische Funktion bezeichnet.<sup>88</sup>

Die Leistung von Objekten, die in einem Objektbereich unabhängig von ihren ästhetischen und technischen Funktionen Zeichenfunktionen übernehmen, wird als kommunikative Funktion bezeichnet. Ein Netz, das als Schleier vor einem Gesicht hängt, ist in seiner tektonischen und

---

<sup>88</sup> Die Verwendung von Objekten im Rahmen zweckorientierten Handelns wird u.a. von ROPOHL (1979, S. 31) zur Definition des Technikbegriffs herangezogen. S. Kap. 3.1.2

morphologischen Materialgestalt von der Konstruktion eines Fischernetzes nur unwesentlich zu unterscheiden, doch es dient eindeutig anderen als ästhetischen oder technischen Funktionen: es ist vorwiegend Kommunikationsform und fungiert als Medium zwischen der Trägerin des Netzes und mindestens einem Betrachter. Das Medium spricht zu uns 'vom reizenden Loch und durchbrochenen Blick', der nicht auf Form und Materialeigenschaften des Netzes konzentriert ist, wie in den vorherigen Beispielen, sondern den Blick auf das dahinterliegende Objekt 'verschleiert'. Das Netz transportiert im Dienst einer Kleiderordnung – etwa einer Beerdigung – Bedeutungen und hilft als Zeichen die sozial-psychologische Rolle der Trauerkleidung zu erfüllen.

Im Folgenden sind die Funktionen durch die sie bestimmenden Bezüge und Bereiche in die Teilfelder des Bezugfeldes eingegliedert:

**Tabelle 2.13: Teilfeld Funktionen**

<b>TEILFELD FUNKTIONEN</b>	<b>Funktionsbereiche</b>		
	<b>Wahrnehmung und Gestaltgebung</b>	<b>Erfahrung und kausales Handeln</b>	<b>Kommunikation und visuelle Zeichenprozesse</b>
<b>Funktionsformen: (M,M) Produktions-/ Rezeptionsformen</b>	<b>Ausdrucks- formen  Bildnerische Prozesse und Sinnggebung</b>	<b>Gebrauchsfor- men  Produktplanung und technischer Gebrauch</b>	<b>Mitteilungsfor- men  Objektdesign und visuelle Rezeption</b>
<b>Bezüge zwischen: (M □ O)</b>	<b>Bild ; Sinn  Gestalt und Ausdruck</b>	<b>Mittel - Zweck  Gestalt und Zweck-Mittel Relation</b>	<b>Sprach – Medien  Gestalt und sozial-psycho- logische Rolle</b>

M  O  I	<b>Ästhetische Funktion</b>	<b>Technische Funktion</b>	<b>Kommunikative Funktion</b>
---------------------	---------------------------------	--------------------------------	-----------------------------------

Bevor eine Liste der textilen Funktionsformen erstellt wird und in Kapitel 2.4 die Prozesse der Verknüpfung aus der Perspektive des interpretierenden und handelnden Subjektes dargestellt werden, soll der Mittel-Objekt Bezug, anknüpfend an die vorangegangenen Beispiele nochmals isoliert werden, um die Struktur der ästhetischen, technischen und kommunikativen Funktion genau zu unterscheiden.

#### **2.3.4.1 Ästhetische Funktion: Gestalt und Ausdruck**

Sämtliche formalen Teilaspekte von CHRISTO`s *Curtain-Valley*, ob die Farbe, die Stoffeigenschaft der Beweglichkeit, die den Wind ins Spiel bringt, die Größe, die Verankerung durch Seile, fügen sich zu dem 'Bild einer Idee': Die Idee drückt sich unmittelbar in den Form- und Farbbezügen aus, das Gestaltete, die Idee, steht in einer abbildenden Beziehung zur Gestalt, die im Prozess eines bewusstwerdendes Sehen wahrgenommen und interpretiert wird.<sup>89</sup> Durch diesen Vorgang erhält der Empfindungszusammenhang eine der Struktur des Bewusstseins entsprechende Gestalt und einen dem Wirkungsfeld entsprechenden Rang. Man stelle sich vor, dass der Vorhang aus Metall, Eisen oder Beton wäre. Das Erzeugnis wäre eine Staumauer oder eine Brücke, wie sie vielerorts zu sehen sind. Ihre Form wäre zweckdienlich und an unsere Erfahrung mit den technischen Werken des Menschen gebunden. "Fragt man dagegen nach dem künstlerischen Sinngehalt, so wird dieser vordergründige Bereich des bloß Geräthhaften grundsätzlich überschritten; es ist die Frage nach dem wesenhaft Anderen, das vom Geräthhaften

---

<sup>89</sup> Zur besonderen Relevanz der der Erstheit zugeordneten Wahrnehmung im ästhetischen Denken s. Kap. 3.1.2

getragen wird, in das dieses sinnhaft ein- und aufgeht, von dem es sich aber zugleich auch eben als ein Anderes abhebt"<sup>90</sup>. Dieses Andere ist von CHRISTO intendiert. "Das Künstlerische liegt immer darin, dass der Erzeuger dem 'Zeug' einen Sinn gibt, der das Zeughafte des Dinges, seinen praktischen Realwert überschreitet und ihm damit eine übergeordnete Bedeutung verleiht"<sup>91</sup>. CHRISTOs Vorhang ist eine Reflexion auf die technische Natur menschlicher Werke, und die grobstoffliche Natur der Gestalt wird zu einem Sinngehalt transferiert. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang der Begriff 'Stoffwechsel', der als Titel eine Kunstaussstellung mit Werken aus textilem Material überschreibt:

Der Titel "Stoffwechsel" entspricht dem Anliegen der Künstler und der Veranstalter. Er lässt vieldeutige Interpretationen zu. Das Anliegen ist nicht das Textile, sondern viel allgemeiner das "Stoffliche", die "Stofflichkeit" oder der "Stoff". Stoffwechsel beinhaltet einen Prozess, eine Verwandlung. Die Umwandlung von Materie, "Stoffwechsel", macht das Objekt zum Kunstwerk.<sup>92</sup>

CHRISTO hat den Vorhang zum Bild einer Verhängung gemacht und überschreitet damit das Textile des Dinges, das Zeughafte, seinen praktischen Realwert und verleiht ihm eine übergeordnete Sinnggebung. Er benötigt aber notwendig das Stoffliche, die Gestalt des Materials als anschauliches Bildmittel. Im *Curtain Valley* gewinnt eine bestimmte Idee Gestalt, die ein Wahrnehmender durch Anschauung wieder abrufen kann. Durch die Organisation des Gestaltrepertoires zu einer Einzelgestalt werden Sinnzusammenhänge materialisiert und Erkenntnisse 'abgebildet'. Form und Inhalt sind zwar in der theoretischen Einstellung des Betrachters trennbar, das Erleben des Kunstwerkes ist jedoch unmittelbar, zwischen Gestalt und Gestaltetem besteht eine unauflöslliche Einheit. Daher ist ein Kunstwerk gleichzeitig so abstrakt, wie es konkret sein muss, um ein Sinn-Bild zu sein. Darstellung und Dargestelltes, Gestalt und Gestaltetes, haben eine sich wechselseitig abbildende Beziehung. Der Künstler braucht die

---

<sup>90</sup> FREY (1976, S. 83).

<sup>91</sup> FREY (1976, S. 84).

<sup>92</sup> EL ATAR (1982).

Materie als Zeichenträger, durch deren notwendige Extensionalität die künstlerische Intention eingefangen ist.

Im Folgenden sind – wiederum geordnet nach den neun Formkategorien – Aspekte der Gestalt und mögliche Ausdrucksformen von Textilien aufgeführt:

### **Gefügeform**

Stoff als Gefüge:

Material als Baustruktur

- Faser-Faden-Gefüge als Punkt, Linie, Fläche
- Bild und Aussage von Strukturen und Texturen
- textiles Ornament
- strukturimmanente Bewegungen
- Einheit und Divergenz von Gefüge und Gestalt

### **Farbform**

Stoff als Farbträger und Oberflächenstruktur:

- Farbe und Ausdruck
- Farbkontrast
- Gliederung und Musterung durch Farbe
- Rhythmus, Wiederholung, Ornament
- Farbe und Form
- vom Muster zum Bild

### **Montageform**

Stoff als montagefähiger Werkstoff:

- Ausdruckseigenschaften von Materialkombinationen und nähtechnischer Form
  - Verhalten von Teilen zum Ganzen
  - Kontrast und Einheit
- technische Form und ästhetischer Ausdruck, z.B. Naht-Linie
- Formqualität und handwerkliche Verarbeitung

### **Lochform**

Stoff in seiner Zerstörbarkeit und Zeitabhängigkeit:

- Stoff = Loch
- Lochform als Symbol und Zeichen für die materialspezifische Eigenschaft der Instabilität
- Verschleiß- und Lochformen als Ausdruck von
  - Zeit und Alter
  - Gebrauch und Lebensspuren
  - Erhalt/Zerstörung
- Ambivalenz von Destruktion und Produktion
- Zerstörung als Verwandlung, Entfunktionalisierung, Verfremdung, Umdeutung, Bedeutung

### **Faltform**

Stoff in seiner Form- und Bildbarkeit:

- Stoff = Falte
- Falten als Abbild der Stoffeigenschaft und des Stoffverhaltens
- Falte als plastisch-räumliches Repertoire zur Volumen- und Raumbildung
  - zur Reliefbildung
  - zur plastischen Darstellung (Knautschplastik)
- Falte in ihrer bildhaften Analogie zu
  - Riffeln, Furchen, Runzeln, Rillen, Wellen u.a. (organische Formen)
  - kristallinen Faltformen (anorganische Formen)
- Faltformen als Ausdruck von Gefühl, Emotion (in Zeichnung, Malerei, Plastik)

### **Fallform**

Stoff in seiner kinetischen Ausdrucksfähigkeit:

- Stoffbewegung als Abbild und Ausdruck von Stimmungen, Gefühlen, Erregungen
- Bewegung von Stoff als kinetisches Repertoire fließender Faltung, spezifischer Rhythmik, Dynamik und Ausdruck entsprechender Kräfte
- Organisation von Fallformen zum Environment und zur raumbezogenen Installation (Ruthenbeck)
- Spannung zwischen
  - Bewegung und Erstarrung
  - Windkraft und Fallkraft
  - Geräusch und Stille

### **Spannform**

Textile Spannform als materialspezifische Kategorie der Flächen- und Raumbildung:

- Spannfläche als Form, Ausdehnung, Dimension, Begrenzung, Raumform und ihr Ausdruck
- Spannfläche und ihre raumbildende Funktion als Abbild von Raumspannung und Raumkräften – Environment, Bühne, Kulisse
- Auf-/Abspannen und andere Handlungen des Spannens als Form, Aktion, Interaktion, Prozess mit eigenem Bedeutungsfeld

### **Hüllenform**

Hülle als materialspezifische Kategorie der Hohlplastik:

- Hülle als hohlplastische Form (Beschaffenheit, Aufbau, Proportionen, Maße, Volumen, Zusammengesetztheit) und ihr Eigenschaftsausdruck
  - Weichheit und Stabilität als spezifische Eigenschaft der Stoffhülle
  - Hülle und Eingehülltes als Oberfläche und Hohlraum
- das mögliche konvergente/divergente Verhältnis von Hülle zu Eingehülltem als mögliches Form- und Bedeutungssystem, z.B.:
  - Abbild, Identität, Kopie, Darstellung
  - Hervorhebung, Verdeutlichung, Übertreibung, Stilisierung
  - Überdeckung, Abdeckung, Deformation, Verfremdung, Kaschierung
- Hülle als symbolische Form

### **Polsterform**

Polsterform als materialspezifische Kategorie der Vollplastik:

- Polsterform als vollplastische Form in ihrem Aufbau, ihrer Materialität und ihre spezifischen Eigenschaften, z.B.
  - des Prallen, Weichen, Drallen, Runden, Quellenden, Kompakten
  - das Verhältnis von Oberfläche und Volumen und andere plastische Merkmale
- Polsterform und ihre Affinität zur Darstellung vegetabiler, körperhafter Gegenstände

#### **2.3.4.2 Technische Funktion: Gestalt und Zweck-Mittel-Relation**

Das technische Objekt hat mit dem Kunstwerk verglichen keine Bild-Gestalt, die ästhetisch wahrgenommen werden muss, damit sich der Sinn des Objektes erfüllt. Im Gestaltbezug hat jedoch auch hier die Materie eine räumlich anschauliche Form, doch deren Existenz wird über ihre Wirkung, die sie auf etwas anderes ausübt, als Ursache erfahren. Dies geschieht wie etwa bei einer `Windhose` (sich aufblähender Windsack) auch optisch, die durch ihr Aufgeblähtsein und ihre Richtung die Kraft und die Richtung des Windes anzeigt. Hier liegt jedoch kein anschauliches Denken, sondern ein schlussfolgerndes vor, das auf der Erfahrung des Interpretanten beruht, der die kausale Beziehung zwischen Ursache und Wirkung, zwischen Mittel und Zweck etwa als Erfinder empirisch erforschte. Zum Beispiel ist die oben beschriebene Stofftür aus der Erfahrung heraus so angebracht und erfüllt ihre Funktion nicht wie das Kunstwerk als Sinnbild, sondern als Zweckform, ihre ästhetische Wahrnehmung ist überflüssig. Das Stoffläppchen – gleich in welcher Farbe – wird zur Tür, wenn es pragmatisch Türfunktionen erfüllt. Bei einer technischen Funktion ist die Gestalt die Ursache für eine ihr immanente Wirkung. Eine Veränderung der Aufhängung der Stofftür etwa hätte auch die Veränderung ihres Türseins zur Folge. Bei einer seitlichen Befestigung würde der Stoff herunterhängen und die Öffnung nicht mehr verschließen. Der Stoff würde seine Tür-Funktion nicht mehr erfüllen. Auf der zweiten Stufe der Bezugsstruktur des Beziehungsfeldes im Teilfeld 'Funktionsstruktur' ist die ästhetische Funktion des Kunstobjektes von der teleologischen Funktion des Technikobjektes unterscheidbar: Die ästhetische Funktion erfüllt sich beim Kunstwerk unmittelbar. Die teleologische Funktion erfüllt sich nicht in

einer gleichzeitigen Einheit von Bild (Gestalt) und Sinn ikonographisch, sondern in der Folge von einem bestimmten materiellen Ersten zu einem bestimmten wirklichkeitsbezogenen Zweiten. Das Kausalitätsprinzip von Ursache und Wirkung erfolgt hier in einem orts- und zeitgebundenen Hintereinander und wirkt sich im Bereich der Gegenstände und Erfahrungen aus. Ein Vorhang wird geöffnet, und mehr Licht kommt durch das Fenster; man geht dem Schild nach, um an den von ihm angezeigten Ort zu gelangen; das Kleid wird so geschnitten, dass es auf einen bestimmten Körper passt. Vorhang, Schild und Kleid sind in ihrer Materialgestalt auf etwas anderes als sich selbst bezogen. Kausale Beziehungen sind bereits an der textilen Materie selbst festzumachen, da man zum Beispiel von der Art des Faltenwurfes auf eine Materialbeschaffenheit schließen kann, das heißt, die Beziehung zwischen der materialen Form, dem Aufbau, der Flächenstruktur sowie der Mikrostruktur der Fasern und den stoffspezifischen Eigenschaften ist kausal, indem das letzte durch das erste bewirkt wird. Durch die kausale Beziehung wird der Gestaltbegriff als ein ausschließlich visueller Wahrnehmungsbegriff relativiert, da auch derjenige Teil der Materie, der zum Beispiel nur durch Messgeräte erfasst werden kann – etwa das molekulare Bauprinzip –, zur Gestaltfindung und -bestimmung beiträgt.

Eine Materialuntersuchung kann auf die zweckdienlichen Eigenschaften der Gestaltmerkmale abheben und damit auf die Untersuchung textiler Eigenschaften unter dem Gesichtspunkt seiner immanenten Funktionen. Man kann beispielsweise fragen, welche Zwecke die Faltbarkeit von Stoffen erfüllen kann und stößt dann auf den sinnvollen Gebrauch von Faltkamas, Faltaschen- und -türen. Das Beispiel der Stofftür soll deutlich machen, dass Materialeigenschaften Zwecke erfüllen können. Diese Beziehung zwischen Gestalt und überprüfbarer Leistung, zwischen Mittel und Zweck, charakterisiert alle Gegenstände, die im wesentlichen durch teleologische Funktionen gekennzeichnet werden können: Gegenstände wie Sprungtücher, Handtücher oder Sahneputzen sind aus Stoff, weil Nutzen und Gebrauch mancher Gegenstände durch textilspezifische Formen und Eigenschaften erfüllt werden.

Ästhetische und teleologische Funktionen treten in ihren reinen Formen unabhängig voneinander auf. Das *Curtain Valley* hat zwar eine technische Gestaltausprägung, aber keine teleologische Funktion. Obwohl die Großprojekte CHRISTOs technische Innovationen liefern, wird dieser Aspekt der Gestaltfindung – etwa unter der Fragestellung 'Wie und wo ist ein so großes Tuch noch zu befestigen?' – in den Dienst einer ästhetischen Funktion gestellt. Im Gegensatz zum Bereich der Kunst scheint in der Natur das teleologische Prinzip das wirksamere, wenn es sich zur Lebenserhaltung auch optischer Reize, wie zum Beispiel bei den Signalfarben, bedient. Das technische Objekt ist ein künstlich geschaffenes, es steht jedoch der Natur näher als der Kunst.

Geordnet nach den Formkategorien, sind folgende technische Gestalt- und Funktionsformen von Textilien zu nennen:

**Gefügestufe:** Konstruktion, Materialverhalten und Materialeigenschaften, z.B.:

Volumenbildung	–	Wärmeschutz
Dichte	–	Dämmschutz
Textur	–	Isolierung, Gleitschutz
Gewicht	–	Saugfähigkeit
Beweglichkeit	–	Speicherfähigkeit
Elastizität	–	Haltbarkeit
	–	Reibfestigkeit

**Farbform:** Interdependenzen von Stoff, Farbe und visueller Funktion, z.B.:

Farbqualität	–	Warnung
Farbquantität	–	Tarnung
Farbintensität	–	Kennzeichnung, Bezeichnung
Farbkontraste	–	Unterscheidung
Glanz	–	Gliederung
Ausrüstung	–	Verdeutlichung
	–	Veredelung

**Montageform:** Interdependenz von Material, Verarbeitungstechnik und angestrebter Objekteigenschaft, z.B.:

- Materialform, z.B. linear/kompakt und Materialeigenschaft, z.B. weich/hart und ihre materialadäquate Montage, z.B. Ergänzung/Steigerung von:
  - Haltbarkeit
  - Gewicht (Beschwerung), Größe (Vergrößerung)
  - Länge (Verlängerung)
  - Stabilität (Stabilisierung)
  - Bewegungssteuerung (z.B. als Scharnier)
  - Wärmedämmung, Schallschutz und weiteren Funktionen

**Lochform:** Interdependenz von Auflösung der Materialkonstruktion und Gebrauchsnutzen, z.B.:

- |  |      |   |
|--|------|---|
| Destruktionsformen und -prozesse, z.B.:<br>– Löchern<br>– Schneiden<br>– Schlitzen | als: | – Öffnung (z.B. in der Kleidung)<br>– Durchlass<br>– Recycling<br>– Zuschnitt<br>– Umformung<br>– Erhaltung<br>– Umfunktionierung |
|--|------|---|

**Faltform** : Interdependenz von Materialeigenschaft (Faltbarkeit) und ihrer Instrumentalisierung:

- |  |     |  |
|--|-----|--|
| – Falte als Scharnier<br>– Faltformen mit den Eigenschaften der Stabilität/Instabilität (auch in der Kleidung) | zu: | reversibler Prozess:<br>– Verkleinerung/Vergrößerung/Erweiterung<br>– Öffnen/Schließen, Flächeneinsparung/Raumbildung<br>– Lagerung<br>– Verstauung<br>– Transport |
|--|-----|--|

**Fallform:** Interdependenz von Beweglichkeit, Fallverhalten und Funktion:

- |   |      |  |
|---|------|--|
| – Beweglichkeit<br>– Stofffall und Fallverhalten (steif/lasch, leicht/ schwer)<br>–<br>– Grad der Flexibilität der Nachgiebigkeit/Starrheit<br>– Stoffbewegung zur: | als: | Anpassung an und Anzeige von:<br>– Windkraft, Windrichtung<br>– Fahrtrichtung<br>– Stoßkraft<br>– Schwerkraft, Fallkraft<br>– Druck<br>– Säuberung<br>– Trocknung (Wäsche) |
|---|------|--|

**Spannform:** Interdependenz textiler Spannflächen, Funktion und Anwendung:

- |   |     |   |
|---|-----|---|
| das Mittelrepertoire textiler Spannflächen und ihre Eigenschaftsvarianten, u.a. der Verarbeitung, Konstruktion, Beweglichkeit, Reißfestigkeit, Elastizität, Leichtigkeit, Verstaubarkeit, insbesondere der Stabilität | zu: | – Sprungfläche<br>– Tragfläche<br>– Zugfläche<br>– Liegefläche<br>– Windfang<br>– Abschirmung<br>– Begrenzung<br>– Klangbildung |
|---|-----|---|

**Hüllenform:** Interdependenz von textilen Hüllen, Funktion und Anwendung:

- |   |      |   |
|---|------|---|
| das Mittelrepertoire textiler Hüllen und ihre Eigenschaftsvarianten, u.a. der Durchsichtigkeit, Festigkeit, Beweglichkeit, Elastizität, insbesondere der Flexibilität | als: | – Schutz vor Sicht, Licht, Kälte/Wärme, Verbrennung, Isolation, Abdeckung, Bewegungshemmung;<br>– Behältnis zum Schonen, Ordnen, Abgrenzen, Trennen, Zusammenfassen |
|---|------|---|

**Polsterform:** Interdependenz textiler Polsterung, Funktion und Anwendung:

das Mittelrepertoire textiler Polster und Kissen und ihre Eigenschaftsvarianten, u.a. der Härte, Nachgiebigkeit, Festigkeit, Dicke, des Aufbaus, insbesondere der Weichheit	als:	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Prellschutz</li> <li>– Schlagschutz</li> <li>– Fallschutz</li> <li>– Körperschutz</li> <li>– Dämmschutz</li> <li>– Lärmschutz</li> </ul>
---	------	---

### **2.3.4.3 Kommunikative Funktion: Gestalt und sozial-psychologische Rolle**

Die oben beschriebene Raffgardine hat eine teleologische Grundbestimmung, sie soll Sicht- und Lichtschutz sein. Diesen Zweck erfüllen einige Material- und Formeigenschaften. Doch andere dekorative Gestaltmerkmale (Abschlusskante in Rüschenform, ein eingewebtes Tiermotiv, eine auffallende Flächenstruktur und einen prächtigen Troddel zum Auf- und Zuziehen) dienen nicht nur dem Sichtschutz, sondern haben einen gesellschaftlichen Zusatznutzen. Das Design der Gardine bedient sich zwar eines Formenrepertoires, das aber nicht ästhetisch wahrgenommen, sondern kommunikativ `gelesen` wird. 'Design' wird als "Entwurf der äußeren Form und des Images von Produkten der industriellen Massenproduktion verstanden ... unter ausdrücklicher Rücksicht auf das technisch funktionale Innenleben der Produkte"<sup>93</sup>. Das Gestaltrepertoire eines Gegenstandes und seine Rezeption kann also aufgesplittet werden, den Teil des technisch-funktionalen Innenlebens und den der äußeren Form. Ein Teil erfüllt technische Funktionen und ein anderer – meist die äußere Gestalt - fungiert als Imageträger. Dem technisch notwendigen Gerüst wird eine `schöne` oder `gute Gestalt` übergestülpt, die nun – vergleichbar mit der Funktion eines Gesellschaftskleides – den Korpus einhüllt und ästhetisch verpackt. Diese visuelle Inszenierung kann sich doppelstrategisch auf das teleologisch bestimmte Innenleben sowohl abbildend, hinweisend als auch symbolisierend beziehen, enthält jedoch darüber hinaus eine eigene Botschaft. Das in diesem Sinne veräußerlichte Design eines Gegenstandes dient der visuellen Information und erfüllt in sozial-psychologischen Interaktionen

kommunikativen Zwecken. Beim Beispiel der Raffgardine könnte diese Information etwa lauten: 'Wir können uns das leisten', 'Wir legen Wert auf unser Heim', 'Ich bin eine ordentliche Hausfrau' oder 'Ich habe Geschmack'. Für diese oder ähnliche Mitteilungen ist die Gardine Zeichen – genauer: Symbol – und wird auch so verstanden. Sowohl Wahrnehmungsprozesse als auch zeitgebundene Erfahrungen sowie die erlernten visuellen Kodes der Kommunikanten bringen festgelegte Bedeutungen in das visuelle Zeichensystem ein. Beim Gardinenbeispiel überlagert die kommunikative Absicht mit ihren Botschaften das zweckbestimmte Formenrepertoire.

Durch Design wird das technische Gerät in seiner Nutzung verändert. Dies kann beim Schmuck oder der frühen Dekoration anders sein, denn hier können Form- und Farbelemente als pure bildnerische Mittel eine formal-ästhetische Ergänzung mit der Form des technischen Objektes eingehen, ohne dessen technische Gestalt zu verkleiden oder gar die teleologische Funktion zu modifizieren. Die Schmuckhandlung bewirkt in ihrer ursprünglichen Form die ästhetische Aneignung der Dinge und damit die Transformation des Gegenstandes vom Natur- zum Kulturgegenstand. Bei der Fertigung der Gardine sind Regeln beachtet worden, die für eine Vielzahl von Menschen Zeichen für Wohnkultur sind. Die Hausfrau etwa, die die Gardine kauft und aufhängt, beachtet die Regeln des 'guten' Wohngeschmacks und übernimmt das festgelegte Gestaltrepertoire eines Wohnstils, der in Übereinstimmung mit dem ästhetischen Werturteil ihrer Bezugsgruppe steht. Sie bedient sich eines Zeichenrepertoires, das aus Elementen des Formen- und Materialrepertoires auf der Bezugsstrukturebene der Gestalt gebildet ist und verständigen sich im Rahmen gruppenspezifischer ethisch-kultureller Werte und Traditionen durch denselben visuellen Kode. Die Bindung an eine Bezugsgruppe schließt nicht aus, dass verschiedene Elemente der Gestaltstruktur als variables Zeichenangebot aus einem Gesamtrepertoire aus 'Form' und 'Material' zur Verfügung stehen. Zwar wird in Werbeslogans wie 'Kaufen Sie dieses oder jenes als Zeichen Ihres Geschmacks!' suggeriert, dass eine Wohnraum-

---

<sup>93</sup> BROCK (1983, S. 84).

oder sonstige *Gestaltung* im umgangssprachlichen Wortsinne Ausdruck der Individualität sei, doch Geschmack ist ein ästhetisches Werturteil auf kollektiver Basis. Er ist interpretantenabhängig und von einer sozialen Schicht oder Gruppe für das 'Schöne' im Sinne des Schicklichen geschaffen. Die Gestalten, die sich Interpretanten gemeinsam in Übereinstimmung für das Schöne schaffen, die Mittel, sind allerdings nicht notwendigerweise mit ihrem Objektbezug identisch: Die Zeichen für Schönheit müssen nicht auch schön *sein!*

Design ist veränderbar, eine sogenannte gültige Form gibt es nur bei technischen Objekten, die nicht dem Geschmacksurteil<sup>94</sup> unterworfen sind. Der Geschmack kann sich wandeln, wenn die Prämissen für das ästhetische Werturteil sich verändern. Diesem Wandel sind alle Designobjekte unterworfen. Der teleologische Grundnutzen eines Produktes mag zwar gleich bleiben, die äußere Form wird jedoch wie ein Kleid immer wieder neu gestaltet und den jeweiligen Bedingungen und Vorstellungen – zum Beispiel vom Wohnen – angepasst. An dieser Stelle wird der Einfluss von 'Mode' relevant, dem in Modetheorien nachgegangen wird.

Der Gegenstand modetheoretischer Untersuchungen ist die Bereitschaft des Einzelnen zur Verhaltensänderung mit gleichzeitiger Anpassung an Gruppennormen, denen der Körper selbst angepasst wird. Grundlegend ist dabei ein Spannungsfeld, das heißt eine Polarität zwischen Personalität und Sozialität, die als Steuerungsmechanismus die Ursache für den Prozess kollektiver Verhaltensänderung darstellt. Durch Absonderung und gleichzeitige Anpassung oder durch ein Auszeichnungs- und Integrationsstreben verursacht, wird die polare Spannung gleichzeitig abgebaut und ständig erneuert, denn neue Zeichen werden erfunden, von anderen aufgegriffen, nachgeahmt und nach ihrer Verbreitung mehr oder weniger schnell wieder verworfen und durch neue ersetzt. Mode ist also ein Prinzip des latenten Wandels der Gestalt, der durch das sozialpsychologisch bedingte Absonderungs- und Anpassungsstreben des

---

<sup>94</sup> Weitergehende Ausführungen zur Geschmacksbildung in der Geschichte des Textilunterrichtes, siehe LERCHE-RENN (1987).

einzelnen in seiner Gruppe verursacht und reguliert wird. Das heißt, dass sich der Begriff 'Mode' nicht nur – wie umgangssprachlich am gebräuchlichsten – auf Kleidung bezieht, sondern dass jedes menschliche Produkt sowie menschliche Verhaltensformen Zeichen dieser ambivalenten Haltung des einzelnen in seiner Bezugsgruppe und damit in der Gesellschaft werden kann. Jeder Gegenstand, heute aber vor allem die schnelllebigen Konsumgüter der Produktkultur, sind diesem Regelsystem unterworfen.

Damit hat das 'Design' eines Gegenstandes eine komplexe gesellschaftliche Funktion. Der mögliche Widerspruch zwischen praktischen, psychologischen und soziologischen Funktionen schlägt sich in der Homogenität oder Dysfunktionalität der ästhetischen Gestalt, in der Beziehung ihrer Teile im Ganzen nieder. Der Wechsel der Oberflächen durch die Mode vollzieht sich immer schneller und überfordert den einzelnen in seinen kreativen Fähigkeiten und in seiner ästhetischen Urteilskraft. Zweifelsohne ist der Modeträger Kleidung der wichtigste Indikator für diesen stagnierenden, dann wieder abrupt wechselnden oder sich schrittweise vollziehenden Prozess. Neben den physiologischen Grundfunktionen übernimmt die Kleidung von jeher diese sozial-psychologische Funktion des Design. In ihrer ästhetischen Gestalt kann sie das jeweilige Verhältnis von Individuum und Gruppe abbilden, auf einen bestimmten Standort in diesem Spannungsfeld verweisen oder ihn symbolisieren. Gert SELLE hebt in seinen Notizen zur Ausstellung *Das geniale Design der 80er Jahre* hervor, was Design für die Bevölkerungsmehrheit in Industrieländern bedeutet: "Entwurf eines Traumes von Luxus, Schönheit, Zugehörigkeit, Geborgenheit, Abenteuer, Individualität und kulturelle Identität"<sup>95</sup>.

Die vielfältigen kommunikativen, sozial-psychologischen Funktionen, die Textilien erfüllen können, werden im Folgenden nach den textilen Formkategorien geordnet aufgelistet:

**Gefügeform:** Material in seiner zeichenbildenden Funktion:

- Schmuck, Auszeichnung
- Statuszuweisung, Image
- Symbol, Mythos
- Materialwert

**Farbform:** Farbe, Muster, Oberfläche als visuelle Kommunikationsmittel:

- Zeichenfunktion von Farbe auf Stoff (abbildend, hinweisend, symbolisierend)
- Aneignung von Farbe zur Identitätsfindung
- Ausdruck der Farbe und seine Nutzung
- Farbe und Hinweis auf Rang, Gruppe
- Farbe und Symbol (Nationalfarbe, Emblematik, Heraldik)
- Farbe und Ritual
- Luxurierung von Stoffen durch kostbare Materialien

**Montageform:** Formen und Prozesse des Montierens als sozial-psychologischer Wert:

- Geschlechtsbezug (z.B. nähen = weiblich, hämmern = männlich)
- das Image des Selbstgemachten
- Einschätzung von Einzelfertigung gegenüber Serienfertigung (solide/schlampig)
- Montageform als Markenzeichen, z.B. Jeansnaht
- Montage und Brauchtum im sozialen Kontext (Einzelarbeit – Arbeitsteilung – Gruppenarbeit)
- Montage in ihrer Bewertung als praktisches Tun, Freizeitbeschäftigung, Lohnarbeit, künstlerisches Handeln

**Lochform:** das Loch im Stoff als symbolische Form:

- Lochformen als Verzierung:
  - als Zeichen ästhetischer Konvention/Provokation
  - als Kennzeichnung
  - als Ausstattung und Aufwertung
- das Verschleiß, Zerreißen als soziale Symbolik
  - der Trauer (sich die Kleider zerreißen)
  - der Scham und Schmähung
  - der Armut und des Wertverlustes
- Loch- und Schlitzformen als Hinweis auf
  - Handlungen, z.B. des Kampfes
  - Indiz, Spur, Beweis
- Material und antiquarischer Wert

**Faltform:** Stoff-Faltungen als Zeichen des konventionellen Verhaltens:

- Faltbarkeit von Stoffen als Hinweis auf Stoffqualität, Wert (Knitterprobe, Edelknitter), Benutztheitsgrad, z.B. von Bettwäsche
- Faltformen im konventionellen Bedeutungskontext
  - als Hinweis auf Ordnung/Unordnung, Sorgfalt/Schlampigkeit, Drill (Bügelfalte, Aufräumen, Decken zusammenlegen)
  - als Brauch, Ritual (in der Kleidung: Turban wickeln, rituelles Falten)
  - als Sitte (Servietten, Tischsitten)
- Faltenarrangements als Dekoration und Kitsch

---

<sup>95</sup> SELLE (1983, S. 103).

**Fallform:** Stoffbewegung als Demonstration gruppendynamischer Prozesse:

- Stofffall und -bewegung als Hinweis auf Bewegung und Haltung des Stoffträgers (Fahnenträger, Kleidung)
- Stofffall und Bewegung als Symbol für festliche Stimmung, Freude
- Drapierung als erstarrte Bewegung von Faltenfall und Faltenwurf und ihre dekorative Funktion (Pomp, Luxusdemonstration)
- Fahnen und Wimpel als Sprachkodes mit vereinbartem Inhalt (Zeichen geben, Halbmast)
- Fahnen und Fahnenensembles als elementare ästhetische Zeichen und ihre Nutzung in Gruppen zur Orientierung, zum Ausdruck von Einstellung bis zur Machtdemonstration

**Spannform:** Textile Spannformen als Mittel und Zeichen der Raumbedeutung:

- Spannflächen in ihrer raumbildenden Funktion als Lebensgestaltung, z.B.
  - als Abgrenzung von Lebensformen, Funktionieren, Situation, Zeiträumen, Menschengruppen, Handlungsbereichen, Lebensbezügen (Paravents)
  - als Abschirmung von Sicht, Einblick, als psychologischer Persönlichkeitsschutz und Signal menschlicher Interaktion (Schirm, Fächer)
  - als Dekoration in Farbe, Muster, z.B. Tapete
- flexible Spannfläche als zeitlich begrenzter Wohn- und Lebensraum
  - Veränderung von Funktion, z.B. Sitzen, Liegen, Schlafen als Anspruch an den Lebenskomfort und seine gesellschaftliche Bedeutung
- flexible Raumaufteilung als Hinweis auf den Funktionswandel, Raumbedarf und die Mobilität einer Gesellschaft, z.B. Camping, Kulisse
- flexible Räume als Zeichen der Lebenstradition in einer Kultur, z.B. die Zelte der Nomadenvölker

**Hüllenform:** Hüllen und Kleider als Mittel und Zeichen der Gegenstandsbewertung und Menschauffassung:

- Konvergenz und Divergenz von Hülle und Eingehülltem, z.B. in der Warenästhetik
- das Verhältnis von Hülle und Eingehülltem, insbesondere der menschlichen Gestalt und ihrer Kleidung, als multifunktionales Zeichensystem, das der Kommunikation dient, u.a.
  - Kleidung als Abbild physiologischer und psychologischer Körperauffassung
  - Kleidung als Hinweis auf zeitliche, räumliche und gruppenspezifische Interaktionsformen
  - Kleidung als Symbol soziologischer und gesellschaftlicher Prozesse und Bewertungssysteme
- Hülle als visuelles Zeichensystem mit Verweischarakter auf das Eingehüllte, z.B.
  - auf das Formenrepertoire des Verpackten
  - auf Inhalte, Funktion, Wert des Verhüllten
- Prozess des Ver-/Enthüllens als Form, Zeichen, Ritual und Symbol, z.B.
  - Ver-/Aufdecken als psychologischer Reiz (etwas den Blicken entziehen)
  - Be-/Entkleiden als erotischer Reiz und ritualisierte Form
  - Geheimnis/Überraschung, z.B. in der Geschenktradition

**Polsterform:** Polsterformen als Mittel und Zeichen für Körperhaftigkeit, Komfort und 'Lebensdesign':

- Figur, Puppe, Polster, Kissenformen als Modell, Spielzeug, Schmeichelobjekt

- Form und Funktion von Polstern als Hinweis auf Bequemlichkeit und Sitzkomfort und psycho-physiologischen Nutzen
  - provozierte Sitzeigenschaften und die damit verbundene 'Haltung'
  - Kommunikationsformen, Arrangements als private, familiäre Nutzung bzw. Nutzung durch Gäste u.a.
- Kissenformen zum Ruhen, Liegen, Schlafen und deren Bedeutung in einer Gesellschaft
  - Wert privaten Lebenskomforts
  - Repräsentationsformen (Paradekissen, Clubgarnitur)
  - Art der Härte/Weichheit als Hinweis auf Tätigkeiten (Arbeit), sinnliche Bedeutung und ihre Bewertung

#### **2.3.4.5 Graphentheoretische Darstellung der Funktionsformen**

Zum Abschluss der Ausführungen zur Struktur der Funktionen und der geordneten Auflistungen möglicher Leistungen textiler Objekte soll der Unterschied zwischen den drei Funktionen noch mit Hilfe der sogenannten Graphentheorie<sup>96</sup> zusammengefasst werden. In der graphentheoretischen Darstellung von Zeichenbezügen werden von BENSE /WALTHER Pfeildiagramme verwendet, um die Bezugsform zwischen Mittel, Objekt und Interpretanten in ihrer Gerichtetheit zu unterscheiden. Der ikonische, indexikalische, beziehungsweise symbolische Verknüpfungsprozess wird in der Zeichenlehre zwar nicht als Bewegungsgestalt des Denkens und Handelns ausgewiesen, die Bewegungsdiagramme spiegeln jedoch die Modalitäten der Verknüpfung von M – O - I durch ästhetische, technische und kommunikative (Zeichen-)Prozesse. Sie geben die Struktur der Funktionen wider, die einerseits als triadische Einheit betrachtet werden, jedoch andererseits auch die Abspaltung visueller Kommunikationsprozesse von der Tiefenstruktur des ästhetischen Denkens erklären können.<sup>97</sup> Die ikonischen, indexikalischen und symbolischen Bezüge zwischen M – O – I können also jeweils in ihren Bezugsformen unterschieden werden

---

<sup>96</sup> Vgl. WALTHER (1979, S.133 ff.).

<sup>97</sup>In den Ausführungen zur ästhetischen Konditionierung wird die mögliche Homogenität beziehungsweise Divergenz zwischen ikonischer, indexikalischer und symbolischer Funktionsstruktur nochmals aufgegriffen, um unter anderem hierdurch die Einheit oder Spaltung zwischen dem ästhetischen, technischen und kommunikativen Denken als Tätigkeit des interpretierenden Bewusstseins in und durch die Gestaltung darzustellen. Siehe auch Kap. 3.1.2

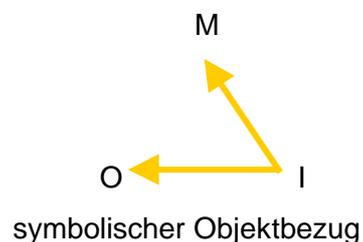


**Abbildung 2.22: Graphen des ikonischen und indexikalischen Objektbezuges**

Qualizeichen und Ikon sind als Form- und Ausdruckskomponente der Gestalt in ihrer „abbildenden“ Beziehung zwischen Mittel und Objektbezug bereits erläutert worden. Das Wechselverhältnis von Form und Sinn (Bild-Sinn; Sinn-Bild) konstituiert sich im Prozess der Wahrnehmung. Die gerichtete Beziehung zwischen Mittel und Objekt haben wir als technische Funktion beschrieben, die Gestalt ist Mittel für einen Zweck und wird auch hierfür konzipiert. Diese technische Funktion wird durch die Kommunikations- oder Mitteilungskomponente des Design der Zeichen-Gestalt ergänzt. Die Kommunikations- beziehungsweise Mitteilungskomponente umfasst vor allem die Beziehung zwischen einem Sender und einem Empfänger und ist durch die hinsichtlich bestimmter Inhalte gewählten Mittel auf den Empfänger hin zweckgerichtet: "Der Adressat bestimmt daher sowohl die Wahl der Mittel als auch das darzustellende Objekt, denn er ist sozusagen das *Ziel*, das erreicht werden soll."<sup>98</sup> Zur Herstellung einer Kommunikation muss das verwendete Gestaltrepertoire sowohl im Sprachrepertoire, zum Beispiel eines Kleidträgers, als auch im Repertoire des 'Kleid-Betrachters' enthalten sein, um beispielsweise die Information, dass jemand Markenkleidung trägt, zu übermitteln. Die Verständigung ist also von der Wahl der definierten Zeichenmittel, der Sprache abhängig, wobei die ikonische Darstellung unmittelbar kommunikativ, die indexikalische nur dann unmittelbar kommunikativ ist, wenn das Objekt, auf das hingewiesen wird, tatsächlich

<sup>98</sup> WALTHER (1979, S. 142).

vorliegt oder dem Empfänger bekannt ist, und die symbolische Repräsentation immer nur als mittelbar kommunikativ charakterisiert ist, da sie sowohl beim Sender als auch beim Empfänger auf der Vertrautheit mit den verwendeten Symbolen basiert, die durch Vereinbarung hinsichtlich der Verwendung für bestimmte Objekte festgelegt beziehungsweise in einem Interpretantenfeld gelernt wurden. Die symbolische Repräsentation ist weder von einem aktuellen Objekt noch von spezifischen Merkmalen des Objektes bestimmt. Diese durch den Interpretanten hergestellte symbolische Verbindung von Mittel und Objekt wird im Graphenmodell durch die Unverbundenheit von Mittel und Objekt dargestellt:



**Abbildung 2.23: Graph des symbolischen Objektbezuges**

"Verstehen ist nicht nur an die Aktivität des Empfängers, sondern bereits an die Aktivität des Senders gebunden"<sup>99</sup>. Für die Kommunikation zwischen einem Sender und einem Empfänger ist neben einem festgelegten gemeinsamen Gestaltrepertoire relevant, dass die Zeichen-Gestalt für beide mit festgelegter Bedeutung verbunden ist. In diesem Sinne sind Sender und Empfänger durch den Gebrauch gemeinsamer Zeichen verknüpft, so dass sich mit der Mitteilungskomponente des Zeichenbegriffs für die Zeichen-Gestalt des Textilen hier die eindeutige Dimension einer Sprache erschließt. In Kommunikationsprozessen fungieren textile Objekte als Medium zur nonverbalen Interaktion und Verständigung. Neben dem Gebrauch der Zeichen nach festgelegten Regeln innerhalb sozialer Gruppen und gesellschaftlicher Anlässe dieser Gemeinschaft sind Textilien aber auch ikonisch und indexikalisch in Kommunikationsprozesse eingebunden. Die Kommunikation durch

<sup>99</sup> WALTHER (1979, S. 144).

Zeichen ist als Drittheit mehrdimensional und interpretantenorientiert zu untersuchen. Im nächsten Kapitel wird die dritte Ebene des Strukturmodells – das Interpretantenfeld – strukturiert, das wiederum in seinen trichotomischen Zeichendimensionen differenziert wird.

## 2.4 Gestalt und Interpretantenfeld

In der Theorie der allgemeinen Zeichenlehre stellt sich die Weltaneignung des Menschen durch Handeln und Denken als durch Zeichen vermittelt dar,<sup>1</sup> das heißt, der Interpretant verknüpft die Zeichen-Gestalt mit Bedeutungen, bzw. er formuliert seine Gedanken, indem er sie über Zeichen so gestaltet und ausdrückt, dass diese einerseits von anderen verstanden werden können, andererseits aber auch in der freien Verknüpfung eines Gestaltrepertoires zu originären Aussagen führen können. Das Relationsmodell des Zeichens wurde in den bisherigen Ausführungen im Mittelbezug des Zeichens durch den Begriff der Gestalt, der sich bereits hier als triadisches Bezugsfeld konstituiert und im Objektbezug des Zeichens durch die Struktur der Funktionen der textilen Zeichen-Gestalt spezifiziert wird. Die Ebenen der Gestalt (s. Abb. 2.10) und der Funktionen (s. Abb. 2.19) werden auf der dritten Ebene (s. Abb. 2.24) im Begriff der Gestaltung verknüpft und in Hinblick auf ihr bezugsnehmendes 'Bedeuten' und der Bezugsnahme selbst, betrachtet.

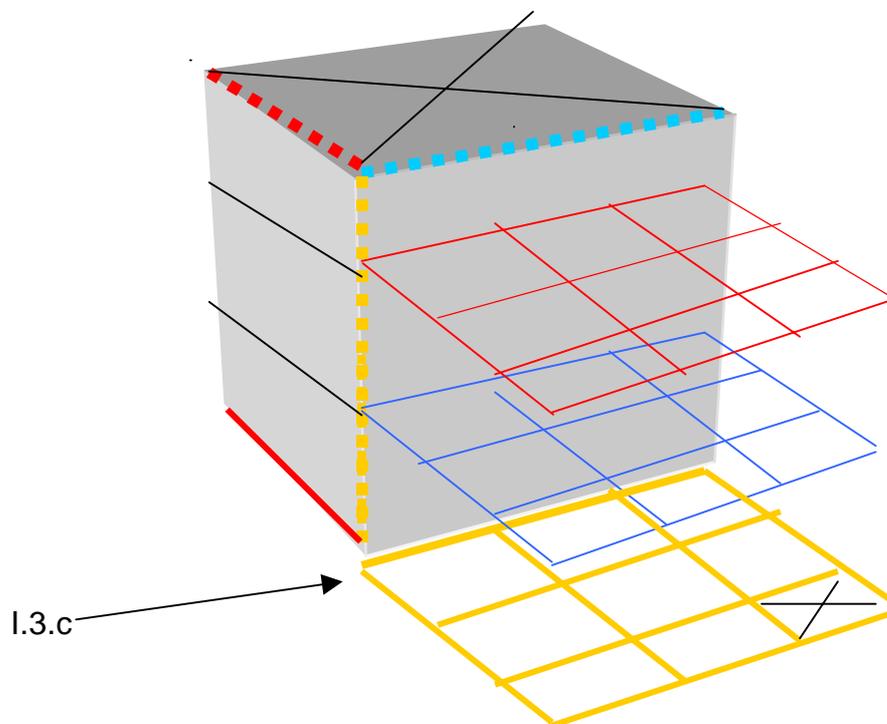
Die Verknüpfung von Erstheit und Zweitheit durch eine Drittheit zu einem kompletten triadischen Bezugsfeld wird als Gestaltung bezeichnet, wodurch die strukturelle Erweiterung des Begriffs der Gestaltung evident wird, da er die Zeichenprozesse als Ganzes umfasst, die sowohl die Gestaltgebung von Zeichen (Produktion), sowie ihre Rezeptionen als auch die Reflexionen einbeziehen. Der Begriff ist also nicht nur auf die Formgebung von Gegenständen beschränkt, sondern umfasst die Wechselbeziehung zwischen konkreter Zeichensetzung und abstraktem Zeichenverständnis, zwischen Handeln und Denken. Darüber hinaus umfasst er die verschiedenen Formen des Verstehens und Deutens, die sich auf das gesamte Wahrnehmungs-, Erfahrungs- und Kommunikationsfeld erstrecken und in ihren ästhetisch-kulturellen Zugriffsweisen differenziert werden können.

---

<sup>1</sup> Vgl. WALTHER (1979, S. 57).

In diesem Kapitel wird das Bezugsfeld zunächst im Interpretantenbezug als geordnetes Feld von Bezügen und Bereichen abgeschlossen. Danach werden die Bereiche von `Kunst`, `Technik` und `Design` durch ihnen zugeordnete Theorien und Konzepte textilspezifisch differenziert. Danach richtet sich der Blick auf den Aufbau des Strukturmodells als Ganzes, um das Modell der Fachstruktur (2.4.2) aus der Ordnung des Bezugsfeld der Zeichen-Gestalt des Textilen abzuleiten.

### 2.4.1 Ebene der Gestaltung



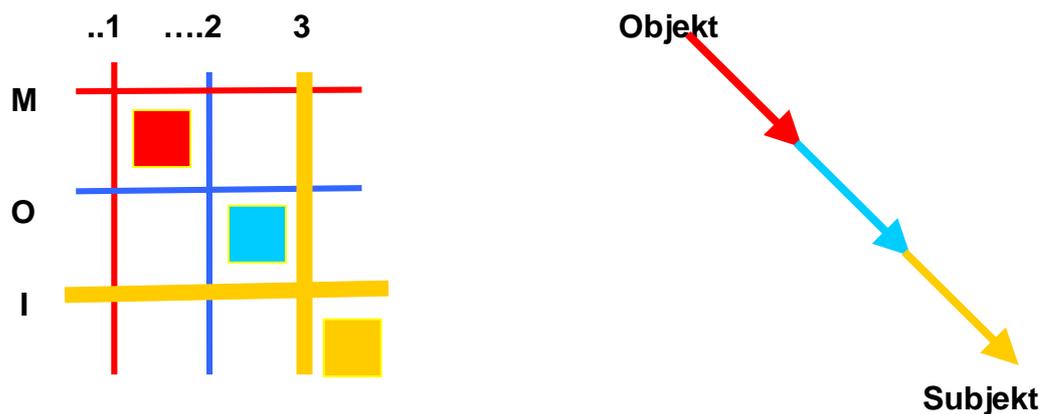
**Abbildung 2.24:** Trichotomische Felder im Interpretantenbezug der Gestalt:  
 3.1.1 3.1.2 3.1.3  
 3.2.1 3.2.2 3.2.3  
 3.3.1 3.3.2 3.3.3

In der obigen Darstellung ist nun das dritte (gelbe) 'Schubfach' des dreidimensionalen Bezugsfeldes<sup>2</sup> geöffnet, das parallel zur Gestaltachse liegend der Ebene der Gestaltung (3) im Strukturmodell einen Ort gibt. Der

<sup>2</sup> S. Abbildung 2.5, 210, 219

numerische Kode bezeichnet die entsprechenden neun Subfelder, wobei das letzte Feld, das Subzeichen 'Argument', mit 3.3 den vollständigen Konnex bezeichnet. Es stellt einen gesetzmäßigen Zusammenhang dar, der nur mit einem symbolischen Objekt und einem Zeichen, das ein Legizeichen sein muss, gegeben ist. Das Argument bildet das höchstmögliche Zeichen und ist von einem Interpretantenfeld abhängig, in dem die Zeichen-Gestalt festgelegt und ihre Bedeutung wie in der Mathematik etwa Gleichungen durch Regeln eindeutig definiert ist.

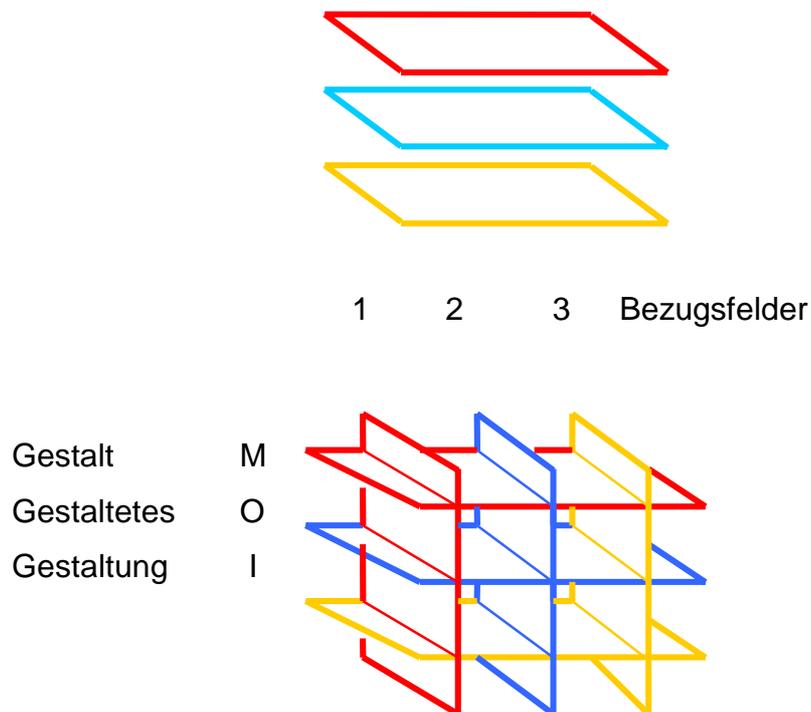
In der Darstellung der sich wie ein Gewebe kreuzenden Strukturachsen in Abbildung 2.25 der Zeichenachse (gelb), Gestaltachse (blau) und Textilachse (rot) ist das Denken als dreistellige Relation im Schnittpunkt des Interpretantenbezuges durch ein gelbes Quadrat auf der Stufe der Drittheit markiert.



**Abbildung 2.25: Gefüge der Struckturachsen**

Der gestalteten Objektwirklichkeit, der konkreten Welt der Erscheinungsformen, steht das handelnde oder erkennende Subjekt gegenüber, das allerdings ebenso wenig vom Objekt losgelöst gedacht werden kann wie das Objekt vom Subjekt. Seine Zugriffsweisen auf die Objektwirklichkeit im Allgemeinen und auf den textilen Gegenstand im Besonderen rücken die Gestaltung als materielle, kulturelle und gesellschaftliche Metaebene in das Zentrum der Betrachtung. Die zwar auch in der einzelnen Gestalt gespiegelten Funktions- und Bedeutungsweisen wandern auf der Skala zwischen Objekt und Subjekt in

das Feld gesamtgesellschaftlicher Zusammenhänge, in denen die Stoffobjekte nun in ihrer Gesamtheit als Repräsentationsobjekte ästhetisch-kultureller Denkweisen geordnet werden. Die vom einstelligen Mittelbezug der Zeichen-Gestalt über den zweistelligen Objektbezug (Funktionsebene) bis zum dreistelligen Interpretantenbezug fortgeschrittene Generierung der Bezugsebenen der Gestalt, des Gestalteten und nun der Gestaltung rückt das als Gestaltung bezeichnete sozio-kulturelle Interaktionsfeld zu einem mehrdimensionalen Gesamtkomplex zusammen. Die einzelnen Subfelder, deren Differenzierung auf ihrer triadischen und trichotomischen Aufgliederung der Mittel-, Objekt- und Interpretantenbezüge der Zeichen-Gestalt beruht, sind auf dieser Metaebene nun zu Supergestalten angewachsen.



**Abbildung 2.26: Kreuzungsmodell der Bezüge (Gestaltebenen) und Bereiche (Bezugsfelder)**

Zur Veranschaulichung des Bezugsfeldes der Gestaltung ist es deshalb erforderlich, die Objektbereiche von Kunst, Technik und Design in das bisher entwickelte räumliche Strukturmodell einzuordnen. Die Ebenen der Gestaltung sind im Raummodell (s.Abb.:2.5) übereinander geschichtet, ohne die trichotomische Bezugsstruktur der Bereiche würde das

Bezugsfeld jedoch nicht zusammengehalten. Die vernetzende Baustruktur wurde oben bereits mit dem Gewebe der drei Achsen verglichen, in dem sich die Bezüge und Bereiche mehrschichtig durchkreuzen, das heißt, das triadische Bezugsfeld wird als Ganzheit durch je drei senkrechte und waagerechte Schichten gebildet. Als Verzweigungsmodell lassen sich die zu differenzierenden Bereiche der Gestaltung wie folgt darstellen:

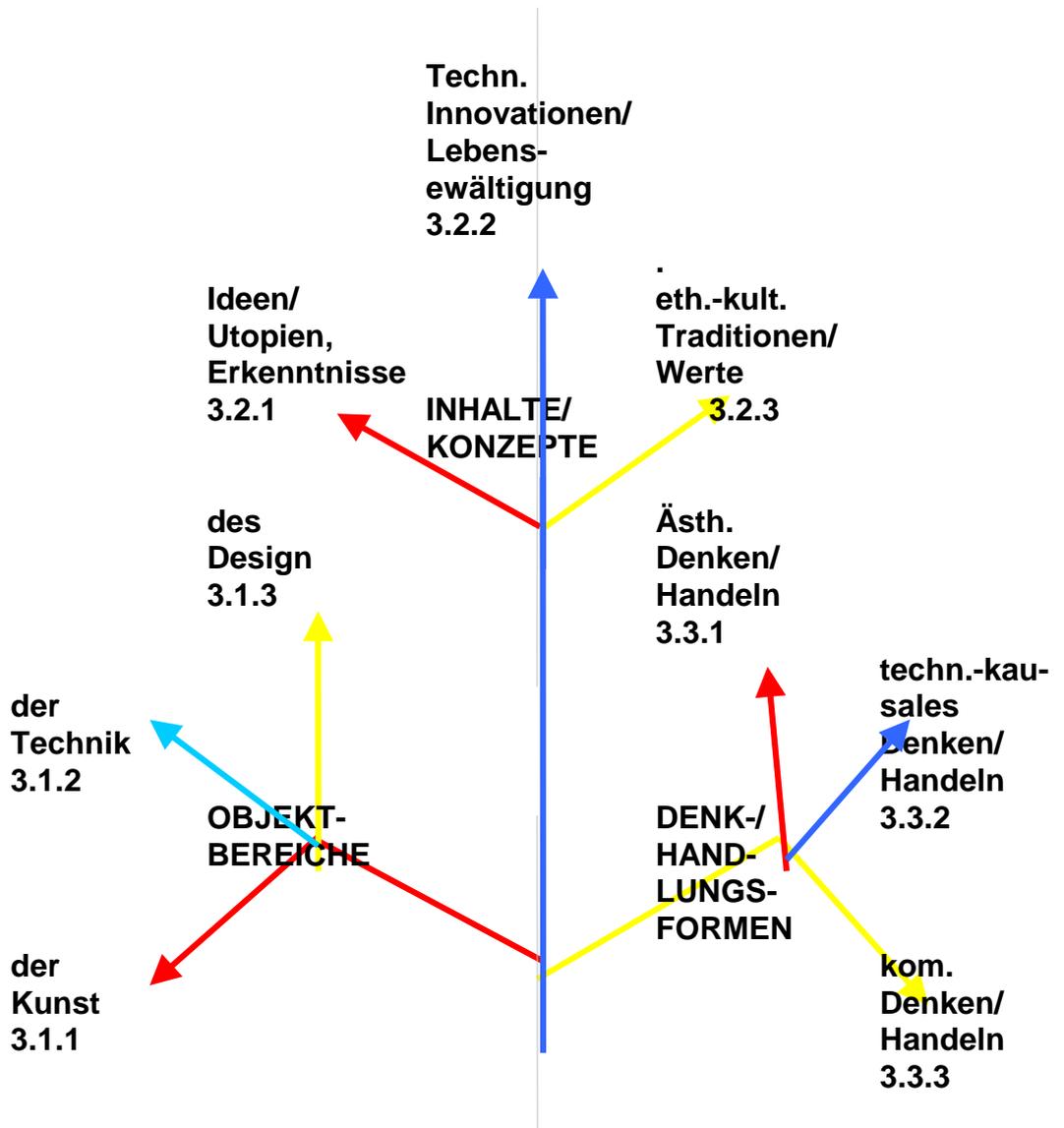


Abbildung 2.27: Verzweigungsstruktur und Komponenten des Bezugsfeldes auf der Ebene der Gestaltung

Um die Objektwirklichkeit in Bezug zum interpretierenden Bewusstsein zu stellen, wurde der Gestaltbegriff bereits unter der Perspektive seiner Konstituierung als Zeichen, das heißt, als Wahrnehmungs- und Erfahrungsobjekt definiert. Der in der Wahrnehmung

verankerte Gestaltbegriff, seine Konstituierung als Bezugsform und die entsprechende Untersuchung der Strukturen und Funktionen der konkreten und abstrakten Objektbereiche von Kunst, Technik und Design umfassen nun das gesamte Untersuchungsfeld der Objektwirklichkeit einer Kultur, deren Gestaltung das produktive, rezeptive und reflexive Denken und Handeln der Menschen im Spannungsfeld individueller und gesellschaftlicher Kräfte widerspiegelt.

#### 2.4.1.1 Bereiche der Gestaltung

Wie bei den bisher dargestellten Ebenen von Gestalt und Gestaltetem wird bei der inhaltlichen Gliederung der tabellarisch geordneten Komponenten der Ebene der Gestaltung die übergeordnete Bereichsstruktur von Wahrnehmung, Erfahrung und Denken unmittelbar zitiert und damit hinsichtlich der verschiedenen jeweils charakteristischen Denk- und Handlungsformen das Ästhetische, das technisch-kausale sowie das kommunikative Denken/Handeln den Objektbereichen von Kunst, Technik und Design sowie entsprechenden Theorien und Konzepten zugeordnet:

**Tabelle 2.14: Ebene der Gestaltung**

<b>Ebene der Gestaltung (3)</b>	<b>Bereiche</b>		
	<b>Bereich der Wahrnehmung und Empfindung</b>	<b>Bereich der Erfahrung und empirischen Wirklichkeit</b>	<b>Bereich des Denkens und Urteilens</b>
<b>Objektbereiche</b>	der Kunst	der Technik	des Design
<b>Inhalte/ Konzepte</b>	Ideen, Utopien, Erkenntnisse	Technische Innovationen/ Lebensbewältigung	Ethisch-kulturelle Traditionen/ Werte
<b>Denk-/ Handlungsformen</b>	Ästhetisches Denken/ Handeln	Technisch-Kausales Denken/ Handeln	Kommunikatives Denken/ Handeln

Die Betrachtung von Textilien und Stoffobjekten als Zeichen–Gestalt eröffnet auf der Ebene der Gestaltung wie in den vorangegangenen Ebenen vor allem die Möglichkeit, die nach der Zeichenlehre strukturell unterscheidbaren Bereiche auch wieder strukturell zu vernetzen ohne die kulturgewachsenen Differenzen zwischen den Objektbereichen von Kunst, Technik und Design zu nivellieren und ohne die Eigenwertigkeit der Denk- und Zugriffsweisen zu ignorieren. Es stellt sich zunächst die Aufgabe, die Objektbereiche 'Kunst', 'Technik' und 'Design', die unter dem Aspekt ihrer Gestaltstrukturen und Funktionsformen bereits differenziert wurden, in den sich in ihnen darstellenden Ideen und Konzepten auf textile Objekte zu beziehen.

#### **2.4.1.2 Theorien und Konzepte**

Eine Gesellschaft formuliert ihre Utopien und Ideen nicht zuletzt in ihren Alltagsobjekten, mit denen sie lebt, durch die sie sich das Leben erleichtert, an denen sie arbeitet, an denen sie sich erfreut oder durch die sie kommuniziert. Gestaltung meint den Prozess der Gestaltgebung, das heißt die Hervorbringung von Zeichen-Gestalten, die etwas bestimmtes Orts- und Zeitgebundenes ausdrücken oder darstellen beziehungsweise mitteilen. Mit Gestaltung sind nicht nur wie im engeren Sinne des Begriffs künstlerische Prozesse der Formgebung von Gegenständen oder lediglich die Verzierung ihrer Oberfläche gemeint, sondern Gestaltung konstituiert sich als Zeichenprozess durch sich ästhetisch darstellende und mitteilende Bezugnahme in einem Objektbereich unter Hervorbringung von textilen Zeichen-Gestalten, wie etwa der Kleidung, die heute umfassende Gestaltung ist und nicht nur das Kleid als Kunst-, Technik- und Designobjekt meint, sondern das ganze Bezugsfeld des Sich-Kleidens und seine wechselnden Körperbilder umfasst, sowie Bewegungsformen, Handlungen, Interaktionen, und Inszenierungen. Die Menschen erschaffen ihre Körpergestalt in wechselnden Szenarien ständig neu, die als Zeichen-Gestalt und in ihren Zeichenfunktionen die Konzeptionen des Menschenbildes einer Zeit verkörpern, das aus unterschiedlicher Sicht wissenschaftlich reflektiert und gedeutet werden kann. Diese Reflexionen werden etwa in Modetheorien und Konzepten zur Kleidung dargestellt.

Solche Theorien und Konzepte werden weiter unten nach den textilspezifischen Gestaltkategorien in den Bezugsfeldern `Kunst`, `Technik` und `Design` differenziert und tabellarisch aufgelistet.

Es stellt sich also die Aufgabe, die Spuren des Denkens des Menschen in der Gestalt der Objektbereiche aufzufinden und seine Handlungen und Interaktionen, die von seinen Einstellungen zeugen, als Gestaltung zu lesen. Dabei sind nicht nur einzelne Objekte die Quelle der Erkenntnis, sondern alle morphologischen, tektonischen und syntaktischen Zusammenhänge, die Spiegel ihrer Hervorbringung und Verwendung sind – ihrer Gestaltung als Prozess – und die von diesem Handeln zeugen. Die Objektbereiche werden von handelnden Individuen bedingt, die aktiv und passiv ihre Welt der Gegenstände schaffen, mit ihnen oder gar durch sie und von ihnen leben, jedoch auch über sie reflektieren. Die Handlungs- und Denkprozesse beziehen sich also keineswegs nur auf die Gestaltgebung einzelner Objekte, sondern schließen ihre konkreten technischen oder symbolischen Funktionszusammenhänge ein und erweitern diese von den Objekten selbst ausgehenden Bedeutungen auf bezugnehmende konkrete Handlungen in einem Bedeutungsfeld. Sie beziehen sich also sowohl auf die Gestalt konkreter Zeichenkörper (der materiellen Zeichengestalt) als auch auf komplexere Handlungszusammenhänge (Bewegungsgestalten), durch die zum Beispiel bei einem Festakt bestimmte Gegenstände auf bestimmte Weise zusammengeführt werden und Menschen in ihrer Kleidung mit ihren Objekten agieren und mit der Gestaltung des Festes verschmelzen.

In Kapitel 2.2 und 2.3 wurden die Objektbereiche von Kunst, Technik und Design bereits unterschieden und hierdurch die textilen Objekte klassifiziert, ihr textilspezifisches Gestaltrepertoire und die Struktur der ihnen zugeordneten Funktionen beschrieben. Durch die Differenzierung der Funktionen wurde das Bezugsfeld der textilen Zeichen-Gestalt bereits erweitert. Die Zeichen-Gestalt ist nicht nur ein Objekt, sondern auch konkrete Handlung an und mit textilen Objekten, die auf unsere Lebensweisen Einfluss nehmen. Die im Wesentlichen bereits auf der

Funktionsebene beschriebene strukturelle Differenz von 'Kunst', 'Technik' und 'Design' kann an drei Herrenanzügen<sup>3</sup> noch einmal verdeutlicht werden, hier allerdings um den Objektbereichen unterschiedliche Theorien und Konzepte zuzuordnen. An den drei ausgewählten Anzügen lässt sich aufzeigen, daß `Theorien und Konzepte` in Hinblick auf a. Ideen, Utopien und Erkenntnisse, b. Technische Innovationen und Lebensbewältigung und c. Ethisch-kulturelle Traditionen und Werte geordnet und unterschieden werden können.

In der Gestaltgebung von Kleidformen sind wie in Bildern und Skulpturen Ideen, Utopien und Erkenntnisse dargestellt. Wie in dem abgebildeten Filzanzug von Josef BEUYS die skulpturale Theorie des Künstlers abgelesen und interpretiert werden kann<sup>4</sup> sind im Bereich der bildenden und darstellenden Künste Objekte Sinnbilder. Durch den Prozess der künstlerischen Gestaltung werden materielle Formelemente so zu morphologisch und tektonisch geordneten Formkomplexen gefügt, dass die bildnerisch-plastische Gestalt Ideen und Erkenntnisse verkörpert. Die Werke der bildenden Künstler sind neben religiösen Darstellungen und Weltdeutungen, die Bildwirklichkeiten und Utopien schaffen, Zeugnisse der geistigen Weltaneignung und damit der Erkenntnisgeschichte einer Kultur.

Über die Analyse zum Beispiel der Funktion eines Chemieanzuges im Kontext anderer Schutzeinrichtungen können Aspekte des Objekt- und Körperschutzes im Hinblick auf unsere technische Lebensbewältigung beleuchtet werden. Durch den Prozess der Gestaltentwicklung<sup>5</sup>, der die Planung und empirische Erprobung des Gegenstands in Hinblick auf seine technischen Funktionen und Anforderungen bedingt, können aus materiellen Formelementen textile Gefüge und Produkte so konzipiert und entwickelt werden, dass ihre Gestalt messbare Leistungen erbringt. Technische Objekte verkörpern in ihren Funktionsformen die kausale Dimension der Lebensbewältigung und repräsentieren auch und gerade bei der Produktion von Textilien den Stand der Technik sowie die

---

<sup>3</sup> S. Abb. 20, 21, 22 im Anhang auf Tafel X.

<sup>4</sup> Eine ausführliche Interpretation des Anzuges befindet sich in LERCHE-RENN (1992)

<sup>5</sup> Zum Prozess der Produktgestaltung siehe u.a. BÜRDECK (1991)

Entwicklung der Wirtschaft und der Zivilisation einer Zeit. Der Entwicklungsstand der Technik beruht insbesondere auf kausaler Erfahrung und schlussfolgerndem pragmatischen Handeln und Denken. Technische Rationalität, technische Strukturen<sup>6</sup> und die technische Entwicklung werden vor dem Hintergrund individueller Ängste und gesellschaftlicher Risiken wissenschaftlich reflektiert und abgeschätzt.<sup>7</sup>

Mit einem vergleichbaren Gestaltrepertoire des Herrenanzuges können schließlich „ethisch-kulturelle Traditionen und Werte“, die der Anzug (Abb. 22 im Anhang auf Tafel X) hinsichtlich der Darstellung der bürgerlichen Männerrolle repräsentiert, erschlossen werden. Auch und gerade das Alltagsdesign der Kleidung ist nicht der Lebensentwurf Einzelner, sondern das Körperbild prägt sich als kollektives Männerbild in das Bewegungsverhalten und Haltungsideal des bürgerlichen Mannes ein. Die nonverbalen Zeichen der Kleidersprache regeln die Interaktion und Kommunikation zwischen den Individuen und Gruppen. Um die vorherrschenden Körperbilder einer Gesellschaft mit ihren visuell zu rezipierenden Botschaften oder gar Konzepten zu verstehen, muss die Kleidersprache auf verbreiteten und bekannten Zeichen-Gestalten beruhen und gemeinsame ästhetisch-kulturelle Werte und Wünsche der sie rezipierenden und gebrauchenden Individuen repräsentieren. Als Massenprodukt ist die Alltagskleidung - wie alle Alltagstextilien - auf eine breite ästhetische Akzeptanz hin konzipiert. Sie dient nicht nur der Körpergestaltung, sondern ist in die Lebensgestaltung integriert und dadurch in ihrem historischen Kontext ebenso Zeichen von Traditionen, Sitten und Bräuchen, wie sie aus der sittlichen Ordnung und den ethischen Wertvorstellungen einer Gesellschaft hervorgeht, diese spiegelt und damit aufzeigen hilft.

Zur weiteren Spezifizierung können die im Folgenden nach textilspezifischen Formkategorien und den drei Bereichen `Kunst, `Technik` und `Design` aufgelisteten Themen das Spektrum der an Textilien aufzuzeigenden `Theorien und Konzepte` aufzeigen.

---

<sup>6</sup> Als Beispiel sei verwiesen auf: ROPOHL (1979), BANSE (1996)

<sup>7</sup> siehe hierzu Ortwin RENN (1998)

Tabelle 215: Theorien und Konzepte in den Bezugfeldern:

## `KUNST` - `TECHNIK` - `DESIGN`

Ideen, Utopien, Erkenntnisse	Technische Innovationen/Lebensbewältigung	Ethisch-kulturelle Traditionen/Werte
<b>Gefügeform</b> a. Objektbereich 'Kunst'	b. Objektbereich 'Technik'	c. Objektbereich 'Design'
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Divergenz und Konvergenz von freier und angewandter Kunst</li> <li>- Kunst gegen Textilkunst, Begriffsdefinition und historischer Vergleich</li> <li>- Unikat und Auflage</li> <li>- Anonymität und Autorenschaft</li> <li>- Wandteppich und Tafelbild</li> <li>- Kunst und Mythos, Ornament und Mythos</li> <li>- Material und Form, der Materialaspekt in der Kunst, Material und Sinnbildung</li> <li>- Begriff der Gestaltung</li> <li>- Begriff der Ästhetik</li> <li>- Textilien als Produkt von Künstlern</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Divergenz und Konvergenz von Kunst und Technik</li> <li>- Produktionsfähigkeit des Menschen</li> <li>- Technik, Fortschritt und gesellschaftlicher Nutzen</li> <li>- Material und Funktion</li> <li>- Technik und Gestalt</li> <li>- Unikat, Prototyp und Serienfertigung</li> <li>- Textilien als Produkt von Technikern, Ingenieuren und Chemikern</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Divergenz und Konvergenz von Kunst und Handwerk, Kunsthandwerk, Kunstgewerbe etc.</li> <li>- Begriff des Design</li> <li>- Schmuck und Funktion, die kultische Funktion von Textilien</li> <li>- die Luxurierung des Alltags</li> <li>- der Mensch und seine Symbole</li> <li>- Zeichen- und Symbolsprache textiler Materialien</li> <li>- Wahrnehmen und Sehen</li> <li>- Unikat und Massenware</li> </ul>

<b>Farbform</b>		
<p>a. Objektbereich 'Kunst'</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Philosophie der Farbe</li> <li>– Farbe und ihre Bedeutung in Malerei und Ornament</li> <li>– Spannung, Ausgleich und Harmonie der Farbe</li> <li>– Muster und Ornament in der Kunst</li> <li>– Strukturunterschied von Muster und Bild</li> <li>– das serielle Prinzip, Variante und Variation</li> <li>– Duktus und Rhythmus</li> <li>– Ordnung und Komplexität, Ordnung und Chaos</li> </ul>	<p>b. Objektbereich 'Technik'</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Farben und Muster in ihren Funktionen im technischen Bereich</li> <li>– Farbe und Wirklichkeit, ihre Materialität</li> <li>– Farbigkeit und Musterung in der Natur, ihre Funktion</li> <li>– physiologische und physikalische Funktion der Farbe</li> <li>– das serielle Prinzip der Musterbildung als Grundlage technischer Mechanisierung in der Textilproduktion</li> </ul>	<p>c. Objektbereich 'Design'</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Mensch und Farbe, die Farbenpsychologie</li> <li>– Farbwirkung und ihre Nutzung in der Warenästhetik der Textilien</li> <li>– Körperbemalung und Stoffdesign</li> <li>– Luxurierung, Schmuck und Auszeichnung durch Farbe und Muster</li> <li>– Tradition und Erfindung, in der Textilornamentik</li> <li>– Ornament und Massenware</li> <li>– Begriff des Geschmacks, des Stils und des Kitsches</li> </ul>

<p><b>Montageform</b></p> <p>a. Objektbereich 'Kunst'</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Kunst und Werkstoff, Material und Technik in der Kunst</li> <li>– Werkverfahren und ihre ästhetische Struktur</li> <li>– Technik als Grundlage bildnerischer Prozesse</li> <li>– Begriff des Technik-schönen</li> <li>– Kunst und Können, die Relation von Kunst und handwerklich-technischem Können</li> <li>– Kunst und Idee, Produkt und Sinnggebung</li> </ul>	<p>b. Objektbereich 'Technik'</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Handwerk, Kunsthandwerk gegen industrielle Produktion, historischer Positionsstreit</li> <li>– die innere Logik in präformierten textilen Handwerkstechniken</li> <li>– die soziale Dimension produktionstech-nischer Entwicklung</li> <li>– die kulturhistorische Dimension der Textilwirtschaft</li> </ul>	<p>c. Objektbereich 'Design'</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– die menschliche Dimension von Arbeitsprozessen und ihr kultureller Ausdruck in textilen Objekten</li> <li>– die handwerklichen/ industriellen Prozesse und ihre gesellschaftliche Dimension</li> <li>– die mögliche Divergenz von Technik und Ästhetik: das Imitat</li> <li>– Unikat und Massenware</li> <li>– materialspezifische Gestaltung</li> </ul>
<p><b>Lochform</b></p> <p>a. Objektbereich 'Kunst'</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Wandlung, Destabilisierung, Zerstörung als produktive Destruktion</li> <li>– Metamorphose, Wiedergeburt</li> <li>– Zerstörung und Erkenntnis</li> <li>– Zerstören als Zerlegen und Aufzeigen von Strukturen</li> <li>– Kunst – Antikunst</li> <li>– Ästhetische Wahrnehmung – ästhetisches Denken</li> </ul>	<p>B. Objektbereich 'Technik'</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Vanitasgedanke</li> <li>– der vergängliche Nutzen der Dinge</li> <li>– Endlichkeit von Material und Veralterung von Funktionen</li> <li>– die Instabilität des Werkstoffs</li> <li>– Verschleiß und Produktionszuwachs</li> <li>– positivistische Tendenzen der industriellen Produktion</li> <li>– Verbrauchergesellschaft</li> </ul>	<p>c. Objektbereich 'Design'</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Verbrauch und Konsum</li> <li>– Wegwerfgesellschaft</li> <li>– die psychologische Veralterung der Güter</li> <li>– Warenästhetik und Verschleiß</li> <li>– die Ambivalenz von Eigenschaft und Nutzen</li> <li>– der Wert des Neuen, das Neue – das Alte als soziales Symbol</li> </ul>

<b>Faltform</b>		
<p>a. Objektbereich 'Kunst'</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– materialspezifische Formung als l'art pour l'art in der Kunst, die Bildbarkeit von Stoff, Stoff als Werkstoff in der Kunst</li> <li>– die bildnerischen Mittel und ihre Erweiterung in der Objektkunst</li> <li>– Abbildung und Funktion von Stoff in der Kunst</li> </ul>	<p>b. Objektbereich 'Technik'</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– materialspezifische Formen und Funktionen als Konstruktionsformen in der Technik</li> <li>– die Untersuchung (Grundlagenforschung) von Material- und Formverhalten als Voraussetzung für ihre Nutzbarmachung</li> <li>– Begriff der Zweck-Mittel-Relation, Ursache und Wirkung</li> <li>– Funktion und Bedeutung textiler Geräte im kulturellen Kontext</li> <li>– Funktionsbegriff in der Technik</li> </ul>	<p>c. Objektbereich 'Design'</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– materialspezifische Formen als Dekoration und Schmuck und ihr kultureller Zusammenhang</li> <li>– Schmuck, Dekoration versus Kunst</li> <li>– der Gegenstand und seine Ausschmückung</li> <li>– materialspezifisches Brauchtum und seine kommunikative Funktion und Bedeutung</li> <li>– die Verselbstständigung der Dekoration</li> <li>– Pomp, Luxus und seine Darstellung</li> </ul>

<b>Fallform</b>		
<p>a. Objektbereich 'Kunst'</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Bewegung als ästhetischer Prozess</li> <li>– das kinetische Prinzip in der Kunst</li> <li>– Bewegung im Bild (Muster, Ornament) <ul style="list-style-type: none"> <li>– Materialbewegung real</li> </ul> </li> <li>– der pantomimische Ausdruck von Stoff und seine Eigendynamik</li> <li>– Struktur dynamischer Prozesse</li> </ul>	<p>b. Objektbereich 'Technik'</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Bewegung als Funktionsform</li> <li>– elementare Naturkräfte und ihre funktionale Nutzung</li> <li>– Anzeige- und Hinweisfunktion von Bewegung</li> <li>– die Kraft der Bewegung</li> <li>– Mechanik</li> </ul>	<p>c. Objektbereich 'Design'</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Bewegung als Kommunikation und Zeichen (Kommunikationsprozesse)</li> <li>– Symbole, Rituale, Zeremonien und ihre kultische und gesellschaftliche Tradition und Funktion</li> <li>– Bewegungsformen als Ausdruck menschlicher Regung, z.B. der Freude, des Festes, der Trauer (z.B. in der Kleidung)</li> <li>– Bewegung als Tanz, Spiel, Theater</li> </ul>

<b>Polsterform</b>		
a. Objektbereich 'Kunst' Der Kunstbegriff (Zusammenfassung) – die Plastik in der bildenden Kunst – Begriff des Dauerhaften in der bildenden Kunst (Stoffplastik, Steinplastik) – die Funktion des Materials in der bildenden Kunst – Freiheit in der Kunst – Struktur ästhetischen Denkens in ihrer Anwendung auf Lebensentwürfe	b. Objektbereich 'Technik' Der Technikbegriff (Zusammenfassung) – Verhältnis von Kunst und Technik in der Gesellschaft – technischer Fortschritt als Segen/Fluch – Fortschritt und technische Innovation und ihre Grenzen – Technik und Lebensqualität – Formen und Strukturen technischen Denkens	c. Objektbereich 'Design' Der Designbegriff (Zusammenfassung) – ästhetische Theorie des Gegenstandes – Normen und Sitten als Regulativ menschlicher Kommunikation – Notwendigkeit und Abhängigkeit im kommunikativen Denken

### 2.4.1.3 Ordnung der Bausteine im Bezugsfeld

Die Zeichenstruktur tangiert den Zusammenhang und die Vielfalt der kulturellen Erscheinungsformen nur dann, wenn wir die Ganzheit des Bezugsfeldes und seine Teilfelder strukturell auflösen und die bereits strukturierten Ebenen zur Ebene der Gestaltung in Beziehung setzen. Deshalb sollen in der nachfolgenden Übersicht die Ebenen der Gestaltung, die als Metaebenen einander folgen und die im Einzelnen entwickelt wurden, in der Tabelle 2.16 zusammengefasst werden. Die generative Geordnetheit der Bezüge und Bereiche, die den Untersuchungsgang für die textile Zeichen-Gestalt vom konkreten Objekt zu gesamtgesellschaftlichen und kulturellen Konzepten begründen und die Ganzheit des ästhetisch-kulturellen Bezugsfeldes als ein relationales Ordnungssystem aus Erst-, Zweit- und Drittheit erfasst, ordnet die Bausteine des Bezugsfeldes in der Spezifizierung aller 27 Subfelder wie folgt:

Tabelle 2.16: Ebenen der Gestaltung in der Ganzheit des Bezugsfeldes<sup>8</sup>

EBENEN DER GESTALTUNG	WAHRNEHMUNG Bezugsfeld 'Kunst'	ERFAHRUNG Bezugsfeld 'Technik'	KOMMUNIKATION Bezugsfeld 'Design'
<b>EBENE DER GESTALT</b> <b>1</b>	Stoff als Teil der materialen Möglichkeiten <b>1</b>	Stoff als Teil der gegenständlichen Welt und der empirischen Wirklichkeit <b>2</b>	Stoff als Teil von Regeln und Gesetzmäßigkeiten <b>3</b>
Gestaltelemente  1	Formenrepertoire  1.1.1	Materialrepertoire  1.1.2	Zeichenrepertoire  1.1.3
Gestalteigenschaften  2	Bildeigenschaften  1.2.1	Materialeigenschaften  1.2.2	Zeichensymbolik  1.2.3
Gestaltstruktur  3	Morphologische Struktur  1.3.1	Tektonische Struktur  1.3.2	Syntaktische Struktur  1.3.3

<sup>8</sup> S. Abb. 34 u. 35 im Anhang auf Tafel XV u. XVI.

Fortsetzung Tabelle 2.16

<b>EBENE DER FUNKTIONEN</b>	<b>Stoff als Ausdrucks- und Ideenträger</b>	<b>Stoff als Erfahrungs- und Funktionsträger</b>	<b>Stoff als Rollen- und Modeträger</b>
<b>2</b> <b>(GESTALTETES)</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>
Funktionsformen	Ausdrucksformen  bildnerisch-plastische Werke, Kunstobjekte	Gebrauchsformen  Technische Geräte, Technikobjekte	Mitteilungsformen  Kommunikations-Objekte, Designobjekte
1	2.1.1	2.1.2	2.1.3
Funktionen	Ästhetische Funktionen  Gestalt und Ausdruck	Technische Funktionen  Gestalt und Zweck-Mittel-Relation	Kommunikative Funktionen  Gestalt und sozialpsychologische Rolle
2	2.2.1	2.2.2	2.2.3
Produkt.-/Rezeptionsformen	Gestaltgebung	Funktionsgebung und Gebrauch	Zeichengebung und visuelle Zeichenprozesse
3	2.3.1	2.3.2	2.3.3
<b>EBENEN DER GESTALTUNG</b>	<b>WAHRNEHMUNG</b> <b>Bezugsfeld 'Kunst'</b>	<b>ERFAHRUNG</b> <b>Bezugsfeld 'Technik'</b>	<b>KOMMUNIKATION</b> <b>Bezugsfeld 'Design'</b>
Objektbereiche	der Kunst	der Technik	des Design
1	3.1.1	3.1.2	3.1.3
Inhalte/ Konzepte	Ideen, Utopien, Erkenntnisse	Techn. Innovation/ Lebensbewältigung	Ethisch-kulturelle Traditionen/ Werte
2	3.2.1	3.2.2	3.2.3
Denk-/Handlungsformen	Ästhetisches Denken/Handeln	Technisch-kausales Denken/Handeln	Kommunikatives Denken/Handeln
3	3.3.1	3.3.2	3.3.3

Bei der Betrachtung der drei aufeinander aufbauenden Ebenen, die auch umgekehrt in ihre Teile zerlegt werden können, fällt auf, dass jeweils bei der Spezifizierung der Teilfelder der Gestaltebenen gewisse Redundanzen auftreten, das heißt, dass die bereits im Entwicklungsstadium des Strukturmodells gegebenen Bestimmungen der jeweiligen Teilfelder als Gesamtheit – also ohne die Spezifizierung durch die Subbezugs- und Bereichsstruktur in jeweils neun Subfelder – gewisse Differenzierungen der entsprechenden Teilfelder impliziert vorweggenommen sind. Und zwar nehmen die allgemeineren Beschreibungen der drei übergeordneten Subfelder für die Gestalt, das Gestaltete und die Gestaltung aus dem Strukturmodell genau die Merkmale der jeweiligen Teilfelder auf, die auf der Ebene der Erst-, Zweit- beziehungsweise Drittheit der entsprechenden Teilfelder liegen.

Mit anderen Worten: Für die Teilfelder der Gestalt werden im früheren Entwicklungsstadium des Strukturmodells Merkmale herangezogen, die im Wesentlichen mit den 'Elementen' – 'Formenrepertoire', 'Materialrepertoire' und 'Zeichenrepertoire' – mit dem Mittelbezug der Zeichen-Gestalt von Stoff-Objekten und dem Bereich der Wahrnehmung als Erstheit korrespondieren. Für die zweite Ebene des Gestalteten, die Funktionen, und die dritte Ebene der Gestaltung – unter Vorwegnahme der dritten Stufe 'Denk-/Handlungsformen' – gilt Entsprechendes. Das wiederholte Auftreten von Begriffs- oder Merkmalszuweisungen in den einzelnen Teilfeldern ist daher nicht als Redundanz im Sinne einer *überflüssigen* Information zu werten, sondern als Ausdruck der Bezogenheit der Ebenen und ihrer Bezüge und Bereiche aufeinander. Ihre Komplexitätssteigerung und Konklusionen tragen einerseits dem Gestaltbegriff als zusammengesetztes Ganzes im Sinne eines Entwicklungsprozesses zur umfassenderen Gestaltung Rechnung, andererseits tragen sie dem Zeichenbegriff Rechnung, der die Unterschiede der Bezüge und Bereiche durch die triadische Bezugsstruktur bis in das Detail hinein verbindet. Deshalb veranschaulichen die verschiedenen Darstellungsweisen die immer gleiche Bezugsstruktur, die die Tiefendimension des Strukturmodells durchzieht.

Die Tiefendimensionen des Bezugfeldes, wie sie in den Tabellen hintereinander erfasst sind, erschließen sich, indem übergeordnete Beschreibungen der Subfelder durch die Bezugstriade und die Bereichstrichotomie in weiteren untergeordneteren Subfeldern spezifiziert werden oder – bildlich ausgedrückt – jedes Subfeld wie ein Schubfach oder auch ein einzelnes Kästchen geöffnet werden muss, um die darin verborgenen kleineren Kästchen zu finden, die bis in ihre Wurzeln demselben Bauprinzip oder Strukturprinzip unterworfen sind. Analog zur Konzeption des Zeichenbegriffs wird jede Gestalt immer nur durch die Gleichzeitigkeit der drei Bezüge und damit als Ganzheit aus Erst-, Zweit- und Drittheit, also als 'Feld' im Interpretantenfeld, bestimmt.

Diese strukturelle Gleichzeitigkeit der drei differenten Bezugfelder impliziert, dass nicht nur 'reine' Kunst-, Technik- oder Designobjekte durch ihre Bezugsstrukturen unterschieden werden können, sondern die unterschiedlichen Funktionen und Bedeutungen als Aspekte eines Feldes auftreten. Ebenso wie getragene Kleider immer ästhetische, funktionale und kommunikative Strukturen aufweisen und ästhetische, technische und kommunikative Funktionen erfüllen, ist die Wahrnehmung des Kleidträgers zunächst einmal ganzheitlich zu betrachten. Es hängt von seiner Fokussierung ab, ob er die schützende Hülle oder das ästhetische Objekt oder das für eine Gelegenheit richtige oder falsche Kleidungsstück erkennt. Im täglichen Handeln vermischen sich die Rezeptionsweisen.

Die Gliederung des Strukturmodells ist im Interpretantenbezug hiermit vorläufig abgeschlossen. Bevor die Denk- und Handlungsweisen, die ja alle Ebenen des Bezugfeldes durchziehen, in Kapitel 3.1.2 als Lernhandlungen genauer behandelt werden, soll das Strukturgitter der Zeichen-Gestalt zusammengefasst und als Modell für eine Fachstruktur ausgewertet werden.

## **2.4.2. Das Bezugfeld der Zeichen-Gestalt als Modell fachdidaktischer Ordnung**

### **2.4.2.1 Relevanz des Strukturmodells als Ordnungssystem**

In dem System des Bezugfeldes, das auf der aus den PEIRCEschen Seinskategorien der Erst-, Zweit- und Dritttheit abgeleiteten triadischen Zeichenstruktur basiert, stehen sich die zwei Anwendungsmöglichkeit gegenüber, die sich durch einen prozessualen erkenntnistheoretischen beziehungsweise kategorialen Charakter auszeichnen. Durch erstere wurde der Zusammenhang der Bezugfelder und Gestaltungsprozesse dargestellt. Letztere ist mit Umberto ECO, der diese in seiner *Einführung in die Semiotik* aus dem zeichentheoretischen Blickwinkel der "Untersuchung der Kultur als Kommunikation"<sup>9</sup> betrachtet, als struktureles Denken zu bezeichnen. Ohne auf die in der Linguistik und in anderen Wissenschaftsdisziplinen erarbeiteten Theorien und Methoden des Strukturalismus<sup>10</sup> eingehen zu wollen, ist der Strukturbegriff in seinem kategorialen Charakter zu legitimieren, der sich als methodologischer Ordnungsbegriff von einem ontologischen, also die Natur des menschlichen Seins darstellenden, abgrenzt. Im ersten Falle ist Struktur ein Modell, "das nach Vereinfachungsoperationen konstruiert ist, die es ermöglichen, verschiedene Phänomene von einem einzigen Gesichtspunkt aus zu vereinheitlichen" und somit die Anwendung des Strukturmodells als fachliches Ordnungssystem "ein technisches Mittel, um auf homogene Art und Weise verschiedene Dinge benennen zu können"<sup>11</sup>.

Während die Komponenten des Bezugfeldes der Zeichen-Gestalt des Textilen in ihren Bezügen auf den Ebenen von Gestalt, Funktion und Bedeutung eine 'objektive' Existenz in dem Sinne haben, dass sie als Erscheinungsformen in einer Kultur existieren und etwas bedeuten, erhebt die Erfassung des Bezugfeldes als Struktur und damit als kategorial geordnetes System<sup>12</sup> von vornherein keinen Anspruch auf objektive – die

---

<sup>9</sup> ECO (1988, S. 19).

<sup>10</sup> Die Hauptthesen des Strukturalismus – vor allem die Annahme eines zugrundeliegenden (Sprach-)Systems von Beziehungen aus horizontaler und vertikaler Achse (Syntagma und Paradigma), wobei der Wert jeden Elements durch seine Stellung und Differenzen in diesem System bestimmt wird – gehen auf die seit 1906 in Vorlesungen entwickelten Theorien des Schweizer Sprachwissenschaftlers Ferdinand de SAUSSURE zurück, die 1916 in *Cours Linguistique Générale* gesammelt veröffentlicht wurden.

<sup>11</sup> ECO (1988, S. 63).

<sup>12</sup> Zu einer zusammenfassenden Darstellung der Systemtheorie und verschiedener Systemkonzepte s. ROPOHL (1979, S. 54 ff.).

Realität abbildende – Wahrheit, die beispielsweise bereits allein aufgrund gewisser vereinfachender Abstraktionen so nicht gegeben sein kann.

Die von ECO (1988, S. 19) für Untersuchungen der semiotischen Struktur genannten Negativkriterien, dass sie a. im Augenblick ihrer Entstehung bereits abgeschlossen sei, b. dass sie eine Betrachtungsweise sei, die alle nachfolgenden Überlegungen ausschließe, und c. keine Methode der Annäherung an ein Fachgebiet sei, treffen auf das hier entwickelte Strukturmodell nicht zu, da es explizit als Methode des Gliederns und Strukturierens der textilen Objektwirklichkeit durch Zeichenbezüge und Bereiche angewendet wurde. Vor dem Hintergrund der bisherigen Ausführungen stellt sich die Entwicklung des Strukturmodells als Ordnungsverfahren dar, als eine mögliche Art, unübersichtliche Vielfalt und divergente Erfahrungen durch eine homogene Betrachtungsweise zu abstrahieren, um die durch die Struktur der textilen Zeichen-Gestalt gefilterten Komponenten in ihren Zusammenhängen in einem übergeordneten Bezugsfeld in eine geordnete Fachstruktur zu überführen. Entgegen der oben aufgeführten Punkte a bis c für Strukturuntersuchungen lassen sich folgende Merkmale des strukturierten Bezugsfeldes hervorheben:

- a:** Die Darstellung des Strukturmodells in drei Bezügen und Stufen, Ebenen und Bereiche repräsentiert die Entwicklung eines Systems zur Erfassung und Untersuchung textiler Objekte in kleinen von der Praxis ausgehenden Schritten, die über Jahre der Entwicklung von der Betrachtung einzelner Phänomene zum Beziehungsfeld des komplexen Modells geführt haben. Es ist zu betonen, daß die kategorial erfaßten textilspezifischen Zusammenhänge und Inhalte durch eine Strukturierung des Bezugsfeldes im Einzelnen inhaltlich nicht behandelt werden und behandelt werden können, die Listen von materialspezifischen Techniken und Prozesse sowie von Objekten, Funktionen, Konzepten und Theorien aber in das Strukturgitter eingebettet werden müssen, um Themen, Inhalte, Methoden und Medien für Lehre und Unterricht in ihrem Strukturzusammenhang zu kennzeichnen. Die aus dem Zeichen- und Gestaltbegriff abgeleitete kategoriale Ordnung ermöglicht

einerseits eine Übersicht über mögliche Fachinhalte und präjudiziert aus den Sachbezügen heraus auch bestimmte Fragestellungen und Zugriffsweisen.

Die prinzipielle Offenheit und Variabilität des Strukturmodells wird dann deutlich, wenn die Struktur der Zeichen-Gestalt auf das Modell einer Fachstruktur übertragen wird. Bei der Konzeption der fachlichen (Teil-) Gebiete, Bereiche und Inhalte bleibt die triadische Struktur sowohl für die Struktur der drei Lernbereiche konstitutiv als für ihre Teilglieder. Quer zu den drei Ebenen der Gestaltung werden durch eine Fachachse die 'Prozesse'; 'Lehren, Kunden, Systematiken' (Tabelle 2.17); 'textile Objekte in den Bezugfeldern a) Kunst, b) Technik, c) Design' (Kapitel 2.3.2 und Tabelle 2.12); 'Kulturgeschichte in den Bezugfeldern a) Kunst, b) Technik, c) Design' (Kapitel 2.3.3.2), sowie die ästhetischen, technischen und kommunikativen Funktionen (Kapitel 2.3.4.1, 2.3.4.2., 2.3.4.3) und die zuletzt gelisteten Theorien und Konzepte (Tabelle 2.15) quasi aufgefädelt. Hinsichtlich der Auflistung von Themen kommt die inhaltliche Unabgeschlossenheit und Offenheit der einzelnen Spalten zum Ausdruck.

**b:** Mit der Integration des Gestaltbegriffs in das Strukturmodell ist ein Absolutheitsanspruch des Zeichenbegriffs als ausschließliches Kategoriensystem von vornherein abgewendet, da sich das Relationsmodell auch für die Differenzierung der geistigen Entwicklung in Prozessen der Enkulturation und Interaktion (Alltagslernen) als eigenständige pädagogisch relevante fächerübergreifende Prozessstruktur der Bewußtseinbildung im differenzierbaren prozessualen Denken und Handeln als relevant erweist. Dies manifestiert sich in der Beschreibung der Wechselbeziehungen von äußeren (konkreten) und inneren (abstrakten) Objekten und der Unterscheidung der ästhetischen, technischen und kommunikativen Denk- und Handlungsweisen in den Bezugfeldern 'Kunst', 'Technik' und 'Design', die nicht nur der wissenschaftstheoretisch orientierten, also auf den drei Seinsmodi basierenden Strukturierung der Interpretantenfelder der

Zeichenlehre folgt, sondern die für die Gestaltung von Stoffobjekten in den unterschiedlichen Bereichen konstitutive Zugriffsweisen darstellen.

Darüber hinaus zeichnet sich das Strukturmodell dadurch aus, daß sich auf der Grundlage der drei unterschiedenen Stufen und Bereiche Erklärungsansätze für die Entstehung der ästhetischen Konditionierung eröffnen, die sich in – vor allem durch Kleidung vermittelte – Sozialisations- und Verhaltensformen wie zum Beispiel dem geschlechtsspezifischen Rollenverhalten oder der Internalisierung ästhetischer Sehmuster und der Übernahme kultureller Stereotypen manifestieren.

**c:** Aus der Andeutung der fachübergreifenden Potentiale des Strukturmodells, dessen inhaltliche Differenzierung bereits eine interdisziplinäre Betrachtungsweise textiler Phänomene erforderlich macht, ergibt sich ein Verständnis der Reichweite des Modells, das sich nicht nur um eine – immer umfassendere und detailliertere – Untersuchung textiler Materialien und ihrer Gestaltungsprozesse bemüht, sondern darüber hinaus auf den Versuch abzielt, sich grundlegenden Bedingungen der anthropologischen Existenz des Menschen, die im kulturellen Umfeld modifiziert wird, zu nähern ohne diese ideologisch zu legitimieren, auch nicht hinsichtlich einer unabdingbaren strukturellen Ordnung aller Phänomene im Bezugfeld.

Für die Gewichtung bzw. Auswahl der Komponenten der Bezugfelder 'Kunst', 'Technik' und 'Design', insbesondere für den visuellen, kommunikativen und gesellschaftlichen Gebrauch von Stoffobjekten, gilt es aus anderer Perspektive, die pädagogischen und fachlichen Intentionen und Ziele von Textilunterricht zu klären, die nicht direkt Gegenstand des Strukturmodells sind. Im Rahmen des didaktischen Konzeptes ästhetisch - kultureller Bildung<sup>13</sup> erscheint es aber notwendig,

---

<sup>13</sup> Eine Arbeitsgruppe der Fächer Kunst und Textilgestaltung an der Erziehungswissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln hat unter Leitung der (Fortsetzung nächste Seite)

auf die Tiefenstruktur des Ästhetischen<sup>14</sup> hinzuweisen, die den Zugang zu allen textilen Artefakten ermöglicht sowie eine kritische Sinn-Wahrnehmung in allen Erfahrungs- und Handlungsfeldern eröffnet. Die Klärung von Bildungsintentionen ist nicht Gegenstand des Strukturmodells. Das Bezugsfeld der Zeichen-Gestalt stellt lediglich den strukturalen Zusammenhang von Bezügen und Bereichen des Denkens und Handelns an Textilien dar, der für die Gestaltfindung und -entwicklung sowie die kompetente Verwendung von textilen Objekten und die sich durch diese vollziehenden Prozesse des Erkennens, Handelns und Kommunizierens konstitutiv sind. Das heißt, das hier entwickelte Strukturmodell dient der Kategorisierung und Beschreibung textiler Phänomene und liefert darüber hinaus ein Strukturraster, auf dessen Grundlage sich Lernprozesse an und mit Stoffobjekten in einem geordneten Feld von Erscheinungsformen, Funktionen und Bedeutungen zwischen Praxis und Theorie der Gestaltung differenzieren lassen.

Das aus den Strukturmerkmalen der Zeichen-Gestalt abgeleitete Fachmodell bezieht sich zwar auf textile Erscheinungsformen und Inhalte und kann so im Textilunterricht mit unterschiedlichen Intentionen angewendet werden. Die erkenntnistheoretischen Parameter des Strukturmodells der Zeichen-Gestalt sind aber so grundsätzlich und ganzheitlich angelegt, dass der Anspruch erhoben werden kann, das Strukturmodell auf die fächerübergreifende Vernetzung von künstlerischen mit wissenschaftlichen Studiengängen anzuwenden, da es die Gestaltung der Objektwirklichkeit in ihren dynamischen Wechselwirkungen zu Denk- und Handlungsprozessen in ästhetisch-kulturellen Erfahrungsfeldern unter mehrperspektivischen Zugriffsweisen zulässt und das Ordnungssystem etwa der Analyse pädagogischer und schulischer Bedingungsfeldern unter bildungstheoretischen und fachdidaktischen Prämissen nicht vorgreift.

---

Verfasserin einen Studiengang für die Primarstufe entwickelt, der eine die Fächer Kunst und Textildesign übergreifende umfassende ästhetisch – kulturelle Bildung zum Ziel hat.

<sup>14</sup> Wolfgang Welsch verwendet den Begriff der Tiefenstruktur des Ästhetischen vor Allem im Sinne von Empfindungen aller Art und als Gegenbegriff zur „Anästhetik“. Sie sind Voraussetzung für den komplexen Erkenntnisprozess des „ästhetischen Denkens“ WELSCH (1993), Siehe hierzu eingehender Kapitel 3.1.2

Die aus der triadischen Zeichenrelation resultierende geordnete Inklusionsbeziehung zwischen 'Gestalt', 'Gestaltetem' und 'Gestaltung' impliziert die Generierung oder Erzeugung von Gestalten im Prozess der Gestaltbildung. Mit der Prozesshaftigkeit der Generierung im Bezugfeld gewinnt das im folgenden Kapitel abschließende Strukturmodell seine fachstrukturelle Dimension. Die das Bezugfeld im Würfelmodell diagonal durchkreuzende Fachachse (siehe Abb. 2.25) wird auch als 'Theorie-Praxis-Achse' bezeichnet. Sie durchquert als vierte Achse das Bezugfeld, greift die bereits gebildeten inhaltlichen Komponenten in ihrer geordneten Struktur vom Mittelbezug ausgehend in Richtung des Interpretantenbezuges auf und gliedert das Lernfeld in drei Lernbereiche. Die Fachachse steht somit in einen Strukturzusammenhang<sup>15</sup> zu ausgewählten textilen Bezugsobjekten und Handlungen (Techniken, Prozesse, siehe Kapitel 2.2.2.3 und Tabelle 2.11), die als Lernmedien und Lernhandlungen die Qualität der Gestaltungsprozesse bestimmen und dadurch auch zu den Entscheidungsfeldern von Lehre und Unterricht in Beziehung gesetzt werden können. Die konstituierenden Komponenten, vor allem die drei Bezugfelder der Zeichen-Gestalt, implizieren sowohl die Differenz der Lehr-/Lernstruktur der Gestaltungsprozesse (Lehr-/Lernhandlungen) wie ihre Gemeinsamkeiten, die als Operationen im reversiblen Kreislauf von Machen, Erleben und Verstehen die Lehr- und Lernhandlungen entsprechend dem Konkretions- und Abstraktionsgrad des Untersuchungsgegenstandes zwischen Praxis und Theorie der Gestaltung akzentuieren. Durch die Ableitung der Fachstruktur aus dem System des Strukturmodells ergeben sich Lernbereiche, die an der geordneten Struktur der Zeichen-Gestalt des Textilen orientierte sind.

#### **2.4.2.2 Lernbereiche und Teilgebiete**

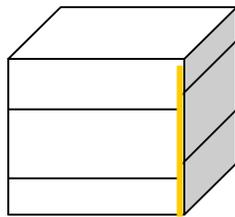
Das Strukturmodell der Zeichen-Gestalt, das das ästhetisch-kulturelle Bezugfeld in Bereiche, Ebenen und Felder ordnet, soll im Folgenden in

---

<sup>15</sup> S. Abb. 43., Tafel XXIV

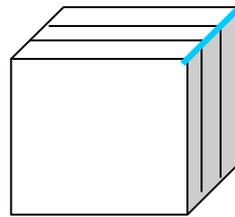
seiner Fachstruktur aufgeschlossen und das Bezugsfeld in Lernbereiche gegliedert werden.

Im Strukturmodell – wie es bisher dargestellt wurde – können zusammenhängende und wieder teilbare Felder auf unterschiedlichen Komplexitätsstufen unterschieden werden, die die Objekte und Bezüge textiler Zeichengestalten als geordnete Teile in ihrem Bezugsfeld darstellen. Die Vernetzung der Bezüge und Bereiche zu einem dreidimensionalen Würfelmodell, an dem sukzessiv die drei Ebenen der Gestaltung in ihren Bezügen und Bereichen entwickelt und dargestellt wurden, findet sich nun als fachliche Untersuchungsfelder in den Lernbereichen und ihren Teilgebieten wieder. Zunächst soll der räumlich gegliederte Aufbau des Strukturmodells aufgegriffen werden, um die Lernbereiche und Teilgebiete des Untersuchungsfeldes in ihrer Vernetzung mit den Gestaltebenen und Bezugsfeldern zu veranschaulichen. Folgende Abbildung spezifiziert zunächst das textile Bezugsfeld.



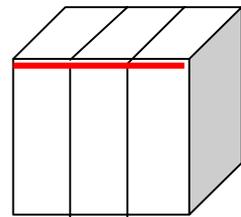
1. EBENEN der:  
GESTALTUNG

M. Gestaltebene  
O. Funktionsebene  
I. Bedeutungsebene



2. BEREICHE:  
BEZUGSFELDER

1. der `Kunst`  
2. der `Technik`  
3. des `Design`



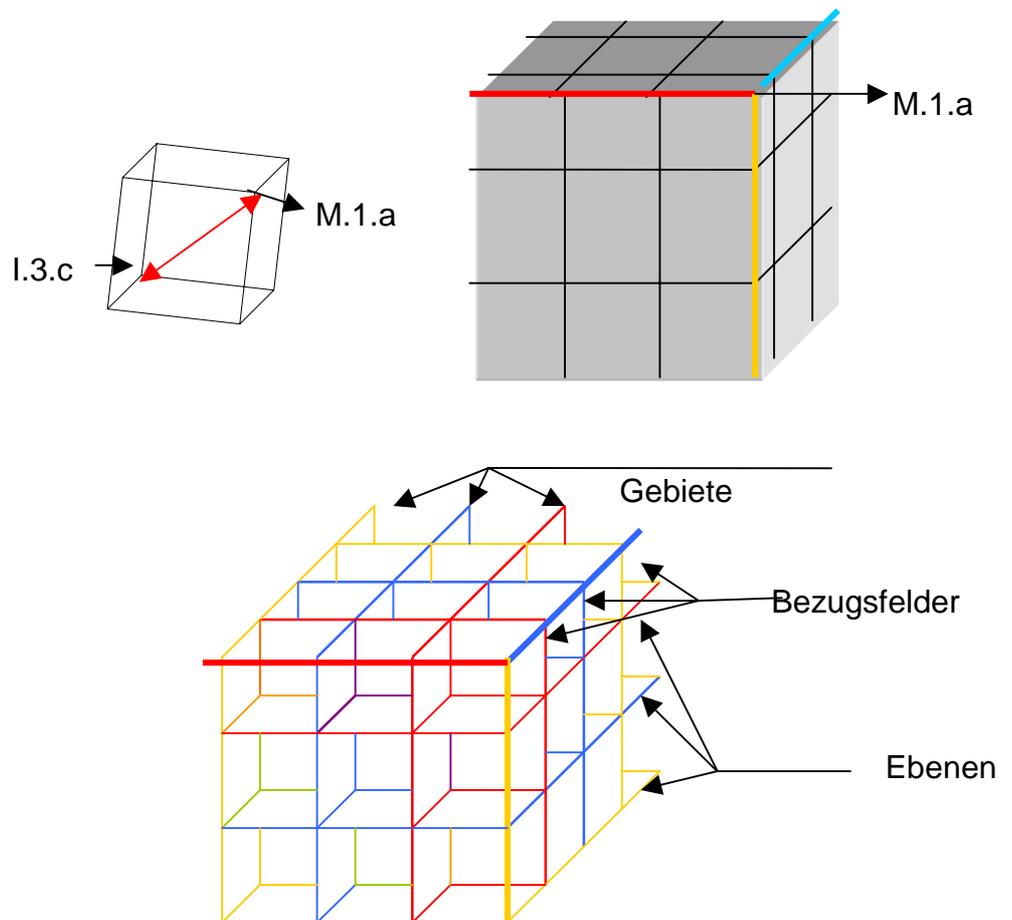
3. GEBIETE:  
TEXTILE GESTALT-  
KATEGORIEN

a. Materialkategorien  
b. Funktionskategorien  
c. Objektkategorien

**Abbildung 2.28: Gliederung des textilen Bezugsfeldes in Ebenen, Bereiche und Gebiete**

In den folgenden beiden Abbildungen wird das Strukturmodell als geschlossener Würfel dargestellt, der durch Schnitte aufgeteilt ist und die Ebenen der Gestaltung, die Bezugsfelder und die Gebiete

zusammenfasst. Der Würfel betont die Geschlossenheit des Bezugfeldes, das das textile Denk- und Handlungsfeld umschließt. Die Dimensionen ergeben sich durch die drei Koordinaten der Zeichenachse (gelb), Gestaltachse (blau) und der Textilachse (rot), wobei die textilen Gebiete (rot) die Gestaltebenen (gelb) und Bezugsfelder (blau) sich durchkreuzen und neun Subfelder der Trichotomien als räumliche Teilfelder ausprägen, die in dem dreigeschichteten Kreuzungsmodell dargestellt werden:

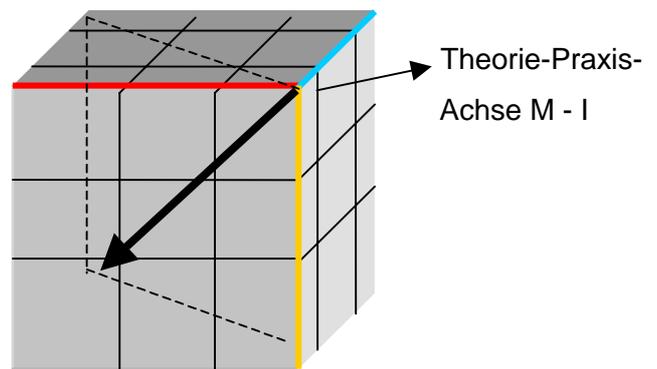


**Abbildung 2.29: Gliederung des textilen Bezugfeldes in einem dreigeschichteten Kreuzungsmodell**

Die drei Schichten gliedern das textile Bezugfeld wie folgt:

1. quer zur Zeichenachse (gelb) vom Mittelbezug zum Objektbezug zum Interpretantenbezug in die Ebenen der Gestaltung<sup>16</sup>,
2. quer zur Gestaltachse (blau) in die Bezugsfelder 'Kunst', 'Technik' und 'Design'
3. quer zur Textilachse (rot) in Gebiete, die geordnet nach den textilspezifischen Formkategorien<sup>17</sup> die Materialkategorien, Funktionskategorien und Objektkategorien umfassen.

Bevor die sich aus der Verbindung des textilspezifischen Gestaltrepertoires mit der triadischen Zeichenstruktur und den Gestaltebenen des Bezugsfeldes der Zeichen-Gestalt sich ergebenden drei Lernbereiche beschrieben werden, soll zunächst zur besseren Verständlichkeit der in Tabelle 2.17 dargestellten tabellarischen Ordnung der Fachstruktur die sogenannte 'Theorie-Praxis-Achse' als vierte, das Raummodell diagonal durchteilende Dimension veranschaulicht werden:



Wenn wir uns die Achse als diagonalen Schnitt durch das quadratische Bezugsfeld vorstellen, durchquert die entstandene Scheibe das Strukturmodell. Die Blickrichtung geht von dem Konstruktionspunkt M.1.a. aus, dort wo das Qualizeichen angesiedelt ist, und kann dann zum diagonal gegenüberliegenden unteren Punkt I.3.c. bis zu dem argumentischen Subzeichen verfolgt werden. Auf die Ebene projiziert entspricht diese Linie der Pfeildarstellung auf Abb. 2.25. Die Theorie-Praxis-Achse ist die vierte das Lernfeld ordnende Achse, die die

<sup>16</sup> S. Abb.2.1, 2.10, und 2.19 .

<sup>17</sup> S. Kap. 2.2.2.2

(Fortsetzung nächste Seite)

Komponenten des Bezugfeldes in ihrer Reihenfolge sinnvoll zueinander abstuft. Sie stellt als Theorie-Praxis- Achse die Prozesse des Lernens in bezug zu den Ebenen der Gestaltung (Gestalt – Funktion – Bedeutung) dar. Ebenso wie sie die Bezugfelder 'Kunst', 'Technik' und 'Design' in ihrer generierenden Reihenfolge durchläuft, durchquert sie die textilen Gebiete ausgehend von den Gefügeformen bis zur letzten Formkategorie. Ausgangspunkt und Endpunkt und der Richtungsbezug der Fachachse stellen allerdings eine pädagogische – didaktische Prämisse dar. Sie soll das ganze Bezugfeld exemplarisch durchlaufen und die durch die Struktur gebundenen und gestaffelten Gebiete vom Leichterem zum Schwereren, vom Konkreten zum Abstrakten, von der Praxis zur Theorie akzentuieren und die Gestaltungsprozesse durch bereichsadäquate Lehr- und Lernhandlungen ausgehend vom Bezugfeld Kunst bis zum Bezugfeld Design abstufen. Die Fachachse oder Theorie-Praxis-Achse wird in folgender Tabelle (Tabelle 2.17)<sup>18</sup> in ihren Lernbereichen und Gebieten (Teilgebieten) dargestellt. Zusammen mit der senkrecht gestellten Textilachse und ihren Formkategorien bilden sie das Feld aus, in dem die textilspezifischen Prozesse, Objekte, Funktionen, Theorien, die in den vorangegangenen Abschnitten von Kapitel 2 nacheinander einzeln gelistet wurden, nun in ihrem Zusammenhang übersichtlich geordnet sind. Die drei Lernbereiche oder Untersuchungsebenen gehen also aus der triadischen Bezugsstruktur des Bezugfeldes hervor und fassen die bisherigen Ausführungen zur Gestalt- und Funktionsstruktur sowie zum Interpretantenfeld gewissermaßen in einer vierten Achse 'von oben' gesehen, zusammen.

---

<sup>18</sup> Die Tabelle 2.17 wurde 1990 entworfen und ist in den Richtlinien für Gymnasien als Matrix aufgenommen.

Tabelle2.17: Teilgebiete und Lernbereiche textiler Gestaltung

	Teilgebiet 1				Teilgebiet 2			Teilgebiet 3		
	A Prozesse	B Lehren, Kunden, Systematiken	C Textile Objekte in den Bezugsfeldern a. Kunst b. Technik c. Design	D Kulturgeschichte in den Bezugsfeldern a. Kunst b. Technik c. Design	E ästhetische Funktion: (Gestalt und Ausdruck)	F technische Funktion: (Gestalt und Zweck-Mittel- Relation)	G kommunikative Funktion: (Gestalt und sozial-psycho- logische Rolle)	Theorien und Konzepte		
							H Bezugsfeld Kunst	I Bezugsfeld Technik	K Bezugsfeld Design	
Gefügeform										
Farbform										
Montageform										
Lochform										
Faltform										
Fallform										
Spannform										
Hüllenform										
Polsterform										

1 = Strukturlehre   
 2 = Funktionslehre   
 3 = Kulturlehre

### 2.4.2.3 Inhaltsbereiche

In der übersichtlichen Kategorisierung der Fachinhalte im einem geordneten Feld von Lernbereichen und Teilgebieten kommt vor allem die Differenzierung der Gestaltebenen zum Tragen, das heißt, die Lernbereiche 1, 2 und 3 fassen diejenigen Teilgebiete und Themenfelder zusammen, deren theoretische Grundlagen in den Kapiteln 2.2 ("Gestalt und Struktur"), 2.3. ("Gestalt und Funktion") und 2.4. ("Gestalt und Interpretantenfeld") dargelegt wurden. Die farbigen Felder der Tabelle 2.17 markieren fachliche Kernbereiche, die für die Schwerpunktsetzung in den drei Teilgebieten besonders relevant sind. Die Lernbereiche, die aus dem Strukturgitter der Zeichen-Gestalt abgeleitet sind, implizieren – entsprechend ihrer generativ geordneten triadischen Zeichenstruktur – dass die komplexeren Inhalte jeweils die niedrigeren inkludieren, das heißt, dass die theoretisch-reflexiven Themenfelder des Lernbereichs 3 auf den experimentell erkundeten Funktionsdifferenzen des Lernbereichs 2 und diese auf den bildnerischen Grundlagen des Lernbereichs 1 aufbauen. Zugleich schließt die Zusammenfassung der thematischen Schwerpunkte in Lernbereiche die Einzelbetrachtung jedes spezifizierten Fachinhalts der 90 Inhaltsfelder nicht aus, die allerdings in ihrer Gesamtheit ein strukturiertes, das heißt geordnetes Reservoir an miteinander in Beziehung stehenden Themenkomplexen darstellen und die Bezugsstrukturen des Faches auf der inhaltlichen Ebene abbilden.

- Im Lernbereich 1 ist insbesondere der Gestaltbezug von Textilien akzentuiert. Er wird über die Auflistung textiler Techniken und "Prozesse" (A)<sup>19</sup>, durch "Lehren, Kunden, Systematiken" (B) sowie durch "Textile Objekte in den Bezugfeldern a) Kunst, b) Technik, c) Design" (C)<sup>20</sup> und ihre "Kulturgeschichte" (D)<sup>21</sup> inhaltlich beschreibbar. Hier ist insbesondere die künstlerische Gestalterkundung in experimentellen zweckfreien Lernhandlungen angemessen, die sich auf die Erkundung des bildnerisch-plastischen Gestaltrepertoires textiler Gefüge, ihre Zusammensetzung,

---

<sup>19</sup> S. Kap. 2.2.2.3

<sup>20</sup> S. Kap. 2.3.1

<sup>21</sup> S. Kap.2.3.3.2

Form- und Farbgebung sowie die Montage von Stoffen beziehen. Die Summe des fachlichen Erkenntniszusammenhangs in diesem Lernbereich, die sich aus den Lehr- und Lernhandlungen, der adäquaten Untersuchung der Gestalt textiler Materialien, Prozessen und Objekten in ihren Gestaltungs möglichkeiten ergeben, wird mit dem Begriff der Strukturlehre zusammengefaßt.<sup>22</sup>

- In den Spalten "Gestalt und Ausdruck" (E)<sup>23</sup>, "Gestalt und Zweck-Mittel-Relation" (F)<sup>24</sup> und "Gestalt und sozial-psychologische Rolle" (G)<sup>25</sup> sind für alle neun Formkategorien mögliche ästhetische, technische und kommunikative Funktionen textiler Formen und Objekte akzentuiert. Die Funktionskategorien der Lochform, Faltform und Fallform sind besonders dafür geeignet, die Funktionsunterschiede zu differenzieren und Gestaltungsprozesse als sogenannte Produktgestaltungsprozesse zu initiieren, die die Gestaltgebung von Textilien in ihrer wirklichen und möglichen Zweckgerichtetheit kritisch hinterfragen. Die Erkenntnisse werden hier in Teilgebiet 2 in der sogenannten Funktionslehre zusammengefaßt.

- Die mit "Theorien und Konzepte"<sup>26</sup> überschriebenen Spalten umfassen Themen aus Bezugswissenschaften, die die gesellschaftlich-kulturellen Zusammenhänge, den Bedeutungsbezug der Textilien in den Bezugsfeldern Kunst (H), Technik (I) und Design (K), beleuchten können. Die theoretischen Aspekte sind auf die konkreten Textilien der Gestalt- und Inhaltsbereiche in allen neun Formkategorien beziehbar. Die gesellschaftlich-kulturellen Denkweisen und Handlungskonzepte sind – wie es in Kapitel 3.0 noch dargestellt wird – insbesondere in den

---

<sup>22</sup> Die Begriffe 'Struktur-', 'Funktions-' und 'Kulturlehre' (s. auch Tab. 7.2) korrespondieren mit den in der Semiotik unterschiedenen Disziplinen der Syntaktik, Semantik und Pragmatik. Aufgabe der Syntaktik ist es, die formalen Relationen der Zeichen untereinander "unter Absehung von ihren Beziehungen zu Objekten und Interpreten" zu untersuchen; [...]. Die Semantik als zweite semiologische Disziplin untersucht die Beziehung zwischen den Zeichen und den Objekten, auf die sie sich beziehen können. Die Pragmatik wird als "die Wissenschaft von der Beziehung der Zeichen zu ihren Interpreten" definiert (RODI [1989, S. 299 f.]

<sup>23</sup> S. Kap. 2.3.4.1

<sup>24</sup> S. Kap. 2.3.4.2

<sup>25</sup> S. Kap. 2.3.4.3

<sup>26</sup> S. Kap. 2.4.1.2

Objektkategorien der Kleidung (Hüllenform) relevant. In Verbindung mit konzeptionell-darstellenden Lehr- und Lernhandlungen<sup>27</sup> kann der theoretische Erkenntniszusammenhang als Kulturlehre (Kulturwissenschaft) zusammengefasst werden. Teilgebiet 3 fasst die beiden ersten auf der komplexesten Stufe zusammen: Aufbauend auf experimentellen Erfahrungen auf der Ebene von Gestaltfindungsprozessen, Funktionsanalysen und auf dem Wissen, dass ästhetische, technische und kommunikative Funktionen an Stoffobjekten unterscheidbar sind und ihre Unterschiede hinsichtlich der Bezugsstruktur auch Bedeutungs-unterschiede bestimmen, können die Wahrnehmung und das reflektierende Bewußtsein auf sozial-psychologische oder kulturelle Phänomene gerichtet werden wie zum Beispiel auf das Kleiderverhalten der Menschen in ihrer Zeit.

In der Reihenfolge der Teilgebiete ist also vom Gestaltbezug – Gestaltrepertoire und konkrete textile Objektbereiche und Prozesse sowie ihre Geschichte (Lernbereich 1) – über Funktionsbezüge textiler Formen – Funktionsformen und ihre Funktionsgeschichte (Lernbereich 2) – bis hin zu Theorien und Konzepten abgestuft, die die Bedeutung textiler Phänomene, von Funktionen und Objektbereichen in den Bezugsfeldern 'Kunst' 'Technik' und 'Design' tangieren (Lernbereich 3). Das bietet das inhaltliche und methodische Spektrum textilspezifischer Gestaltungsprozesse vom praktischen anschaulichen Handeln bis hin zur wissenschaftlichen Reflexion. Die Lernbereiche und ihre Teilgebiete markieren somit nicht nur ein geordnetes Untersuchungsfeld, sondern Stufen gestalterischer Konkretion, Komplexität und Abstraktion, deren gleitende Abstufungen die Polarität von Praxis und Theorie beziehungsweise künstlerischer und wissenschaftlicher Zugriffsweisen überspannen.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Zu den fachspezifischen Lernhandlungen siehe Richtlinien und Lehrpläne Textilgestaltung, Gymnasium(1993, S. 64–70).

<sup>28</sup> Die Herausforderung der Zusammenführung künstlerischer Praxis und wissenschaftlicher Zugriffsweisen – etwa von Kunst-, Technik- und Designwissenschaften – kann hier nur als theoretischer Anspruch formuliert werden, der in der Fachdiskussion zwar einen hohen Stellenwert hat, jedoch keineswegs bislang eingelöst ist, da eine Überwindung der vorhandenen Kluft zwischen Praktikern und Theoretikern nur in einem thematisch orientierten ästhetisch-kulturellen Lernbereich Chancen auf Verwirklichung hat.

Die aus den neun Formkategorien gebildeten Zeilen in Tabelle 2.17 fassen jeweils zehn Themenfelder aus den Spalten A bis K zusammen. Aus diesen können, wie es in der folgenden Tabelle 2.18<sup>29</sup> zusammengestellt ist, neun fachspezifische Inhaltsbereiche extrahiert werden, die die Themenfelder in der Spannbreite zwischen künstlerischen und wissenschaftlichen Zugriffsweisen zusammenfassen. Auch in den Abbildungen 39 bis 41 (Tafel XXI, XXII im Anhang) ist die Differenzierung der neun Inhaltsbereiche in den Objektbereichen Kunst, Technik und Design und ihre Ableitung aus den textilen Erscheinungsformen der neun textilen Formkategorien ersichtlich. Die Zuordnung der Inhaltsbereiche zu den Formkategorien ist unter anderen auch in den Modellen<sup>30</sup> veranschaulicht.

Die Verbindung der Teilgebiete und Inhaltsbereiche mit Methoden der Aneignung des Bezugfeldes der textilen Zeichen-Gestalt sind in Abbildung 45, auf Tafel XXVI dargestellt. Je nach Akzentuierung und Zugang ist die Zugriffsweise auf das Bezugfeld im Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis der Gestaltung, d.h. in dem Zusammenhang von Produktion, Rezeption und Reflexion in Gestaltungsprozessen modifiziert<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Die Tabelle entspricht den Formulierung der Inhaltsbereiche im Lehrplan des Gymnasiums (s. KULTUSMINISTERIUM DES LANDES NORDRHEIN-WESTFALEN [1993]).

<sup>30</sup> S. auch Abb. 38, 39 u. 40,41 und 42. auf Tafel XIX, XX, XXII, XXIII.

<sup>31</sup> Im Lehrplan (siehe Anmerkung 29 und Kapitel 3.2) sind drei Gestaltungsprozesse unterschieden, die eine Abstufung von praktischen zu theoretischen Zugriffsweisen auf die Zeichen-Gestalt des Textilen implizieren sowie eine Abstufung von Lernhandlungen in den Bezugfeldern Kunst, Technik und Design beinhalten: „Freie-Experimentelle Lernhandlungen“, „Zweckgebundene Lernhandlungen“ und „Konzeptionell-Darstellende Lernhandlungen“

Tabelle 2.18: Gestaltkategorien und fachspezifische Inhalte

	Gestaltkategorien	Akzentuierung der Inhalte im K./T./D.-Bezug		Inhaltsbereiche
<b>Strukturkategorien</b>	<b>Gefügestrom</b>	K	Ausdruck	Formgebung
		T	Konstruktion	
		D	Zeichen	
	<b>Farbform</b>	K	Darstellung	Farbgebung
		T	Markierung	
		D	Ornament/Muster	
<b>Montageform</b>	K	Unikat	Herstellung und Produktion	
	T	Serienprodukt		
	D	Konsumgut		
<b>Funktionskategorien</b>	<b>Lochform</b>	K	Zeit	Konsum und Verschleiß
		T	Verschleiß	
		D	Modewandel	
	<b>Faltform</b>	K	Formbarkeit	Zweck und Gebrauch
		T	Verstaubarkeit	
		D	Drapagen	
<b>Fallform</b>	K	Bewegung, Dynamik	Fest, Feier, Spiel	
	T	Mechanik		
	D	Bewegungssprache		
<b>Objekt-kategorien</b>	<b>Spannform</b>	K	Raumbildung	Raumkonzepte
		T	Natur- und Lebensraum	
		D	Wohnvorstellungen	
	<b>Hüllenform</b>	K	Körper- und Menschenbild	Menschenbilder
		T	Körperschutz	
		D	Menschenrollen	
<b>Polsterform</b>	K	Lebenskonzepte	Lebensentwürfe	
	T	Lebensqualität		
	D	Sitten und Normen		

Ging es bisher um die Entwicklung und Darstellung eines Strukturgitters der textilen Zeichen-Gestalt und im letzten Kapitel (2.4.2) um die Übertragung der Ebenen und Bereiche des Strukturgitters auf eine Ordnung fachliche Gebiete, Teilgebiete und Inhalte, die zu Lernbereichen

zusammengefasst wurden, so wird in dem folgenden Kapitel (3.0) das Bezugsfeld aus dem Blickwinkel der Gestaltung, in der praktisches und theoretisches Denken und Handeln verbunden sind, thematisiert. Gestaltung wird in ihrem Prozesscharakter, der die Hervorbringung und Entwicklung sowie die Rezeption und Reaktionen auf Zeichen-Gestalten sowie ihre Reflexion intendiert, betrachtet. Desweiteren soll das Denken und Handeln am Objekt als ästhetisch-kulturelles Lernen aus verschiedenen Perspektiven ins Verhältnis zum Objekt gestellt werden. Hierzu ist es notwendig, die im Gestaltbegriff von FUHR/GREMMLER-FUHR dargestellte Entwicklung des Bewußtseins und die ästhetischen, technischen und kommunikativen Denk- und Handlungsweisen nicht nur wie bisher strukturell im Mittel- Objekt- und Interpretantenbezug zu unterscheiden, um damit das Bezugsfeld und seine textilen Inhaltsbereiche zu ordnen, sondern um die Bewertung ästhetischer, technischer und kommunikativer Lernprozesse im ästhetisch-kulturellen Umgang mit Textilien. Diese werden im Sinne außerschulischer Enkulturations- und Sozialisationsprozesse verstanden, wodurch sich zum Abschluß (in Kapitel 3.2) die Frage nach der Relevanz ästhetischer Bildung stellt.

### 3.0 Lernfelder der Gestaltung

Die Zusammenhänge und Unterschiede der als Gestaltung subsumierten Denk- und Handlungsprozesse werden in den folgenden Abschnitten näher betrachtet, um das in Kapitel 3.0 strukturell und fachlich geordnete ästhetisch-kulturelle Bezugsfeld der Zeichen-Gestalt des Textilen im Hinblick auf implizite Lernhandlungen auszuwerten und um Bildungsintentionen daraus abzuleiten. Im folgenden ersten Abschnitt (3.1) wird in Erweiterung der Grundannahme des Gestalt-Ansatzes (das `Gestaltdenken` und das `Kontaktmodell`) der Prozess der Gestaltung als Lernprozess, in dessen Vollzug konkrete wie abstrakte Zeichen-Gestalten hervorgebracht und wieder aufgelöst werden,<sup>1</sup> in seiner dynamischen Wechselbeziehung von Denken und Handeln und eines sich entwickelnden Bewusstseins behandelt. Die Zeichen-Gestalten sind nicht nur Zeugnisse, die die Wechselbeziehung von körperlichen und geistigen Prozessen spiegeln, sondern wirken als konkrete Stoffobjekte insbesondere in Gestalt der Kleidung auf das Denken und Handeln des Subjektes zurück (Abschnitt 3.1.1). Kleidobjekte fungieren als „Lernmedien“, die durch ihre sinnliche Präsenz das konkrete Körper- und Bewegungsverhalten und hierüber auch das Sinnenbewusstsein<sup>2</sup> beeinflussen.

Stellt die Auswertung des Gestalt-Ansatzes von FUHR-GREMMLER-FUHR (1995) die Grundlage für ein dynamisches Wechselmodell von Subjekt und Objekt in Prozessen der Gestaltung dar, das die Merkmale der Selbstorganisationstheorien<sup>3</sup> berücksichtigt, so ist die Unterscheidung strukturell differenter Denk- und Handlungsweisen in den drei Hauptzeichenklassen durch WALTHER<sup>4</sup> die Grundlage für die Unterscheidung der Gestaltungsprozesse in den Bezugsfeldern von `Kunst`, `Technik` und `Design`. Die drei verschiedenen Denk- und Handlungsweisen

<sup>1</sup> FUHR/GRÄMMLER-FUHR (1995, S. 79ff.).

<sup>2</sup> Der Begriff. des „Sinnenbewußseins“ wird von Rudolf ZUR LIPPE (1987) als Überbegriff für das Universelle und die Tiefendimension des Ästhetischen gebraucht.

<sup>3</sup> FUHR/GRÄMMLER-FUHR beziehen sich u.a. auf Gregory Bateson, Humberto Maturana/Franzisco Varela, Heinz von Foerster, die aus der Sicht einer „Biologischen Phänomenologie“ einen Paradigmenwechsel in der Diskussion über Art und Qualität der Erkenntnis und des Lernens angestossen haben (1995,S.9).

werden im Abschnitt 3.1.2 in einem „Dreischichtenmodell“ sowohl in ihrem Zusammenhang aufeinander bezogen als auch einzeln, als spezifizierbare Gestaltungsweisen von Produktion, Rezeption und Reflexion mit Hilfe von WELSCH, W. (1993d), ROPOHL, G. (1979) und unter anderem BARTHES, R. (1964) näher charakterisiert. Am Beispiel der Kleidung wird das Lernen am textilen Objekt als Enkulturation und Sozialisation im Abschnitt 3.1.3 zusammengefasst. Im „Ausblick“ (3.2) werden fachliche Konsequenzen angedeutet, die aus der Sicht der Autorin der außerschulischen kulturellen Konditionierung durch die Schulung der Tiefendimension des ästhetischen Denkens entgegnet werden sollten.

### 3.1 Der (Lern-) Prozess der Gestaltung

Aus den bisherigen Ausführungen geht hervor, dass der Begriff der Gestaltung als Prozess der Hervorbringung von Zeichen-Gestalten gefasst wird, die im Prozess der Wechselbeziehung zum denkenden und handelnden Subjekt in seinem ästhetisch-kulturellen Umfeld im Laufe eines Entwicklungsprozesses zu umfassenderen Vorstellungen und komplexeren Zeichen-Gestalten formiert werden können. Die ‚Bildung‘<sup>5</sup> der Gestalt, die in zwischenmenschlichen Interaktions- oder Kommunikationsprozessen als Zeichen<sup>6</sup> fungiert, ist jedoch unabhängig vom Grad ihrer Semiotizität für die allgemeine Entwicklung des menschlichen Bewusstseins konstitutiv, das FUHR/GREMMLER-FUHR (1995) als lebenden Organismus in einem Umweltfeld beschreiben. Das Konzept des Gestalt-Ansatzes betrachtet das Individuum als organismische Einheit (Organismus), die sich im Wechselspiel mit ihrer Umwelt (Umweltfeld) selbst reguliert, entfaltet und zu immer neuen, individuellen Ganzheiten transformiert und konkretisiert. Als sowohl körperliches wie geistiges Handeln führt der Begriff der Zeichen-Gestalt die verinnerlichteten Interaktionsprozesse der Gestaltung im

---

<sup>4</sup> WALTHER, E. (1974, S.78ff.).

<sup>5</sup> Der Begriff der Bildung spielt hier neben der allgemeinen Hervorbringung von Gestalten auch auf den Prozess der Gestaltung von geistigem ‚Stoff‘ an, sowie auf die Formgebung von Materialien in den „Bildenden“ Künsten.

<sup>6</sup> Mit dem Zeichenbegriff. ist Gestaltgebung mit Zeichensetzung verbunden, durch die ein Interpretant in einem Interpretantenfeld eine Gestalt erzeugt, die Bedeutung vermittelt.

Objekt zusammen, dessen Zeichen-Gestalt zum produzierenden und/oder rezipierenden oder auch reflektierenden Subjekt in Beziehung steht.

Der geistige Prozess der Selbstdefinition stellt sich besonders anschaulich im täglichen Prozess des Sich-Kleidens dar, da sich hier ein `Selbst` durch seine konkrete Kleidgestalt ein modifizierbares Körperbild erschafft. Das Subjekt reagiert dabei gleichzeitig auf sein Umfeld. Es definiert sich selbst als Figur, indem es Ausdehnung und Begrenzung seiner Gestalt im Unterschied zu anderen durch die Entwicklung seiner `Kontaktgrenze`<sup>7</sup> entwirft und sich von seinem Umwelt-Feld abhebt oder sich diesem angleicht. Dabei bestimmt und zeigt es in seinem Umfeld durch die Kombination seines Gestaltrepertoires im Wechselverhältnis zu seinem (sozialen, psychologischen) Hintergrund seinen Standort (Meinung, Haltung) an, den es in der Spannbreite zwischen Anpassung und Absonderung einnehmen möchte oder einzunehmen gezwungen ist.

Die Grundannahmen des Gestalt-Ansatzes involvieren in dem Begriff des Gestalt Denkens<sup>8</sup> ganzheitliche, zirkuläre und selbstreflexive Prozesse der Entwicklung von Gestalten, die aus einer komplexen Reaktion auf Wahrnehmungen, Empfindungen, individuellen sowie überindividuellen Erfahrungen entstehen. FUHR/GREMMLER-FUHR postulieren mit der Wechselbeziehung von Organismus und Umweltfeld, dass der Organismus zur Orientierung und zu seinem Selbstverständnis in der Welt – als eng zusammenspielende Aspekte der Bewusstseinsdynamik – mit seiner Umwelt in Kontakt treten muss und sich letztlich über diese Wechselbeziehung entwickelt und definiert. Die Wechselprozesse laufen in einem und vor einem noch umfassenderen Feld<sup>9</sup> (Hintergrund) ab, das die Aktionen des Einzelnen auslöst und sich dadurch in seinen bereits kultur- und gesellschaftsgeprägten Strukturen verändert. Trotz des Einflusses des Umweltfeldes konstruiert dennoch jeder Einzelne seine

---

<sup>7</sup> Der Prozess der Abgrenzung und Berührung zwischen Organismus und Umweltfeld wird in der Gestalliteratur seit jeher als Kontaktgrenze (contact boundary) bezeichnet. FUHR/GREMMLER - FUHR (1995), S. 87).

<sup>8</sup> Die Merkmale des Gestalt Denkens sind: „Ganzheitliche Inszenierung von Wirklichkeit“, die „zirkuläre Wechselseitigkeit“ und „selbstreflexives Ko-Evolvierendes“ FUHR/GREMMLER-FUHR (1995, S. 31-36).

<sup>9</sup> MATURANA, H./ VARELA, F.J.: (1987, S.85) sprechen vom Milieu, das Strukturveränderungen in den autopoetischen Einheiten auslöst.

Wirklichkeit mit prinzipieller Einzigartigkeit und Veränderbarkeit durch Steuerung und Auswahl bereits bei der Wahrnehmung des Feldes, weil der Wahrnehmungsprozess immer eine aktive Handlung des Beobachtens und eine passive des Beobachtetwerdens darstellt. Ein gewisses Maß an Übereinstimmung verschieden konstruierter Wirklichkeiten wird durch Übereinkunft im Sinne von Konventionen und Regeln hergestellt. Doch diese das grundlegende Interaktionssystem nicht unbedingt tangierenden Übereinkünfte können die Lernprozesse der Individuation und Enkulturation nicht ausreichend begründen, denn die Objektsprache, insbesondere die Kleidersprache, wird nicht wie die Vokabeln einer Sprache gelernt und angewendet. Die Selbstgestaltung durch Kleidung umfasst Gang, Haltung, Auftritt und andere sowohl unbewusste wie bewusste Kleid-, Bewegungs- und Interaktionsformen. Die Formen und Farben werden durch die Verarbeitung von Empfindungen und Erfahrungen, die etwa mit diversen Kleiderhüllen verknüpft werden, aus einem visuell-taktilen Gestaltrepertoire ausgewählt, das wie die verbale Sprache originelle Kombinationsmöglichkeiten zulässt, ebenso wie es festgelegte Zeichen (Abzeichen, Rituale, Stereotypen) zur Verständigung bereithält. Im Repertoire der Kleidung sind etwa durch die Auswahl und Kombination bestimmter Kleidungsstücke für einen bestimmten Ort und einen bestimmten Zeitpunkt aus einem Repertoire an Möglichkeiten Einstellungen oder Werte von Einzelnen, Gruppen und gar der ganzen Gesellschaft formatiert<sup>10</sup>. In diesem Sinne geht der Prozess des Sich-Kleidens aus einem Prozess des Kontaktes<sup>11</sup> hervor, der folgende drei Vorgänge umfasst: Erstens den Prozess der Gestaltbildung, zweitens ein Vorgang der Anpassung/Absonderung und Differenzierung und drittens ein Austauschprozess, wobei das Subjekt zwischen Assimilierbarem und nicht zu assimilierendem Neuen unterscheidet und auswählt.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Der Prozess der Information wird von dem Kommunikationswissenschaftler Vilém Flusser in den Begriffen „form-ulieren“, „in-formieren“ als Einprägung eines Programms in eine Form hervorgehoben. FLUSSER, V. (1993, S.19).

<sup>11</sup> FUHR/GREMMLER-FUHR verwenden für die Wechselbeziehung im Organismus/Umweltfeld den Begriff des Kontaktes (1995, S. 85).

<sup>12</sup> FUHR/GREMMLER-FUHR (1995, S86)

Der Prozess der Gestaltbildung, wie er sich durch die Figur-Grund-Auflösung im Gestaltdenken und im Kontaktgeschehen manifestiert, basiert auf der Erfahrung vorangegangener Unterscheidung von Figur und Grund, die sich auf alle Ebenen der Selbst- und Welterfahrung bezieht und die entsprechende Orientierung gewährleistet sowie er der Hintergrund unseres Wirklichkeitsverständnisses und unseres Selbstverständnisses im jeweiligen Augenblick ist. Durch die Dynamik der Gestaltbildung, der die Bewusstseinsprozesse unterworfen sind, die letztendlich zu einer Erweiterung des Bewusstseins und damit zu einer umfassenderen Wahrnehmung des (Hinter-)Grundes führen, gestaltet sich der Übergang von nicht-bewusst zu bewusst als veränderbar und damit fließend, als lebenslanger Lernprozess, der ästhetisch-kulturelle und gesellschaftliche Erfahrungen in Zeichen-Gestalten sublimiert und die Entwicklung des Individuums, seine Erkenntnisse, sein Denken und Handeln durch und in seinen Zeichen-Gestalten 'objektiviert'.

Die Hervorbringung der Zeichen-Gestalt vollzieht sich also im Gesamtgeschehen eines Gestaltungsprozesses, der in seiner elementaren Dynamik sowohl Empfindung und Wahrnehmung als Erfahrung und Reflexion des Wahrgenommenen zulässt. Als eine Reaktion auf das Wahrgenommene manifestiert sich das unterschiedliche Zusammenspiel von Empfindungen und Bewusstsein in neuen Gestalten, deren Entstehung und Auflösung im Organismus/Umweltfeld einem Wandel unterworfen sind. Die Zeichen-Gestalt spiegelt quasi die Dynamik des Bezugfeldes als Antwort auf die Wechselbeziehung, aus der es hervorgegangen ist, im Sinne vieler Selbstentwürfe wider, die sowohl die Dimensionen des Utopischen oder Fantastischen<sup>13</sup> enthalten können, wie sie der Anpassung an bestehende Normen Rechnung tragen. Organismus und Umweltfeld erzeugen sich in der Dynamik ihres Wechselbezuges gegenseitig, indem sie sich durch abgrenzende Ausdifferenzierung sowie die potenziell unendlichen Möglichkeiten der Strukturierung des Feldes wechselseitig hervorbringen.<sup>14</sup> Die Utopien des Einzelnen sind daher Teil des Gesamten,

---

<sup>13</sup> Zur Dimension des Fantastischen in der Kleidung sei auf einen Aufsatz von ZEPTEK, M. verwiesen (1992, S.30-41).

<sup>14</sup> FUHR/GREMMLER-FUHR (1995, S.71).

des letztlich Machbaren und Durchsetzbaren, wodurch Kleidung als ein in die Kultur entlassenes Produkt des Prozesses konkreten Erlebens in der fließenden Wechselbeziehung von Aktion und Reaktion immer auch kulturelle und soziale Erfindung ist<sup>15</sup>.

Die Kontaktzone zwischen Subjekt und Objekt gewinnt im Konzept des Gestalt Denkens in dem Vorgang der Erzeugung einer Einheit durch Abgrenzung und Trennung einer Figur von ihrem Umfeld ihre eigentliche Relevanz, weil das Objekt als (Kontakt-) Grenze zwischen den Organismen entsteht, die im Kontaktgeschehen zwischen den Subjekten vermittelt. Die Bezeichnung 'Kontaktgrenze' meint im Kontext des Gestalt-Ansatzes aber keine dauerhafte und starre Trennlinie zwischen Person und Umfeld, sondern steht vielmehr für eine Kontaktnahme zwischen beiden als ein sich wandelndes Kontaktgeschehen. An der Oberfläche der einzelnen Organismen findet "Abgrenzung zu und Berührung mit der Umwelt"<sup>16</sup> statt. Fuhr/Gremmler-Fuhr denken in ihrem Kontaktmodell sicherlich nicht an die Zeichen-Gestalt der Kleiderhülle, die ihre Gestalttheorie so einleuchtend konkretisiert und veranschaulicht. Durch die Kleidergrenze schafft sich der einzelne Organismus eine geistig wie körperlich lebenswichtige Berührungs- und Schutzfläche, die abträgliche Verletzungen und Zerstörungen von außen abwehren kann. Zugleich lässt die (Kleider-) Grenze<sup>17</sup> nicht nur ein für den Organismus zuträglichen Austausch zwischen Innenfeld und Außenfeld etwa zu physiologischen Zwecken zu, sondern fungiert als Abschluss der Körpergestalt<sup>18</sup>, die Botschaften des Organismus in Bezug zum ästhetisch-kulturellen Bezugsfeld speichert, die einerseits in ästhetischen Rezeptionsprozessen im Sinne eines zeitgemäßen Menschenbildes interpretiert werden können

---

<sup>15</sup> Die tägliche Gestaltung der Kleiderhülle ist eine besonders in der Jugend auffällige Darstellungs- und Kontaktform, die den Wechselbezug zwischen Abgrenzung und Kontaktnahme (Anpassung) als fließende Entwicklung des Bewusstseins mehr als andere Objektbereiche konkretisiert und dem gewünschten sozialen Kontakt Ausdruck und Wirkung verleiht.

<sup>16</sup> FUHR/GREMMLER-FUHR (1995, S. 87).

<sup>17</sup> NIXDORFF, H.: verweist auf die „Neigung des Textilien zum Dingverzicht zugunsten einer Grenzfunktion“ (1998, S.7). Das Phänomen der Grenze ist aus der Ambivalenz der Gestalt der Kleiderhülle abgeleitet und in ihrem Band zum Gegenstand der Forschung aus der Sicht verschiedener Disziplinen gemacht. Das Grenzphänomen wird von NIXDORFF sogar als Schlüsselbegriff einer vergleichenden Textilwissenschaft vorgeschlagen.

<sup>18</sup> Im Sinne der Modellierung von Körperbildern

und andererseits als mediale Zone in visuellen Kommunikationsprozessen fungieren. Bei der täglichen Herausbildung dieser Kontaktgrenze sind Gestaltungsprozesse relevant, die aus der Verarbeitung von aktuellen Bedingungen, biografischen Erfahrungen und milieu- und kulturspezifischen Gegebenheiten resultieren und, wie weiter oben bereits gesagt, den Standort des Individuums zwischen Absonderung und Anpassung definieren: "In den verschiedenen sozialen Milieus und Kulturen werden ganz bestimmte Kompetenzen der Grenzbildung erworben; oder einige Kompetenzen fehlen im Repertoire von Personen, die das Milieu oder die Kultur wechseln."<sup>19</sup>

Mit dem Konzept des Gestalt-Ansatzes können die grundlegende Triebfeder sowie der Prozess der `Selbt`-Gestaltung als Hervorbringung von Gestalten beschrieben werden, die aufbauend auf einer wahrnehmungspsychologischen Figur - Grund Unterscheidung eine Entwicklung des Bewusstseins in den dynamischen Wechselverhältnissen zwischen den Menschen und der Bildung und Wiederauflösung von verständlichen Zeichen voraussetzt. Die Gestaltbildung durchdringt den sich selbst gestaltenden autopoietischen Organismus,<sup>20</sup> der sich in der Bildung von Zeichen-Gestalten fortlaufend konstituiert und definiert. Der Prozess des sozialen Interagierens, der Entwicklung und Grenzziehung des individuellen Bewusstseins, das sich durch Abgrenzung und Öffnung in seinem Umfeld herausbildet, indem es Zeichen-Gestalten erzeugt, die die Kontakte herstellen, beleuchtet die Tiefenstruktur des Prozesses der Gestaltung als eine notwendige Voraussetzung subjektiver, individueller Abgrenzung in einem Bezugsfeld ästhetisch-kultureller Interaktion und Kommunikation. Diese dynamischen und zyklischen Entwicklungsprozesse werden angetrieben durch die permanente Reaktion auf ein Umfeld, das Voraussetzung und Hintergrund für die Anpassung beziehungsweise

---

<sup>19</sup> FUHR/GREMMLER-FUHR (1995, S. 92).

<sup>20</sup> Maturana meint mit Autopoiese eine lebende Organisationsform, die zur Wahrnehmung ihrer spezifischen Identität invariant ist, deren Strukturen sich aber anpassen. MATURANA (1994, S. 158/159)

Absonderung ist und aus dessen Spannungsfeld die Zeichen-Gestalten hervorgehen.<sup>21</sup>

Prozesse lassen sich in ihrem Ablauf in Phasen gliedern. So wird der "Gestaltzyklus des Erlebens"<sup>22</sup>, der Entfaltung und Abbau einer Kontaktgrenze umfasst, von Fuhr/Gremmler-Fuhr in folgende Phasen eingeteilt:

- **Empfindung:** Im Organismus/Umweltfeld wird Unausgewogenheit oder Turbulenz wahrgenommen, die oft als Sinneserregung empfunden wird, jedoch noch nicht gerichtet ist, aber motiviert im Sinne von fokussierter Aufmerksamkeit (*awareness*).
- **Bewusstheit:** Die sensorischen Empfindungen werden verstanden und informieren über das Geschehen. Daraus entsteht eine Vorstellung (Figur), und der Organismus beginnt, sich als abgegrenzt von der Umwelt zu erleben. Die Bewusstheit umfasst dabei Sinnesempfindungen, innere Dialoge, Bilder und Gefühle, Einstellungen, Urteile und Theorien sowie Interaktionen, deren Stile und Inhalte sowie deren Atmosphären.
- **Energie:** Die zunehmende Bewusstheit führt zum Anstieg der Erregung und zur Aktivierung von Energie, die in einem Standpunkt (Figur) einen Fokus findet und nach Umsetzung in Handlungen drängt.
- **Handlung:** Der Organismus, der sich von der Umwelt als abgegrenzt erlebt, strebt danach, sich mit der Umwelt zu befassen, und wird dabei meist auch motorisch aktiv und produktiv.
- **Kontakt:** Der Organismus assimiliert Objekte aus der Umwelt, nachdem er sie – um sie erfassen und das für ihn Brauchbare und das, was möglich ist, aussortieren zu können – teilweise zerlegt hat, und setzt sie unter neuen Bedeutungszusammenhängen wieder zusammen.

---

<sup>21</sup> An dieser Stelle sei an wahrnehmbare Handlungen erinnert, die wie konkrete Gegenstände Zeichen-Gestalten sind, wenn sie als Bewegungsform wahrgenommen und gedeutet werden, etwa wenn wir die Art und Weise bedenken, wie jemand einen Rosenstrauß verschenkt.

<sup>22</sup> Phasenfolgen täuschen Linearität vor, die aber nicht gemeint ist. Die Komponenten des Gestaltzyklus werden von FUHR/GREMMLER-FUHR in einem Kreismodell dargestellt (1995, S. 96 ff.).

- Lösung: Der Organismus löst sich von diesem Kontakterleben, um es zu verarbeiten. Die Verarbeitung besteht darin, dass dem Erlebten eine Bedeutung gegeben wird
- Abschluss: Der Organismus zieht seine Aufmerksamkeit zurück, die Grenze zwischen Organismus und Umweltfeld hat ihre Funktion erfüllt, die Unterscheidung zwischen Figur und Grund erlischt.

In den als Vorkontakt zusammenfassenden ersten beiden Phasen 'Empfindung' und 'Bewusstheit', sind neben Sinnesempfindungen, Gefühlen und bildhaften Vorstellungen auch sprachliche Kodierungen, Denken und Urteile sowie planerisches Handeln enthalten. Deren Wahrnehmung und den Umgang mit ihnen müssen wir erlernen. In dem „Gestaltzyklus des Erlebens“ wird aus therapeutischer Sicht die Eigenaktivität besonders hervorgehoben sowie die Möglichkeit, alte Gestaltungsmuster zu durchbrechen und sich neu zu entscheiden, sich auf neue Weise an die Bedingungen und Situationen anzupassen.<sup>23</sup> Der Kontaktnahme in den Phasen Energie und Handlung folgt der Kontaktvollzug. Organismus und Umwelt werden verändert. Der sich als psychische Mobilisierung lesende Energieaufbau und Abbau des Gestaltzyklus sagt nichts über Niveau und Qualität des Prozesses aus. Er zeigt aber die Dynamik auf, die alle organischen Entwicklungsprozesse und damit auch Lernprozesse im Enkulturationsgeschehen kennzeichnet.

Biologische, anthropologische und psychologische Vorgänge der Entwicklung werden auch in anderen Modellen des Lernens zusammen gesehen, wenn Informationen aufgenommen werden, diese mit persönlichen Erfahrungen verknüpft und verglichen werden und als Folge angemessen mit einer Handlung auf die neue Situation reagiert wird.<sup>24</sup> Für Rudolf ZUR LIPPE ist in Anlehnung an BATESON das Lernen so elementar wie das Leben selbst, weil auch menschliche Lebewesen Veränderungen in ihrer Umgebung wahrnehmen und darauf reagieren

---

<sup>23</sup> FUHR/GREMMLER-FUHR (1995, S. 100).

<sup>24</sup> Bateson's Stufenmodell des Lernens ist nach Komplexitätsstufen geordnet. Die jeweils höhere Stufe bildet sich dadurch, dass die bislang hergestellte Verbindung nun als Glied eines umfassenderen Zusammenhangs begriffen wird.

müssen, um zu überleben.<sup>25</sup> Auch Zur LIPPE hebt die Ereignisse und die Reaktion darauf als Anstoß zur „Bildung einer Form“ hervor. In dem Hervorbringen von Gestalten ist die Handlung als Formung eines deutenden Tätigseins zu verstehen, die zwei Seiten, den Organismus (den Handelnden, das Individuum, das Subjekt) und die Welt (die Bezugsobjekte, andere Subjekte in einem Interpretantenfeld) zu einem möglichst gelungenen neuen Lebensschritt<sup>26</sup> verbindet. Es ist unschwer zu erkennen, dass die Wurzeln der Gestaltung in diesem elementaren Interaktionsfeld liegen und sich hier auch die Zeichen-Gestalt als Sprache des Ausdrucks, der Darstellung und der visuellen Kommunikation konstituiert, die für menschliche Lern- und Entwicklungsprozesse konstitutiv ist.

Rückkopplung und Entwicklung bewirken die Enkulturation des Einzelnen und seine Gestaltungskompetenz im ästhetisch-kulturellen Umfeld. In diesem morphologisch - anthropologischen Sinne ist Gestaltung nicht nur ein einziger zirkulierender Prozess, sondern eine Summe zirkulierender Wechselbeziehungen in unterschiedlich komplexen Denk- und Handlungszusammenhängen. Auch die Prozesse der künstlerischen Gestaltung sind diesem kreativen Prozessgeschehen der Hervorbringung und Entwicklung von Zeichen-Gestalten als Reaktion auf ein ästhetisch-kulturelles Bezugsfeld unterworfen, ebenso wie die Objektivationen der Kunst von der Qualität dieser Produktions-, Rezeptions- und Reflexionsprozesse Zeugnis ablegen. Die genuin individuelle Hervorbringung von Zeichen-Gestalten, deren Freiheitsgrad sich wie bei allen Sprachformen vor dem Hintergrund ästhetisch-kultureller Bindungen entfaltet, entwickelt sich notwendigerweise in Anbindung an ein Interpretantenfeld.

### **3.1.1 Das Stoffobjekt im Lernfeld der Gestaltung**

Im Gestaltungsprozess, in dessen Verlauf Zeichen-Gestalten produziert werden, sind (wie im vorangegangenen Abschnitt ausgeführt) sinn-

---

<sup>25</sup> ZUR LIPPE, R.: POIESIS 10 (1999, S. 125 - 27) referiert und kommentiert Gregory BATESON's „Stufen des Lernens“.

<sup>26</sup> ZUR LIPPE, R. (1999,S.126).

liche Empfindungen und Wahrnehmungen sowie Erfahrung verknüpft mit geistiger und praktischer Aktivität. Mithin steht 'Gestaltung' für die Hervorbringung von Wirklichkeit, die aus dem komplexen Prozess der Bewusstseinsentwicklung als Reaktion auf Ereignisse in einem Bezugsfeld hervorgeht. Die Wechselbeziehung zwischen den einzelnen Individuen und ihrem kulturellen und sozialen Umfeld kann vereinfacht auf das Bezugsfeld zwischen den gestaltenden Subjekten und der gestalteten Objektwelt<sup>27</sup> polarisiert werden.<sup>28</sup> Mit der Hervorbringung und Wahrnehmung konkreter Objekte ist aber auch verbunden, dass die eigenwillige Welt der Artefakte dem Subjekt wie in einem Spiegel gegenübersteht.<sup>29</sup> Unsere Beziehung zu den Objekten ist die eigentliche Wirklichkeit, nicht nur weil wir sie als unsere Wirklichkeit subjektiv konstruieren, sondern weil wir auf die Welt der Objekte und Erscheinungen etwa freudig oder wütend reagieren, sie reagierend empfinden und wahrnehmen. Beide Seiten haben ihre Wirklichkeit jeweils nur in dieser Beziehung aufeinander.<sup>30</sup>

„Wirklich ist jeweils das Ganze dieser polaren Struktur (...). Auch für die uns ferne unbelebte materielle Welt gilt: sie als wirklich betrachten, ihr so etwas wie Selbstsein zuerkennen heißt, sie unter dem Aspekt der Ähnlichkeit mit uns, also anthropomorph betrachten, nicht als Objekt, sondern als Mitsein“<sup>31</sup>

Die sich wechselseitig konstituierende Beziehung beinhaltet sowohl emotionale als kognitive Reaktionen des Subjektes auf das gestaltete Umfeld, wobei sich Nähe und Distanz, Aktivität und Passivität sogar umkehren können, da das Subjekt nicht nur distanziert die Gestalt erzeugt,

---

<sup>27</sup> Siehe hierzu die grafische Schemazeichnung der Subjekt – Objekt Beziehung auf Seite 49 im Abschnitt 1.3 der Einführung.

<sup>28</sup> Der Philosoph SPAEMANN verweist in seinem Essay zur „Wirklichkeit als Anthropomorphismus“<sup>28</sup> darauf, dass die gestaltete Welt – das Objekt - so konkret ist wie das Subjekt, das denkt oder fühlt: „Was es gibt, sind Gestalten und deren Wahrnehmung, Farben und deren Wahrnehmung, Zahlen und deren Gedachtwerden, Werte und deren Gefühlwerden“. Subjekt und Objekt sind nur in ihrer Beziehung zueinander wirklich. SPAEMANN, R. (2000, S.17).

<sup>29</sup> Siehe Abb. 23 Tafel X. Das Werk: „Die Lumpenvenus“ von Michelangelo Pistoletto, das eine solche Spiegelung von Subjekt und Objekt thematisiert, ist in Kapitel 1.3 näher beschrieben.

<sup>30</sup> SPAEMANN, R. schreibt weiter, dass das außermenschliche Leben sowie die Dinge anthropomorph betrachtet werden müssen, wenn wir dem materiellen Sein Wirklichkeit zusprechen wollen. Im Gegensatz zur anthropozentrischen Sicht moderner Wissenschaft würde nur ihr „Mitsein“ den Dingen gerecht werden (2000, S. 7-18).

<sup>31</sup> SPAEMANN, R. (2000, S.11,12).

sondern der „Eigensinn“ der Stoffobjekte wieder auf sein Denken und Handeln zurückwirken.

Weder im Gestalt-Ansatz noch in der Zeichenlehre wird die Rückwirkung der konkreten Gestalt der Zeichen auf die geistigen Strukturen behandelt. Die Auswirkungen der in die materielle Wirklichkeit eingetretenen Objekte auf Handlungsprozesse und darüber hinaus auf die körperliche und geistige „Haltung“ sind bei Textilien und insbesondere in der Kleidung jedoch evident. Deshalb berücksichtigt das hier mit dem System der Zeichen-Gestalt postulierte Konzept nicht nur die aktive, kreative Hervorbringung von inneren und äußeren Gestalten und die Vermittlung von Haltungen und Einstellungen im Prozess der Selbstdefinition durch diese auch in ihren Zeichenfunktionen, sondern trägt der ästhetisch-kulturellen Prägung durch das konkrete Stoffobjekt Rechnung, weil Materialität und Form der Dinge, insbesondere die der Kleidung, über die Körpersinne in unser Handeln und darüber hinaus in unser Denken eindringen.

Der Mensch geht vielfältige, ja lebensnotwendige Beziehungen zu seiner Objektwelt ein: Wir stellen Objekte her, berühren sie, sehen sie, handeln mit ihnen, leben in ihnen, leben von ihnen, benutzen sie und sprechen durch sie. Dinge sind Spielobjekte, Sammelstücke, Erinnerungen, Kaufobjekte, Konsumgüter, Wegwerfartikel. Die besondere Nähe der Kleidung rechtfertigt folgende Annahmen zur Bedeutung der Wirklichkeit der Gegenstände für den Entwicklungsprozess des menschlichen Bewusstseins: Dinge wirken tiefer als eine verbale Belehrung. Die faktische Präsenz der Dinge wirkt mehr als eine schöne Rede. Das Gebrauchen und Leben oder gar das Herstellen der Dinge prägt mehr als das Sprechen über sie. Durch und an Textilien machen wir erste Gestalterfahrungen: Wir lernen handelnd und erlebend an den Dingen, die wir greifen und dadurch begreifen. Die direkten sinnlichen Bezugnahmen auf die Gegenstände, die uns beeindrucken, die uns erfreuen oder auch quälen, die uns unseren Körper einerseits und die Welt da draußen andererseits vermitteln, auf die wir aktiv und passiv reagieren: dies sind die Lernmedien, die unser Gestaltungsvermögen modellieren, weil sie das orts- und zeitgebundene konkrete Gestaltrepertoire anwenden. Für den formalen und materiellen Eigensinn der Dinge spricht die Wirkung der Kleiderhülle, von deren Gestalt

unser Körper eingeschlossen wird. Die formalen Funktionen der Körperbedeckung und Einhüllung gehen einher mit den physiologischen Funktionen des Schützens, Abschirmens oder Wärmens und lassen ein Innenklima zwischen Hülle und Körper entstehen. Unreflektierte Sinnesempfindungen mögen trügerisch sein, doch in ihrer fühlbaren Präsenz wird die sowohl physisch- materielle wie formal-ästhetische Kontaktzone zur gegenständlichen Welt hergestellt.<sup>32</sup>

Gestaltung ist – wie im vorangegangenen Abschnitt aus dem Gestalt-Ansatz abgeleitet – nicht auf individuelle künstlerische Gestaltgebung eingeschränkt, sondern wird auf den dynamischen Wechselbezug zwischen inneren und äußeren Denk- und Handlungsformen ausgedehnt, in dem jedes Individuum in der Wechselwirkung zu anderen in seinem kulturellen und gesellschaftlichen Feld seinen Standort reaktiv in einem dynamischen Entfaltungsprozess der Anpassung und Absonderung durch Zeichen–Gestalten definiert. Alle Gestaltungsprozesse, auch die unbewussten, nonverbalen Interaktions- und Kommunikationsprozesse, benötigen die Darstellung und Vermittlung durch Zeichen-Gestalten, die - wie zum Beispiel die Ausdrucksformen) des Körpers (Mimik, Bewegung, Haltung) - einerseits Gefühle ästhetisch formulieren und die andererseits etwa in einem festgelegten gestischen Repertoire eindeutig definierte Bedeutungen artikulieren und kommunizierbar machen.

Die im Konzept der Zeichen-Gestalt und am Beispiel des „Kleiderlernens“ aufgestellte These reklamiert also über die im Gestalt-Ansatz vertretene Grundlage der Bewusstseinsentwicklung hinaus die Mitwirkung der existierenden Objektwirklichkeit an der Individuation bzw. Enkulturation als anthropologische Vorraussetzungen, weil über unser Empfindungsvermögen die Tiefenstruktur der Wahrnehmung berührt wird, wodurch die Außenwelt in das ästhetische Unterbewusstsein jedes Einzelnen eintritt. Die rezipierten Dinge, die unser Denken vermittelnden Zeichen-Gestalten, die gestaltete Objektwirklichkeit einer Kultur korrespondieren nicht nur mit ihrer

---

<sup>32</sup> Das konkrete Kleidobjekt ermöglicht als räumliche Gestalt eine Innen- und Außenwahrnehmung und dadurch Zonen, die in der menschlichen Entwicklung die Funktion einer nicht nur konkreten sondern auch geistigen 'Kontaktgrenze' zwischen Innenfeld (Organismus) und Außenfeld (Umweltfeld) übernehmen.

inneren geistigen Gestalt<sup>33</sup>, sondern wirken durch ihre Zeichen- oder Sprachfunktionen auf unser Denken und Handeln zurück. Bei dieser Rückkopplung ist die materiale und formale Beschaffenheit der Gestalt und die unterschiedliche Art und Weise der Verknüpfung des Gestaltrepertoires zu Zeichenkomplexen von Bedeutung, die in den nonverbalen Zeichenprozessen morphologischen Strukturen, tektonischen Funktionsformen und syntaktischen Verknüpfungsmustern folgen kann. Der dargelegte Wechsel- und Rückkopplungsprozess der Gestaltung ist die Grundlage nicht nur für den reflexiven interpretatorischen Erkenntnisprozess des ästhetischen Denkens, sondern ebenso für technisch-kausale und kommunikative Denk- und Handlungsprozesse konstitutiv. Sowohl die Hervorbringung von Gestalten wie ihre Verwendung als Zeichen sind im Konzept der Zeichen-Gestalt für die Differenzierung der Gestaltungsprozesse in den drei Bezugfeldern relevant, die in ihren Unterschieden und in ihrem Bezug zueinander im folgenden näher differenziert werden sollen.

### **3.1.2. Ästhetisches, Technisch-Kausales und Kommunikatives Denken und Handeln**

Der Prozess der Transformation von der aufnehmenden Gestalt-empfindung bis zum deutenden und reflektierenden Erkennen ihrer Bedeutungen ist in den drei Bezugfeldern (`Kunst`, `Technik`, `Design`) auf unterschiedliche Art und Weise modifiziert. Die drei Bereiche wurden in Kapitel 2.0 nach den drei Hauptzeichenklassen<sup>34</sup> differenziert: dem Bereich der Möglichkeit, Wahrnehmung und Empfindung, dem Bereich der Wirk-

---

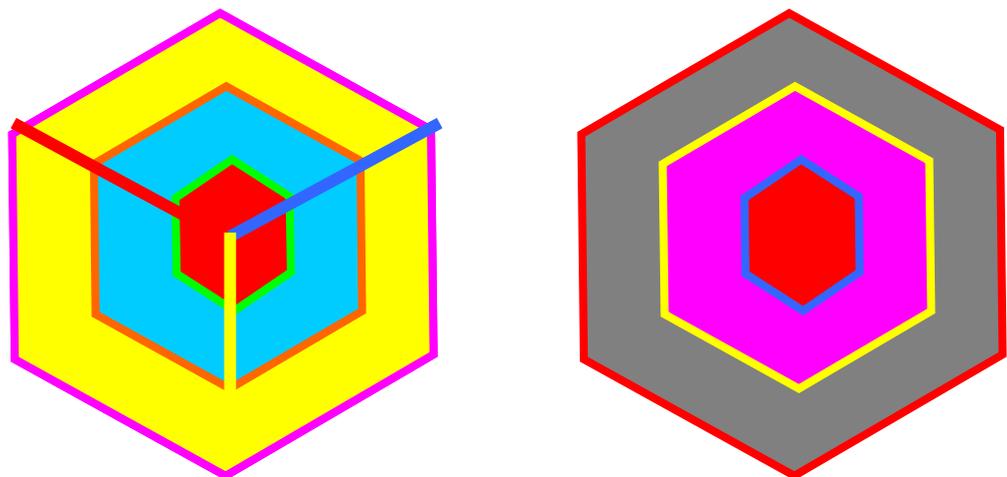
<sup>33</sup> Bei der Darstellung oder Mitteilung von etwas werden nach dem Gestalt-Ansatz zwei korrespondierende Objekte hervorgebracht, ein inneres (geistiges) und ein äußeres (körperliches) Objekt. Diese Differenzierung bildet eine Analogie zu der in der Zeichenlehre vorgenommenen Unterscheidung der durch das Zeichen bezeichneten Objekte in unmittelbares Objekt (fiktiv, von der Vorstellung abhängig) und in dynamisches Objekt (empirisch wahrnehmbar); vgl. WALTHER (1979, S. 91 ff.). Aber auch die im Zeichenbegriff – dem Mittelbezug des Zeichens – enthaltene Bedeutung des Materiellen trägt der notwendigen Koexistenz zwischen Materiellem und Geistigem bei der Hervorbringung von Bedeutung Rechnung, eine Prägung des Denkens durch die Gestalt der Dinge wird jedoch nicht thematisiert.

<sup>34</sup> Die Zeichenlehre ist ein Erklärungsmodell, das das fließende ineinandergreifende Beziehungsgeflecht von Subjekt und Objekt in einem sich im Denken und Handeln konstituierenden Bezugfeld struktural zerlegen hilft, um die einzelnen Komponenten für eine fachliche Ordnung aufeinander zu beziehen. Im Folgenden sollen die Denk- und Handlungsweisen für ein ästhetisch-kulturelles Alltagslernen unterschieden und ihr Zusammenwirken bewertet werden.

lichkeit, Erfahrung und Aktion und dem Bereich der Notwendigkeit, des Urteilens und Denkens. Diese Bereiche bilden zwar erst in ihrem Zusammenhang das ganze (ästhetisch-kulturelle) Bezugsfeld des Denkens und Handelns. Sie weisen als eigenständige Bezugsfelder von `Kunst`, `Technik` und `Design` im Verbund mit ihren Objektbereichen im Mittelbezug und Funktionen im Objektbezug auch im Interpretantenbezug jeweils eigene Denk- und Handlungsweisen auf, die im Strukturgitter für Gestaltungsprozesse als ästhetisches, technisch-kausales und als kommunikatives Denken und Handeln unterschieden sind. Das ästhetisch-kulturelle Bezugsfeld wurde durch die triadische und trichotomische Ordnung von Erstheit, Zweitheit und Dritttheit des Zeichens nicht nur strukturell aufgespaltet, sondern die drei ineinandergreifenden Denkkategorien hierarchisieren quasi die für die Gestaltung konstitutiven Denk- und Handlungsweisen in drei aufeinander aufbauende Bereiche: Dem Bezugsfeld 'Kunst' folgt das Bezugsfeld 'Technik' und diesem das Bezugsfeld 'Design'.

Der Aufbau der Bezüge und Bereiche des Bezugsfeldes, wie sie in Abbildung 2.26 als Kreuzungsmodell von Bezügen und Bereichen und in Tabelle 2.16 als „Ebenen der Gestaltung“ dargestellt sind, soll nun in einem Schnitt durch ein Kugelmodell erfolgen, das als „Dreischichtenmodell“ (Abbildung 2.30a,b) bezeichnet wird, weil der innere Kern von zwei Schichten umschlossen wird. Die linke Version des Modells ist durch die drei zu unterscheidenden Denk- und Handlungsweisen wie in allen farbigen Modellen in eine rote, blaue und gelbe Zone untergliedert. Die Strukturachsen öffnen von ihrem Kreuzungspunkt (M.1.a, siehe Raummodell Abbildung 2.10) ausgehend den Raum, der vom Qualizeichen und den ersten drei Formkategorien der textilen Zeichen-Gestalt gebildet wird. Die rote Farbe deutet auf das Bezugsfeld 'Kunst', das Feld der Erstheit, des Wahrnehmungsmöglichen hin, das das Ästhetische als Gestalt konstituierende anthropologische Voraussetzung zur Weltaneignung im ersten Kreuzungspunkt von Zeichen und Gestalt begründet und im Begriff des ästhetischen Denkens die Dimension der Erkenntnis formuliert, die Empfindung und Wahrnehmung als Erkenntnisgrundlage voraussetzt. Wahrnehmung wurde bisher als die geistige Fähigkeit, in Zeichen und Gestaltungsprozessen abstrakte Bezüge

in einem Feld von Konkretionen herzustellen, beschrieben. Die auf der Bezugsfähigkeit bzw. der Kontaktnahme selbst beruhende Konstituierung des ästhetischen Feldes durchzieht die kulturelle Wirklichkeit und verknüpft die innere und die äußere Wirklichkeit, wodurch das Ästhetische als Tiefenstruktur allen Denkens und Handelns, als Erstheit aller Gestaltung das ganze Bezugsfeld ästhetisch-kulturellen Handelns durchdringt. Der nächste Ring ummantelt den ersten wie das Kleid den Körper. Hier ist die Dimension der Erfahrung der kulturellen Objektwirklichkeit in Raum und Zeit angesiedelt, die Materialität der Dinge und ihre technischen Funktionen. Entsprechend der Farbe Blau ist das technisch-kausale Denken, das die Dinge im Hinblick auf ihren Nutzen für die Lebensbewältigung einsetzt, der ästhetischen Erkenntnisfähigkeit als Zweitheit nachgeordnet. Ästhetische Erfahrungen sind hier bereits zu kulturellen Erfahrungen verarbeitet. In der letzten Schicht ist die Dimension der kommunikativen Zeichenverwendung angesiedelt, die die äußere Hülle, die Oberfläche des Dreischichtenmodells bildet. In dieser Zone sind diejenigen Denk- und Handlungsweisen und diejenigen Zeichen-Gestalten zusammengefasst, die im kommunikativen Interaktionsfeld als ästhetisch-kulturell gebräuchliche, gesellschaftlich eingeführte und sanktionierte Sprachgestalten in der visuellen Kommunikation verstanden und verwendet werden.



**Abbildung 2.30a und 2.30b: "Dreischichtenmodell"<sup>35</sup>**

Die violette und graue Abmischung der Grundfarben im rechten Dreischichtenmodell (5.5.b) sollen darauf hinweisen, dass das Ästhetische (Rot) im unsichtbaren inneren Kern das ganze Feld bis zur sichtbaren Oberfläche durchzieht. Dem technischen Denken ist Ästhetik unterlegt, wenn die technische Zeichen-Gestalt als Sinngestalt wahrgenommen wird, Blau ist deshalb durch Rot zu Violett vermischt. Es folgt eine graue Zone, da die Mischung aus ästhetischen und technisch-funktionalen Komponenten die syntaktischen Strukturen im Bezugsfeld `Design` mitbestimmen.

*Ästhetisches Denken und Handeln*

Der der Kunst zugeordnete erkenntnistheoretische Ansatz des 'ästhetischen Denkens' wird im Folgenden auf der Grundlage der Überlegungen des Philosophen Wolfgang WELSCH spezifiziert, der sich seinerseits auf Traditionen bezieht, die unter anderen bis zu ARISTOTELES, Immanuel KANT und Friedrich Schiller sowie bis zum Gründungsvater der Ästhetik als philosophischer Disziplin, Alexander Gottlieb BAUMGARTEN, zurückreichen. Obwohl der Begriff 'Ästhetik' seit etwa 1750 für eine Denkrichtung verwendet wurde, die allgemein ein Wissen vom Sinnhaften anstrebte, erfolgte im Nachhinein eine Begriffsverengung vorwiegend auf das Emotionale und 'Schöne', denen Reflexion und damit Erkenntniswert mangelt. WELSCH fasst den philosophischen Begriff der Ästhetik dagegen wieder weiter und reiht sich damit in einen Kreis moderner Denker<sup>36</sup> ein, die den

<sup>35</sup> Siehe auch die sog. „Tortenmodelle“ in Abb. 36 u. 37 im Anhang auf Tafel XVII u. XVIII, die den Zusammenhang der Bezugfelder Kunst, `Technik` und `Design` als getrennte aber dennoch miteinander verbundene Denkweisen grafisch verschieden darstellen.

<sup>36</sup> Zu nennen sind hier z.B. Jean-François LYOTARD (1985), Jean BAUDRILLARD (1978) oder Peter SLOTERDIJK (1987) und Rudolf ZUR LIPPE (1987). Die von Max BENSE (1982) auf der Grundlage der PEIRCEschen Zeichentriade entwickelte "neue Ästhetik" grenzt sich dagegen ausdrücklich von einer philosophisch fundierten und interpretativen Ästhetik ab: "Die moderne Ästhetik arbeitet 'feststellend', sie vermittelt gewisse (numerisch zugängliche) Merkmale der 'ästhetischen Realität' [eines Kunst- oder Designobjektes], die diese zwar nur detailliert und abstrakt bezeichnen, aber dafür objektiv und material" (S. 318). Wissenschaftstheoretisch nimmt BENSE (1971, S. 48) folgende Unterscheidung vor: "Die semiotische Ästhetik als eine Theorie der Semiotik ästhetischer Prozesse und Zustände oder Objekte bildet eine parallele Theorie zur numerischen Ästhetik. Beide gehören zur abstrakten Informationsästhetik und verfolgen

Sinnen- und Wahrnehmungsphänomenen eine grundlegende Bedeutung in Erkenntnisprozessen beimessen:

„Ich möchte Ästhetik genereller als *Aisthētik* verstehen: als Thematisierung von Wahrnehmungen *aller* Art, sinnenhaften ebenso wie geistigen, alltäglichen wie sublimen, lebensweltlichen wie künstlerischen. [...]

'Ästhetik' bezeichnet im üblichen Sprachgebrauch nicht mehr nur die wissenschaftliche Thematisierung sinnenhafter Phänomene, sondern die Struktur dieser Phänomene selbst. Wenn wir von der Ästhetik des Tanzes, des Vogelflugs oder des Automobils sprechen, so denken wir nicht an Lehrbücher, sondern an diese Bewegungen oder Objekte als solche.<sup>37</sup>

Der Bedeutungsverschiebung von der Methode – also der Wissenschaft vom Sinnhaften – zum in der (wissenschaftlichen) Betrachtung sich vollziehenden wahrnehmenden Erkenntnisprozess wird bei der Definition des 'ästhetischen Denkens' Rechnung getragen. Ästhetik umfasst nicht nur die wissenschaftliche Thematisierung sinnenhafter Phänomene, sondern die Struktur dieser Phänomene selbst:

Ästhetisches muss, damit von 'ästhetischem Denken' gesprochen werden kann, nicht bloß Gegenstand der Reflexion sein, sondern den Kern des Denkens selbst betreffen. Das Denken muss als solches eine ästhetische Signatur aufweisen, muss ästhetischen Zuschnitts sein. Das heißt vor allem: Es muss in besonderer Weise mit Wahrnehmung – *aisthēsis* – im Bunde sein. Ästhetisches Denken ist eines, für das Wahrnehmungen ausschlaggebend sind. Und zwar sowohl als Inspirationsquelle wie als Leit- und Vollzugsmedium.<sup>38</sup>

Im Mittelpunkt des Konzeptes 'ästhetisches Denken' stehen die Begriffe der Wahrnehmung und Empfindung, die nicht nur visuelle, sondern zum Beispiel auch taktile oder auditive Empfindungen und Phänomene erfassen. Auch wird den ästhetischen Implikationen von Argumentationsstilen und Denkansätzen, die beispielsweise als unbeweglich, starr oder als wendig, flexibel wahrgenommen werden können, eine gesteigerte Aufmerksamkeit zuteil, so dass diese scheinbaren Sekundär- oder Tertiär-

---

sowohl analytische wie auch synthetische Interessen." Vgl. zur semiotischen Untersuchung der "Ästhetischen Botschaft" ECO (1988, S. 145 ff.).

<sup>37</sup> WELSCH (1993a, S. 9 f.).

<sup>38</sup> WELSCH (1993b, S. 46).

qualitäten zu Grundqualitäten, zu "Signaturen des Denken"<sup>39</sup>, avancieren: "Ein ästhetischer Denker sieht und hört nicht bloß in umweltlicher Orientierung, sondern er wittert eine Einsicht, ist einem schal schmeckenden Einfall gegenüber skeptisch, tastet das Gewebe eines Gedankens ab"<sup>40</sup>.

Dem dynamischen Prinzip der Gestaltentwicklung – wie es im Gestalt-Ansatz für das sogenannte 'Gestalt-Denken' postuliert wird – wird das Konzept des ästhetischen Denkens besonders gerecht, weil der Prozess des ästhetischen Denkens die Sinnesempfindung dezidiert voraussetzt und zugleich über Gefühle und Affekte hinausgeht:

Für ästhetisches Denken sind gerade Wahrnehmungen ausschlaggebend, die nicht bloße Sinneswahrnehmungen sind. 'Wahrnehmung' ist hier vielmehr in dem zugleich fundamentaleren und weitreichenden Sinn von 'Gewahrwerden' zu verstehen. Dieser bezieht sich auf ein Erfassen von Sachverhalten, das zugleich mit Wahrheitsansprüchen verbunden ist. Derlei Wahrnehmung ist wörtlich als 'Wahr-Nehmung' aufzufassen, hat den Charakter von Einsicht. Und solches Wahrnehmen gibt es sowohl sinnlich wie unsinnlich. Genauer gesagt: Imaginative Momente besitzt es immer, aber sein Vollzug ist nicht auf Sinneswahrnehmung beschränkt.<sup>41</sup>

WELSCH unterscheidet terminologisch zwischen 'Sinneswahrnehmung' und 'Sinnwahrnehmung', die beiden Pole werden jedoch durch einen Prozeß miteinander verbunden, für den im Ausgang von einer Empfindung und im Übergang zur Erkenntnis vier Stufen charakteristisch sind:

Stets stellt eine schlichte Beobachtung den Ausgangspunkt und die Inspirationsquelle alles Folgenden dar. Von ihr aus bildet sich dann zweitens – imaginativ – eine generalisierte, wahrnehmungshafte Sinnvermutung. Diese wird anschließend reflexiv ausgelotet und geprüft. Daraus resultiert schließlich eine Gesamtsicht des betreffenden Phänomenbereichs, die durch ästhetische Grundierung mit reflexivem Durchschuss gekennzeichnet ist.<sup>42</sup>

Der Prozessmodus des ästhetischen Denkens manifestiert sich vor allem dadurch, dass Wahrnehmungsgehalte der Situation forciert, ausgereizt, zugespitzt werden und sich daraus ergibt, dass die Einzelsituation

---

<sup>39</sup> WELSCH (1993b, S. 47).

<sup>40</sup> WELSCH (1993b, S. 47).

<sup>41</sup> WELSCH (1993b, S. 48).

<sup>42</sup> WELSCH (1993b, S. 49).

bildlich für die Gesamtsituation stehen kann, so dass aus einer einzelnen Beobachtung ein Bild der Welt hervorgehen kann: "Die schlichte Beobachtung also ist das erste, die ästhetisch-imaginative Expansion im Ausgang von ihr das zweite. Dann kommen aber noch zwei Folgeschritte hinzu, reflexive Kontrolle nämlich und Stabilisierung des Bildes"<sup>43</sup>. Die Wahrnehmungsgelände müssen durch Reflexionen weiter geklärt werden. Das Konzept des ästhetischen Denkens stellt also einen grundlegenden Zusammenhang zwischen Wahrnehmen und Denken, zwischen affektiven und kognitiven Strukturen her, der – hier nochmals kurz gefasst – in folgenden vier Schritten von der Sinneswahrnehmung zur Einsicht, zur Erhellung bis zur Sinnwahrnehmung führt:

- Beobachtung als Ausgangspunkt der Inspirationsquelle (Sinneswahrnehmung);
- imaginative und experimentelle Expansion von deren Gehalt;
- reflexive Prüfung, ob imaginativer Fund wirklich einer ist;
- Konsolidierung reflektiv erhärteter Wahrnehmung (Sinnwahrnehmung).

Die besondere Relevanz der Sinneswahrnehmung für den Prozess des ästhetischen Denkens wird dann deutlich, wenn das prozessuale Fortschreiten nicht linear – also Sinneswahrnehmung als Ausgangs- und Sinnwahrnehmung als Endpunkt –, sondern als sich ausdehnende, spiralförmige Bewegung gedacht wird:

„Ästhetisches Denken geht solcherart von einzelnen Beobachtungen oder Wahrnehmungen aus. Diese sind dann als Nukleus imaginativer Prozesse wirksam und weiten sich zu einem Grundbild, das Einsicht verspricht. Ein vor Augen (oder Ohren, allgemein: vor Sinn und Gemüt) Tretendes bringt vor die Frage, ob es vielleicht wie ein Blitz eine Lage zu erhellen, für ein Ganzes aufschlussreich zu sein, unerwartete Einsicht zu schenken vermag. Dem geht ästhetisches Denken nach.“<sup>44</sup>

Wie bereits ausgeführt, involvieren die sich aus dem Nukleus der Sinneswahrnehmung entwickelnden imaginativen Denkformen, dass mit

---

<sup>43</sup> WELSCH (1993b, S. 50).

<sup>44</sup> WELSCH (1993b, S. 52 f.).

dem Konzept des ästhetischen Denkens keine Gegenüberstellung oder Trennung von Wahrnehmung und Denken oder Imagination und Konkretion vorgenommen wird. In diesem Kontext wird der Begriff des Geistes – entgegen einer ausschließlichen Beschränkung auf das Rationale, Logische – von WELSCH als eine von situativen, also einzelfallabhängigen Gegebenheiten abstrahierende Fähigkeit betrachtet: "Geist ist jenes Vermögen, das über das unmittelbar Gegebene und das kategorial Ausgelegte hinaus den weitergehenden, tieferen bzw. hintergründigen Sinn einer Situation zu erfassen vermag"<sup>45</sup>.

Die Erkenntnisleistung ästhetischer Prozesse manifestiert sich in den Objektbereichen der Kunst. Sie stellt für WELSCH eine Herausforderung und ein Lernfeld dar<sup>46</sup>, das der Oberflächenästhetik der Alltagskultur entgegentritt. Die Schulung ästhetischen Denkens verhilft dazu, ästhetisch-kulturelle Konzeptionen in den Erscheinungsformen der Dinge in ihrem Gestaltungskontext überhaupt wahrzunehmen und innovativ zu deuten, um der Alltagsästhetik nicht blind zu verfallen, sondern sich die Zeichen-Gestalt der Welt mit offenen, sensiblen und kritisch denkenden Sinnen anzueignen. Der Ästhetikbegriff von Wolfgang Welsch berührt nicht nur die Strukturen der in den vorangegangenen Abschnitten beschriebenen gestaltpsychologischen Entwicklung des Bewusstseins, für die Gestaltung als Hervorbringung und Entwicklung von Gestalten konstitutiv ist, sondern ergänzt den im Gestalt-Ansatz nicht behandelten aber im Konzept der Zeichen-Gestalt bewusst intendierten Aspekt der Sinnggebung und Bedeutung.<sup>47</sup>

### *Technisches Denken und Handeln*

Dem Bereich der Wirklichkeit und empirischen Erfahrung wurde das zweite Bezugsfeld `Technik` zugeordnet, das dem ersten Bezugsfeld `Kunst` stärker entgegengesetzt ist als das dritte Bezugsfeld `Design`. Um

---

<sup>45</sup> WELSCH (1993b, S. 53).

<sup>46</sup> Eine weitere Differenzierung des Ästhetikbegriffs von WELSCH erfolgt im Abschnitt 3.1.3.

<sup>47</sup> Die Konstituierung der Zeichen-Gestalt als rhematisch-ikonisches Qualizeichen stellt in der Zeichenlehre den Schnittpunkt von Gestaltbildung und Zeichenbildung dar, d.h.

den Prozess der Gestaltung in diesem Bereich zu charakterisieren, wird die technische Denk- und Handlungsweise zunächst näher definiert:

Wir wollen immer dann, und nur dann, von "Technik" im Sinne von "Realtechnik" sprechen, wenn vorwiegend künstliche Objekte, also Artefakte, von Menschen erzeugt und für bestimmte Zwecke verwendet werden; wenn z.B. ein Steinbrocken mit einer scharfkantigen Schneide versehen und zu einem Faustkeil-Werkzeug gemacht wird; wenn Fasern versponnen, gewebt und zu Kleidungsstücken verarbeitet werden, die dem Witterungsschutz oder auch dem Schmuckbedürfnis dienen; wenn aus einer Fülle verschiedener Baumaterialien und Aggregate ein Kraftwerk erstellt wird, das elektrische Energie liefert; und dergleichen mehr. Drei Bestimmungsstücke zeichnen also diesen Technikbegriff vor allem aus: (a) die Artefakte selbst, (b) deren Herstellung durch den Menschen und (c) deren Verwendung im Rahmen zweckorientierten Handelns.<sup>48</sup>

Günter ROPOHL, der in seiner „Systemtheorie der Technik“ (1979) einen Grundstein zu einer allgemeinen Techniklehre legt, bezeichnet demnach als 'Technik' nicht nur Gegenstände oder Artefakte, sondern verknüpft das technische Objekt mit dem Handeln am Objekt und schließt dadurch Prozesse der Gestaltentwicklung und der Verwendung im Rahmen zweckorientierten Handelns ein. Mit und durch `Technik` erschließt sich der Mensch die Welt<sup>49</sup> auf eine zwar besondere, aber dennoch umfassende und anthropologisch ebenso grundlegende Weise, wie es die ästhetische Aneignung der Welt darstellt, da technisches Denken und Handeln, aus dessen Vollzug technische Geräte und Werkzeuge entstehen, der praktischen Lebensbewältigung dient. Dass das technische Denken im Sinne von ROPOHL das gesamte Leben durchdringt, wird in seiner Zusammenstellung der naturalen, humanen und sozialen „Dimensionen und Erkenntnisperspektiven der Technik“<sup>50</sup> deutlich. Die Erkenntnisperspektive technischer Artefakte reicht von naturwissenschaftlichen über anthropologische und ästhetische bis zu ökonomischen und historischen Erkenntnisperspektiven. Die naturwissenschaftliche Erkenntnisperspektive der naturalen Technik-

---

sobald etwas empfunden bzw. eine Empfindung ausgedrückt wird – etwa die Überraschung in einem Schrei – sind Begriff und Bedeutung deckungsgleich.

<sup>48</sup> ROPOHL (1979, S. 31).

<sup>49</sup> Vgl. GEHLEN (1961), ROPOHL (1979, S. 36), KORNWACHS (1996, S. 47).

<sup>50</sup> ROPOHL (1979, S. 32).

dimension befasst sich auf der Grundlage physikalischer, chemischer und biologischer Theorien mit der Frage, warum die Wirkung eines technischen Artefakts zustande kommt, während die ingenieurwissenschaftliche in ihrer Theorienbildung vor allem zwei Ziele verfolgt: "(a) das Verhalten eines geplanten technischen Gebildes bzw. die Ergebnisse eines geplanten technischen Verfahrens vorauszusagen und (b) für ein angestrebtes Verhalten bzw. für angestrebte Ergebnisse denjenigen Aufbau des technischen Gebildes bzw. diejenigen Regeln des technischen Verfahrens vorauszubestimmen, mit denen der gewünschte Effekt erzielt wird"<sup>51</sup>.

Wollte man sich, wie das weithin und vor allem in den Ingenieurwissenschaften geschieht, auf die naturale Dimension der Technik beschränken, so würde man vernachlässigen, dass es grundsätzlich der Mensch ist, der technische Artefakte verfertigt und für seine Zwecke verwendet. [...] alles Gemachte aber hat seinen Urheber, von dem es gemacht, und seinen Adressaten, für den es gemacht ist.<sup>52</sup>

Die Erkenntnisperspektive der humanen Dimension der Technik lässt sich im Sinne ROPOHL's wie folgt charakterisieren: Die anthropologische Erkenntnisperspektive liegt in Zusammenhängen zwischen der Existenzweise des Menschen und der künstlichen Welt, mit der er sich umgeben hat. "Technik erscheint dann als Resultat wie als Mittel der Arbeit, jenes Prozesses 'zwischen Menschen und Natur, worin der Mensch seinen Stoffwechsel mit der Natur durch seine eigne Tat vermittelt, regelt und kontrolliert"<sup>53</sup>, in dem der Mensch als "Mängelwesen"<sup>54</sup> dazu befähigt ist zu handeln, das heißt zu einer zweckgerichteten Tätigkeit, die auf die Veränderung der Natur abzielt.<sup>55</sup> Beschränkt sich die anthropologische Perspektive hier auf die Verallgemeinerung biologischer, ethologischer, paläontologischer und kulturhistorischer Erkenntnisse über den Menschen, bezieht sich die physiologische Perspektive der humanen Technikdimension auf das Zusammenwirken zwischen dem technischen Artefakt und dem kör-

---

<sup>51</sup> ROPOHL (1979, S. 34).

<sup>52</sup> ROPOHL (1979, S. 35 f.). Vgl. auch BENNE (1965, S. 28), der betont, dass Technik "nicht als gegebene Welt verständlich [sei], sondern `nur` als gemachte Welt".

<sup>53</sup> ROPOHL (1979, S. 36).

<sup>54</sup> GEHLEN (1961, S. 18).

perlichen Geschehen des menschlichen Organismus, insbesondere auf die Nutzung technischer Gebrauchs- und Konsumgüter für die private Lebensatmosphäre. Die soziale Dimension der Technik umfasst Motivationen, Antriebe und Bedürfnisse, die als psychische Komponenten in den Entstehungsprozess technischer Artefakte des arbeitenden und konsumierenden Menschen eingehen. Im privaten Lebensbereich spielen Abhängigkeitsverhältnisse zwischen technischen Artefakten und der psychischen Disposition des Individuums eine Rolle, zum Beispiel affektive Zuwendung zum Artefakt oder Steigerung des Selbstwertgefühls durch den Besitz von Gegenständen. Hier zeigt sich, wie eng ROPOHL den technischen Gebrauchsnutzen mit ästhetischen, psychologischen und soziologischen Erkenntnisperspektiven verknüpft. Aus kulturhistorischem Blickwinkel konstatiert ROPOHL in diesem Zusammenhang eine "offenbar durchgängige Gewohnheit des Menschen, seine technischen Gebrauchsgegenstände und Werkzeuge in Proportionen zu gestalten, die nicht allein vom Verwendungszweck her zu erklären wären, sie ornamental zu dekorieren und ihnen insgesamt ein Aussehen zu verleihen, das offenbar auch auf sinnliches Wohlgefallen berechnet ist."<sup>56</sup>

Die von ROPOHL der Technik zugeordnete ästhetische und soziale Dimension erfasst nicht den Kern der technologischen Elemente, sondern beschreibt eher das in Abb. 5.5 durch den gelben Ring dargestellte Bezugsfeld `Design`, das im Konzept der Zeichen-Gestalt als eigenes Denk- und Handlungsfeld im nächsten Abschnitt von dem Bezugsfeld `Technik` abgegrenzt wird. ROPOHL sieht sich dem „holistischen Prinzip des Systemdenkens“ verpflichtet, wodurch er Technik in ein allgemeines Handlungskonzept einbettet, um die in der humanen und sozialen Dimension eröffnete „Weltbezogenheit der Technik“ an der „Universalität menschlicher Werterschließung und Lebensbewältigung“<sup>57</sup> anzusetzen, die besagt:

---

<sup>55</sup> Vgl. auch KORNWACHS (1996, S. 23): "Der Mensch kann unter Beachtung der Naturgesetze (das, was die Natur zulässt) vorhandene Realitäten so bearbeiten, daß sie nach dem Willen seiner Zielsetzung eine neue Gestalt gewinnen."

<sup>56</sup> ROPOHL (1979, S. 39). Dieser auf die dekorativen Zugaben eines technischen Gegenstandes mit seinen Gebrauchseigenschaften verkürzte Ästhetikbegriff ist weit verbreitet. Der Schmuckaspekt der Ästhetik ist im Konzept der Zeichen-Gestalt dem Bereich des Design zugeordnet und nicht dem Bezugsfeld `Kunst`.

<sup>57</sup> ROPOHL (1979, S.105-138).

[...]dass eine weitere anthropologische Grundbestimmung den Menschen als "Zoon Politikon", als das gesellschaftlich lebende Wesen ausweist. Abgesehen davon, dass somit nahezu jede Aktivität in Herstellung und Gebrauch technischer Artefakte unmittelbar oder doch mittelbar auf menschliche Gesellung bezogen ist, manifestiert sich die soziale Dimension im Horizont des Gemachten spätestens dann, wenn Urheber und Adressat des Gemachten nicht mehr in einer Person zusammenfallen und das Artefakt dann nicht mehr nur zwischen Mensch und Natur, sondern gleichermaßen auch zwischen Mensch und Mensch steht.<sup>58</sup>

Fragestellungen innerhalb der sozialen Dimension verweisen auf ökonomische, soziologische, politologische Zusammenhänge, da den gesellschaftlich produzierenden Individuen bestimmte Berufsrollen und -positionen zugewiesen werden, die sich auch auf deren Status außerhalb der Arbeitswelt auswirken. Zudem sind die Bedürfnisse, zu deren Befriedigung Technik produziert wird, keine psychophysiologischen Konstanten des Individuums, sondern unterliegen gesellschaftlichen Normierungen und soziokulturellen Standards. Zugleich haben akzeptierte technische Innovationen – wie zum Beispiel die massenhafte Produktion und Verwendung von technischen Textilfasern und ihre Anwendung im Freizeitbereich – soziale Folgen: "So stehen technische Entwicklung und sozialer Wandel in umfassender und vielfältiger Wechselwirkung."<sup>59</sup>

Ungeachtet des umfassenden Technikverständnisses ROPOHL's interessiert in unserem Zusammenhang die naturwissenschaftliche Erkenntnisperspektive, die den Gestaltungsprozess als eigenständige Handlungsform berücksichtigt, welche bei der Produktplanung den Gebrauch und Nutzen – die Funktionen - eines Technikobjektes als zu planende Größe einbezieht. Dadurch ist das Augenmerk zwar auf die technischen Zwecke und Ziele gerichtet ist, aber noch nicht auf die soziale und wirtschaftliche Verwendung – etwa Vermarktung und Konsumtion – technischer Artefakte aus der Sicht von Konsumenten. Während Handlungen allgemein als "absichtsvolle und zielgerichtete, meist bewusst initiierte Tätigkeiten"<sup>60</sup> des Menschen zu erfassen sind oder Handeln "als jene Teil-

---

<sup>58</sup> ROPOHL (1979, S. 39).

<sup>59</sup> ROPOHL (1979, S.41).

<sup>60</sup> BANSE (1996, S. 109, Anm. 8).

klasse zu definieren [ist], welche die ausdrücklich zielgerichteten Tätigkeiten umfasst"<sup>61</sup>, umfasst der Begriff 'technisches Handeln' "jegliches menschliches Handeln im Umgang mit Technik", in erster Linie also das "Erzeugungs- [und] das Verwendungshandeln."<sup>62</sup> Konstitutiv für Entstehungs- und Verwendungskontexte technischer Artefakte, vor allem in Bezug auf den Handlungsträger<sup>63</sup>, sind die Ziele oder Zwecke, auf die das Handeln gerichtet ist: "Technik transformiert die Ursache-Wirkungs-Beziehungen in Zweck-Mittel-Beziehungen"<sup>64</sup>. ROPOHL verweist darauf, dass Zweck-Mittel-Beziehungen als Regeln formuliert werden, die zielgerichtet durch eine pragmatische Interpretation des relevanten Gesetzes gebildet werden können. Um einen Zweck in eine zielgerichtete Handlung umzuformen, ist ein Zweck in Teilzwecke in Bezug auf Arbeits- und Erkenntnisinteressen umzuformulieren. Interessen werden ausgedrückt durch zu erstrebende Sachverhalte oder Eigenschaften. Substituiert man Zwecke durch Ziele werden sie im aktuellen Handlungsablauf durch technisch-kausales Handeln angestrebt und konkretisiert.

Zweck-Mittel-Relationen wurden in Kapitel 3.3 am technischen Objekt eines Raumfahrtanzuges<sup>65</sup> als gewissermaßen logische Relation zwischen der Gestalt eines technischen Gerätes und seinen gestaltimmanenten Schutzfunktionen behandelt. In Kontext der Gestaltung dieses Objektes rücken die Erfindung, Planung und technologische Herstellung des Objektes sowie seine überprüfbaren Leistungen als Produkt technischer Denkweisen und Handlungsformen ins Blickfeld. Eine Gliederung des Planungsprozesses, wie er auch für rational durchdachte Designprozesse formuliert wird, sieht folgende Phasen vor:

- Problemstellung,

---

<sup>61</sup> ROPOHL (1979, S. 114).

<sup>62</sup> BANSE (1996, S. 109).

<sup>63</sup> In einem systemtheoretischen Ansatz, wie ihn ROPOHL (1979) verfolgt, wird der Handlungsträger als System definiert, dessen Merkmale und Struktur hier nicht weiter diskutiert werden können: "Unter einem Handlungssystem wollen wir eine Instanz verstehen, die Handlungen vollzieht. [...] Ein Handlungssystem ist also nicht etwa eine geordnete Menge irgendwelcher Handlungen, [...] sondern ein, wie immer auch geartetes '*Subjekt des Handelns*'" (ROPOHL [1979, S. 109]).

<sup>64</sup> BANSE/FRIEDRICH (1996, S. 10). ROPOHL empfindet die Mittel-Zweck Relation der Technik vor dem Hintergrund seines Handlungssystems als zu eng gefasstes Kriterium, da sie eine wertneutrale Instrumentalität nur in sehr engem Rahmen für sich reklamieren kann. (ROPOHL (1996, S.137).

- Zustandsanalyse (Informationsphase),
- Zieldefinition,
- Konzept / Alternativbildung (Entwicklungs- und Ausführungsplanung),
- Bewertung und Auswahlentscheidung,
- Herstellung und Testphase<sup>66</sup>

Mit der teleologisch oder bewusst final auf bestimmte konkrete Zwecke gerichteten und zugleich kausal durchdachten Konstruktion von Produkten des technisch-kausalen oder auch instrumentellen Denkens<sup>67</sup> werden „technisch-zweckhafte Funktionen in praktisch realisierbare Zweckgestalten übersetzt, wobei die Herstellung ein „Mehr an Distanz, Übersicht, geistiger Durchdringung und Bewusstsein erfordert als ein bloßes emotional-motorisches Erleben der Funktionen“<sup>68</sup>. Ein von Bodo WESSELS für die Werkerziehung<sup>69</sup> formulierte Zielsetzung hebt daher ein klares Erkennen und Durchschauen der funktionalen Zusammenhänge und das Wissen um physikalisch-technische Gesetzmäßigkeiten hervor, wodurch technisches Denken und Handeln rationale Einsicht und Systematik, aber auch praktische Erfahrung und Erfindungsleistung erfordert.

### *Kommunikatives Denken*

„Die Artefakte, in denen sich Technik manifestiert, sind nichts weiter als Komponenten individueller und kollektiver Handlungszusammenhänge; in der Herstellung erweisen sie sich als Ziele, in der Nutzung als Mittel per-

---

<sup>65</sup> S. Abb. 21 im Anhang auf Tafel X.

<sup>66</sup> BÜRDEK, B.E. (1991, S.164).

<sup>67</sup> so zum Beispiel von WEIZSÄCKER, R. genannt. Im instrumentellen Denken sieht Weizsäcker die älteste wissenschaftliche Auffassung vom Leben. Menschliche Organe beispielsweise seien durch ihre Zwecke definiert: der Mund sei zum Essen, die Hand zum Greifen, die Flügel seien zum Fliegen da. Aus dieser instrumentellen Erfahrung seines Körpers handle der Mensch zweckorientiert. (WEIZSÄCKER S.12).

<sup>68</sup> WESSELS (1969, S. 116).

<sup>69</sup> WESSELS (1969, S. 116). Für Wessels hat die Werkerziehung die „Einführung in technisch-konstruktives Denken und Herstellen“ übernommen. Die Einführung in technisch-konstruktives Denken und Herstellen verlangt eine Bewusstmachung des Handlungskreises, der alle technischen Aktivitäten umfasst und der sich zwischen den Begriffsmarken Theorie und Praxis in der Herstellung von der Theorie zur Praxis und im Gebrauch von der Praxis zur Theorie bewegt. (1969, S. 115,116).

sonalen oder sozialen Handelns“.<sup>70</sup> ROPOHL erscheint es aus der Sicht der sozialen Dimension, d.h. der Auswirkungen technischer Artefakte auf Kultur und Gesellschaft, nicht mehr zeitgemäß und stimmig, wenn für technisches Handeln nur eine rational überprüfbare Zweck-Mittel Relation in der Produktplanung im Sinne einer rationalen Instrumentalität reklamiert wird, wie sie etwa bei der Entwicklung von Maschinen für die Großtechnologie durch Ingenieure noch gelten mag. Für den Gebrauch und die Verwendungen der Dinge aus dem Objektbereich des Design ist kein technisches Denken im Sinne konstruktiver Rationalität und funktionaler Kausalität angesagt. In der überreichen Objektkultur des Alltags werden Verwendung und Gebrauch der zwar vorwiegend industriell gefertigten Produkte durch Denk- und Handlungsstrategien der Konsumtion und des Verbrauchs überlagert, die der sozialen Interaktion und Lebensgestaltung dienen. Insofern ist die Rezeption der Zeichen-Gestalt auch der „praktischen Gebrauchsgegenstände“ als technisches Gerät, in dem Konstruktion und Funktion korrespondieren, nicht mehr ausreichend. Dass ein Elektrogerät funktioniert, ist eine selbstverständliche Voraussetzung. Viel wichtiger ist das Aussehen des Gerätes, seine Oberfläche, die die technischen Konstruktionsformen abdeckt. Ihre „gestalterischen“ Mittel (Hüllenform, Ornamente, Muster, Firmenlogo, Materialität) soll den Konsumenten ansprechen. Das Design<sup>71</sup> der Oberfläche ist die eigentliche Plattform, auf der sich die visuellen Zeichen entfalten. In der Definition des Designbegriffs<sup>72</sup> hebt auch Bernhard E. BÜRDECK<sup>73</sup> als wesentliches Merkmal des Design und als speziellen Erkenntnisgegenstand der Designtheorie – und somit auch der Tätigkeit des Designers – die Funktion als Produkt-Sprache<sup>74</sup> hervor. Im Konzept der Zeichen-Gestalt ist diese Funktion der Gestalt als Sprachmedium, das der sozialen Interaktion und Verständigung dient, im

---

<sup>70</sup> ROPOHL (1979, S.106).

<sup>71</sup> Als Substantiv wie Verbum bedeutet Design im Englischen `Vorhaben`, `Plan`, `Ziel`, (...), Begriffe, die Vilém FLUSSER mit `List` und `Hinterlist` in Verbindung bringt. „Ein Designer ist ein hinterlistiger, Fallen stellender Verschwörer“ FLUSSER, V.(1993, S. 9).

<sup>72</sup> Der Designbegriff wird von Bazon BROCK ( IDZ 4, o.J.) etwa in den 80iger Jahren als Sozio-Design bezeichnet im Sinne eines sozialen Steuerungsmechanismus wie die Mode.

<sup>73</sup> BÜRDECK, B.E. (1991).

<sup>74</sup> „deren formalästhetische Funktionen, Auszeichnungsfunktionen und deren Symbolfunktionen noch weiter unterschieden werden. BÜRDECK, B.E. (1991, S. 15).

Begriff des Zeichens hervorgehoben und die syntaktisch semantische Struktur des Denkens und Handelns in Kommunikationsprozessen von den vorangegangenen Denkweisen unterschieden. Die im Wesentlichen optisch rezipierte Produktsprache bedient sich als Träger ihrer Botschaften meist der Gehäuse, der Ummantelung der Dinge, der Verpackung, die in ihrer Zeichen-Gestalt den Konsumenten als technischen Laien mit seinen unbewussten und oft irrationalen Wünschen und Bedürfnissen und einem oft unterentwickelten ästhetischen Bewusstsein durch Bildzeichen anspricht. Es kommt also auf das Aussehen, den Anblick der Dinge an und nicht mehr auf das Wozu etwa eines Eigenheims, das sich laut Katalog elegant, stilvoll und individuell `präsentieren` soll oder des Grüns an der Hauswand, das die Dächer `optisch` auflockern soll. So ist es antiquiert zu meinen, ein Bad wäre um der Reinigung und Körperpflege willen gebaut. Badezimmerdesign zeigt man vor, man kann sich sehen lassen mit seiner neuen Küche; im Design kommt es auf die Wirkung an, die man mit dem auffallenden Äußeren erzielen will. Die Dinge, das Wohnambiente, die eigene Gestalt sollen *Blickfang* sein<sup>75</sup>.

Die auf visuelle Zeichenprozesse hin veräußerlichte Gestaltung wird auch von Hermann STURM beschrieben, den die Frage interessiert, was die Wechselwirkung zwischen bildender Kunst, Technik und Design (der Gestaltung von Gebrauchsgegenständen) charakterisiert und der durch die quantitative Zunahme der Bilderwelten vor allem in der Medialisierung aller Informationen in dem Wechselverhältnis von Kunst -Technik und Design einen „mehrfach gebrochenen Zeichenprozess“<sup>76</sup> erkennt, der die Gestalt und damit ästhetische Wahrnehmung sowie den technischen Gebrauch „verzeichnet“:

„Unter dem Begriff `Verzeichnung` sollen Vorgänge, Prozesse der Zeichenproduktion beschrieben (...) werden, deren frühere Bindung an ein Objekt, an einen bestimmten Bedeutungszusammenhang durch ästhetische oder andere Impulse umgelenkt bzw. aufgehoben wird, insofern Be-

---

<sup>75</sup> Gegenüber dem Paradigmenwandel vom Technischen zum Optischen, für den in einem Vortragsmanuskript über das „Wesen der Technik“ die Technik selbst (Massenproduktion) verantwortlich gemacht wird, plädiert Ekkehard FRÄNTZKI (ohne Jahr) für die Phänomenologie des Unscheinbaren, die die alltäglichen Dinge die sein lässt, die sie sind.

<sup>76</sup> STURM (1988,S.11).

deutungsveränderungen oder –verlust eintreten oder absichtlich herbeigeführt werden.“<sup>77</sup>.

Die Beziehung der drei Bezugfelder ist, ob unter dem Begriff der „Verzeichnung“ (STURM, 1988) oder der „Deformation“ (Barthes, 1970) der „Disfunktionalität“ (MOLES, 1971) oder der „Anästhetik“ (WELSCH 1993) oder der „Brückenfunktion“ des Design (FLUSSER 1993) Paradigma zahlreicher Abhandlungen und Gegenstand von Analysen der ästhetischen Verfasstheit heutiger Alltags- oder Medienkultur. Auch aus zeichentheoretischer Sicht ist die Verknüpfung der Bezugfelder thematisierbar. Die Denkweisen von `Kunst`, `Technik` und `Design` sind strukturell sowohl grundsätzlich separierbar wie sie kompatibel sind.<sup>78</sup> So zeigt z.B. das topologische Schema des Symbols getrennte, das des Index verknüpfte und das des Icons übereinstimmende Elemente, was einer abnehmenden Separation bei fallender Semiotizität entspricht.<sup>79</sup> Auf das Konzept der Zeichen-Gestalt übertragen heißt dies, dass im Bezugfeld `Design` die Bedeutung einer Sache von ihrer Form deshalb separierbar ist, weil visuelle Legizeichen und Symbole (Stereotypen, Standards, Formeln, Muster) in ihren Bedeutungen eingeführt und gelernt werden, um im Sinne eines sozialen Kontextes verstanden werden zu können, während die Bedeutung rhematisch-ikonischer Qualizeichen (Bezugfeld `Kunst`) in der Gestalt selbst entdeckt und wahrgenommen werden kann. Die im „Dreischichtenmodell“ (Abb.2.30) geordneten Bezugfelder der „Iconizität“, „Indexikalität“ und „Symbolizität“ (Bense 1971) kann man sich so vorstellen, dass die drei Schichten wie Kugelgelenke umeinander zu drehen sind, wodurch sich die Achsen und Bezugspunkte verschieben. Die äußere, vielleicht durchsichtige, in ihrer Ausdehnung und Materialdichte zu verändernde Schicht ist

---

<sup>77</sup> STURM (1988, S 13).

<sup>78</sup> „Die Worte Design, `Maschine`, `Technik`, `ars` und `Kunst` stehen in einer engen Beziehung zueinander (...).Dieser innere Zusammenhang ist jedoch jahrhundertlang (mindestens seit der Renaissance) geleugnet worden. Die neuzeitliche, bürgerliche Kultur stellte schroff die Welt der Künste jener der Technik und der Maschinen gegenüber, und daher zersprang die Kultur in zwei voneinander entfremdete Zweige: den wissenschaftlichen, qualifizierbaren, `harten` und den schöngeistigen, qualifizierenden, `weichen`. Diese verderbliche Scheidung begann gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts unhaltbar zu werden. Das Wort Design sprang in die Bresche und bildete die Brücke. Dies konnte es tun, weil in ihm der innere Zusammenhang zwischen Technik und Kunst zu Wort kommt.“ FLUSSER, V. (1993, S. 10,11).

Blickfang, weil sie etwa durch reiche Ausschmückung den Blick von der Form ablenkt und je nach Konsistenz die darunter liegenden Schichten des technisch-rationalen Denkens und die Tiefenschicht des Ästhetischen so abdeckt, dass nur verzerrte oder `verzeichnete` oder deformierte Botschaften ins Bewusstsein gelangen. Bei aller Gleichzeitigkeit, aber unterschiedlicher Gewichtung der Felder dominiert in einem erweiterten ästhetisch-kulturellen Raum heute das `Design`, das durch die Ästhetisierung (WELSCH) aller Lebensbereiche technisches Denken an den Rand drängt und ästhetisches Denken „verzeichnet“.

Eine Spielart der Verzeichnung ist die Vortäuschung einer technischen Funktion durch Bildzeichen, wie sie im Andenkenbereich und im textilen Schmucksektor (Topflappen, Kissen, Vorhänge) häufiger anzutreffen ist. „Disfunktionalität“ ist eines der von MOLES (1971, S. 58 ff.) aufgestellten Kriterien des Kitsches, bei dem das Design der Gegenstände auf einen Gebrauchswert abzielt, den sie nicht haben. Der ästhetische Anspruch divergiert mit der vorgetäuschten technischen Funktion, um im symbolisch „Bedeutungsvollen“ aufzugehen. Das Kitschobjekt zielt durch reiche Verzierung und kostbares Material imitierend auf bildhaften Reichtum ab, um das Armselige der Nutzung zu überdecken. Das technisch-kausale Denken wird in eine quasi ästhetische Sphäre gehoben, in der etwa die prunkvolle orientalische Teekanne in der sonst bescheidenen Wohnung mit dem Gestus eines luxurierten Gebrauchsdenkens inszeniert ist.<sup>80</sup>

Sinnverschiebungen dieser Art sind von Roland BARTHES<sup>81</sup> strukturell bereits 1957 in den „Mythen des Alltags“ untersucht worden. Er thematisiert hier das semiologische System des `Mythos`, eine Aufspaltung der Bild – Sinn Relation, durch die der Sinn des primären ästhetischen Systems `entleert` wird und den Bildelementen durch ein Metasystem inadäquate Bedeutungen angelagert werden, die das erste überlagern und deformieren.

---

<sup>79</sup> BENSE ( 1971, S. 31).

<sup>80</sup> Diese offensichtlichen Formen des Kitsches, z.B. die Überladenheit durch Schmuckformen sind heute veraltet. Sehr viel subtilere Formen scheinen heute die Phänomene des Kitsches in der breiten Akzeptanz der Mode aufgehen zu lassen.

<sup>81</sup> BARTHES (1970 und 1985).

Im Sinn ist bereits eine Bedeutung geschaffen, die sich sehr wohl selbst genügen könnte, wenn sich der Mythos nicht ihrer bemächtigte und aus ihr plötzlich eine leere parasitäre Form machte. Der Sinn *ist bereits* vollständig, er postuliert Wissen, eine Vergangenheit, ein Gedächtnis, eine vergleichende Ordnung der Fakten, Ideen und Entscheidungen.

Indem er Form wird, verliert der Sinn seine Belieblichkeit; er leert sich, verarmt, die Geschichte verflüchtigt sich, es bleibt nur noch der Buchstabe. Es geht hier eine paradoxe Vertauschung der Leseoperationen vor sich, eine anomale Regression vom Sinn zur Form, vom linguistischen Zeichen zum mythischen Bedeutenden.<sup>82</sup>

Der Mythos pflöpft dem primären System quasi eine neue, vom Sinn des primären Systems verschiedene Geschichte auf und bedient sich ihrer als Image, als Wert, um etwa einer Zigarettenmarke den Mythos des Abenteurers in der noch unberührten Natur zu verleihen. Die mythische Botschaft hat im Gegensatz zur primären Sinnschicht keinen Wahrheitswert, sondern wird lediglich durch das Wechselspiel zwischen beiden Seiten des mythischen Bedeutenden und seine Beziehung zum Bedeuteten zum mythischen Begriff deformiert: "der Sinn ist immer da, um die Form *präsent zu machen*, die Form ist immer da, um den Sinn *zu entfernen*. Im Mythos sind also zwei semiologische Ebenen (Ikonizität und Symbolizität) zueinander verschoben. Der Mythos durchdringt die Sinnschicht und Formen und Materialien (Sprache, Fotografie, Plakate, Werbung, Ritus, Objekte) werden mit der mythischen Aussage, dem symbolisch Bedeutsamen aufgeladen, sobald der Mythos sie erfasst.<sup>83</sup> Es gibt niemals einen Widerspruch, einen Konflikt, einen Riss zwischen dem Sinn und der Form"<sup>84</sup>. Die mythische Aussage erschafft sich durch eine Art `Naturalisation` Wahrheitswert:

Wir sind hiermit beim eigentlichen Prinzip des Mythos: er verwandelt Geschichte in Natur. Man versteht nun, wie *in den Augen des Verbrauchers von Mythen* die Intention des Begriffs so offenkundig bleiben kann, ohne deshalb als interessegebunden zu erscheinen. Die Sache, die bewirkt, dass die mythische Aussage gemacht wird, ist

---

<sup>82</sup> BARTHES (1970, S. 96,97).

<sup>83</sup> BARTHES (1970, S.93).

<sup>84</sup> BARTHES (1970, S. 104 f.). Der Autor führt zur Verdeutlichung dieses Verhältnisses zwischen Sinn und Form folgenden bildhaften Vergleich an: "Auf die gleiche Weise kann ich, wenn ich in einem fahrenden Auto sitze und die Landschaft durch die Scheibe betrachte, meinen Blick nach Belieben auf die Scheibe oder auf die Landschaft einstellen. Bald erfasse ich die Anwesenheit der Scheibe und die Entfernung der Landschaft, bald dagegen die Durchsichtigkeit der Scheibe und die Tiefe der Landschaft. Das Ergebnis dieses Alternierens ist jedoch konstant: die Scheibe ist für mich zugleich unreal und erfüllt."

vollkommen explizit, aber sie gerinnt sogleich zu Natur. Sie wird nicht als Motiv, sondern als Begründung gelesen.<sup>85</sup>

Das semiologische System des Mythos von Roland BARTHES, das meines Erachtens zur Analyse der strukturellen Brechung der Wahrnehmung und Gestaltung von Alltagsphänomenen<sup>86</sup> auch heute noch geeignet ist, beantwortet aber nicht die Frage, ob und wie die Wahrnehmungsfähigkeit des ästhetischen Denkens sich verändert, also ob sich durch die suggestive Präsenz und Wirkung visueller Zeichen bei zunehmender Bilderflut, Medienpräsenz und Virtualisierung das Vermögen, sinnliche Eindrücke zu verarbeiten und zu beurteilen, modifiziert. Hier gibt Wolfgang WELSCH in seinem Begriff der „Anästhetik“ eine seit den 90iger Jahren populär gewordene Antwort: Heutige Wirklichkeit ist durch „Anästhetik“<sup>87</sup> zu charakterisieren. Vor allem bei medialen Wahrnehmungsprozessen – also in einem der Bereiche des Ästhetischen selbst – wird die Wahrnehmung in der Informationsgesellschaft „standardisiert, präformiert und oktroyiert. Der Wahrnehmungsflut ist Wahrnehmungsverlust gesellt“<sup>88</sup>. Zwei Beispiele aus dem Umfeld des Tourismus verdeutlichen das Gesagte: Erinnerungsfotos gelten erst dann als eigentlich gelungen, wenn eine größtmögliche Übereinstimmung mit den entsprechenden Werbephotos der Fremdenverkehrsindustrie besteht, das heißt, es kommt nicht auf die realen Wahrnehmungen, sondern auf die Identifizierung mit dem vorgegebenen Anschauungsmaterial und auf dessen identische Reproduktion an. Ebenso wirkt die mediale Vermittlung im Urlaub besuchter Orte durch die Videokamera, denn nicht die direkte Wahrnehmung, erst die Medienrelevanz am heimischen Bildschirm ist hier bedeutsam. Derartige Tendenzen haben Folgen für die Wahrnehmung:

---

<sup>85</sup> BARTHES (1970, S. 113).

<sup>86</sup> Roland BARTHES hat in der „Sprache der Mode“ (1985) das semiologische System des Mythos zur Analyse der (Kleider-) Mode angewendet, die er als Mythos behandelt.

<sup>87</sup> WELSCH hat 1992 in seinem Kongress in Hannover zur „Aktualität des Ästhetischen“ viel Beachtung gefunden. Neben dem Begriff des „Ästhetischen Denkens“ (1990) verbreitete sich seine Zeitkritik, die er als ein Umschlagen gegenwärtiger Ästhetisierung in Anästhetik beschreibt. Diesen Begriff verwendet er als Gegenbegriff zur Ästhetik und meint jenen Zustand, wo die Elementarbedingung des Ästhetischen – die Empfindungsfähigkeit – aufgehoben ist.

<sup>88</sup> WELSCH (1993b, S. 63).

In solcher Regulierung verkümmert Wahrnehmen zum Konstatieren. Was eine Fähigkeit individueller Aneignung sein sollte, wird in ein Instrument gesellschaftlicher Uniformierung verkehrt. Das Wahrnehmen orientiert sich an der banalsten Form des Rationalen. Ästhetisches wird anästhetisch exekutiert.<sup>89</sup>

Die fortschreitende Bildlichkeit der Wirklichkeit, die zur eigentlichen Wirklichkeit aufsteigt und eine Betonung des visuellen Wahrnehmungsfeldes bedingt und voraussetzt, desensibilisiert gegenüber der Realität. Die allerorten anzutreffende Ästhetisierung der Lebensbereiche schlägt in Anästhetik um, weil die Grundlage der Wahrnehmung, die Empfindungsfähigkeit, durch den Überfluss an ästhetischer Animation abgestumpft werde:

Die gestalterischen Elemente sollen gar nicht als solche wahrgenommen werden, sondern sollen eine Stimmungslage erzeugen, in der sie als Spotlights einer aufgedrehten Atmosphäre der Stimulation zu schönem Leben und Konsum wirken. Die ästhetischen Werte machen als Animationswerte Sinn.<sup>90</sup>

Zur von WELSCH konstatierten Desensibilisierung für ästhetische Fakten – für Nuancen und Differenzen der Bezugsformen der Gestalt und ihre Funktionen – durch die zunehmende Medialität tritt eine Desensibilisierung auch für soziale und gesellschaftliche Belange hinzu: Die ästhetische Inszenierung der Lebenswelten bewirkt eine auf Aufgeregtheit zielende Stimulation, die einer kontemplationsfördernden Anschauung als Voraussetzung ästhetischen Denkens entgegensteht:

Im postmodern-konsumatorischen Ambiente hingegen haben die Anregungen einen anderen Sinn. Sie erzeugen leerlaufende Euphorie und einen Zustand trancehafter Unbetreffbarkeit. Coolness – diese neue Tugend der achtziger Jahre – ist ein Signum der neuen Anästhetik: Es geht um Unbetreffbarkeit, um Empfindungslosigkeit auf drogenhaft hohem Anregungsniveau. Ästhetische Animation geschieht als Narkose – im doppelten Sinn von Berauschung wie Betäubung. Ästhetisierung – ich wiederhole diese Formel – erfolgt *als* Anästhetisierung.<sup>91</sup>

Die Reaktion auf die "Ästhetisierung des Alltags" könnte in der Notwendigkeit liegen, sich eine schnelle Orientierung sozusagen über die Ab-

---

<sup>89</sup> WELSCH (1993b, S. 63 f.).

<sup>90</sup> WELSCH (1993a, S. 13 f.).

<sup>91</sup> WELSCH (1993a, S. 14).

kürzungen der Oberflächen der Erscheinungen zu ermöglichen, um die soziale Interaktion durch visuelle Zeichen, denen ein leicht zugänglicher und gewohnter Zeicheninhalt angelagert ist, als schnell und rasch sich vollziehenden Kommunikationsprozess zu gewährleisten. Die Wahrnehmung ästhetischer Differenzen, von abstrakten morphologischen und tektonischen Strukturen oder gar von tiefer liegenden Sinnschichten, wird aus Zeitersparnis 'übersprungen' und durch Formeln, Zeichen, Symbole, Schemata ersetzt, die durch ein lineares, begriffliches Lernen von Bedeutungsinhalten erworben werden. DUX<sup>92</sup> spricht von "subjektiven Schemata" die, nachdem sie einmal ausgebildet seien, die einfachste Relation darstellen, "die zwischen der Objektwahrnehmung und den [...] phänomenal von ihnen ausgehenden Ereignissen herzustellen" ist.

Zur geistigen Erkenntnis ist also einerseits Sensibilität für die unsichtbaren Bezüge innerhalb und zwischen den Erscheinungen erforderlich, und zum anderen erfordern Einfühlung und interpretative und reflektierende Anstrengungen Zeit, um die tiefer liegenden Bedeutungsschichten im Bezugsfeld der Zeichen-Gestalt zu entdecken. Der zur raschen Orientierung ausreichende kurze Blick, das 'oberflächliche' Wiedererkennen von Seh-Begriffen und das mechanische Herstellen regelhafter Bezüge zu gesellschaftlich vorbereiteten Bedeutungsfeldern erleichtern die schnelle Rezeption und Orientierung und trainieren die Wahrnehmung nur in einer Richtung: Visuelle Kommunikation favorisiert den Seh-Sinn<sup>93</sup>, der nicht als Erkenntnisorgan kultiviert wird, sondern durch das `semiologische System des Mythos` die Rezeption beschleunigt und formalisiert. Die Wahrnehmungsfähigkeit wird, wenn sie nicht durch 'Ein-Sicht' trainiert wird, im Alltag somit durch visuelle Leitsysteme konditioniert<sup>94</sup>, indem syntaktisch gelernte semiologisch aufgeladene Wahrnehmungsmuster strukturell unlogische

---

<sup>92</sup> (1990, S. 98).

<sup>93</sup> Der Hautsinn ist im Unterschied zum Fern-Sinn des Sehens ein Nah-Sinn, der taktile Reize durch Kontaktaufnahme zu Berührungsimpulsen und taktilen Informationen umformt, die direkt auf ein Wohlbefinden einwirken, während der Seh-Sinn eine weniger affektive Brücke zur Welt schlägt .

<sup>94</sup> Der Begriff 'ästhetische Konditionierung', der hier als Gegenbegriff zur 'ästhetischen Bildung' verwendet wird (vgl. LERCHE-RENN [1990]), fußt auf der entwicklungspsychologischen Definition als "Lernprozeß, bei dem ein zufälliges oder gezieltes Verhalten wiederholt wird, nachdem der Lernende durch Lob oder Erfolg

Bezüge zwischen beliebigen Bildreizen und Bedeutungshöfen festzuschreiben. Die Konditionierung durch Schemata und Stereotypen reproduziert und verstärkt durch Übung und Wiederholung die Werte und Normen einer Gesellschaft und sanktioniert abweichende Verhaltensweisen, wie etwa die Rollenerwartungen und Klischees im Geschlechterverhalten.

Die mechanische Verknüpfung zwischen Handlung, Situation und optischem Erscheinungsbild erschwert nicht nur die Fähigkeit zur ästhetischen Sinn-Wahrnehmung, sondern modifiziert auch das technisch-kausale Denken. In der täglichen Bilderflut wird die Fähigkeit zur Wahrnehmung von ästhetischen Details und strukturellen Zusammenhängen unterfordert, da nur noch die Regeln von Schemata oder Mustern der Reizüberflutung begegnen können. Diese Geschwindigkeit des Reizwechsels trägt neben einer um sich greifenden inszenatorischen Ästhetisierung der Lebens- und Objektwelt zur Desensibilisierung des Wahrnehmungsvermögens ebenso bei wie sie die kausale, instrumentelle Logik des technischen Denkens im Alltagsgeschehen überflüssig zu machen scheint.

### **3.2 Enkulturation und Sozialisation durch Kleidung**

Die vorangegangenen Ausführungen thematisierten die Grundlagen der Entwicklung eines ästhetisch - kulturellen Bewusstseins und die Differenzierung und Verknüpfung der an den Hauptzeichenklassen angelehnten Denk- und Handlungsprozesse, deren zeittypische Verknüpfungsmodi<sup>95</sup> das ästhetisch-kulturelle Bezugsfeld der Moderne und Postmoderne kennzeichnen können. Die kulturhistorische Objektwirklichkeit der Kleidung wird vielfach stilgeschichtlich beschrieben und hermeneutisch untersucht. Die an der Struktur der Bezugfelder orientierten differierten Lernfelder der Gestaltung eröffnen dagegen lerntheoretische Fragestellungen, zum Beispiel: Wie weit kann ein Kind seinen Eigensinn oder seine Individualität im Prozess des Kleiderlernens behalten, dringen doch die Anforderungen der

---

bestärkt wurde oder eine andere Art der Bedürfnisbefriedigung erfahren hat" (SCHENK-DANZINGER [1988, S. 10]).

<sup>95</sup> Hierunter sind Verschiebungen (WELSCH), Vernetzungen, Verzeichnungen (STURM), oder Deformationen (BARTHES) innerhalb und zwischen den Mittel- Objekt- und Interpretantenbezügen und den Bezugsfeldern gemeint.

Gesellschaftsfunktionen der Kleidung über die Kleiderordnungen des Alltags und die Lesbarkeit (das Verstehen) ihrer visuellen Sprache auf das Wahrnehmen und Verhalten ein? Wie lernt das Kind sein Verhalten den jeweiligen kulturellen Bedingungen, in die es hineinwächst, anzupassen?

Durch die Verbindung des Gestalt-Ansatzes mit der triadischen Struktur des Denkens ist im Sinne der wechselseitigen Erzeugung und Beeinflussung von Subjekt und Objekt eine Einheit und Wechselseitigkeit von Abstraktions- und Konkretionsprozessen hergestellt, hinter die nicht zurückgegangen werden kann, wodurch die These vom textilen Lernmedium, insbesondere vom Lernmedium der Kleidung, eine logische Folgerung für ein „Kleiderlernen“<sup>96</sup> darstellt, das bereits mehrfach angesprochen wurde.<sup>97</sup> Kleidung wird als Zeichen-Gestalt nicht als Äußerlichkeit, etwa als beliebiges Spiel der Moden und der Launen gering geschätzt, sondern als Medium der Enkulturation und Sozialisation<sup>98</sup> (Lernmedium) ernst genommen, das durch seine stofflich-konkrete Gestalt als Mittler zwischen Kultur und Gesellschaft und ihren Individuen fungiert und eben dieses Gestaltungsprinzip der Mode in das ästhetisch-kulturelle Denken transformiert. Diese kleidspezifische Beeinflussung reicht von der kulturspezifischen Modifikation der Tiefenstrukturen der Wahrnehmung bis zum Lernen kulturell gebundener Ausdrucks- und Verhaltensweisen. Dies sind Gestalt- und Zeitprägungen in den Schichten des Unbewussten und des Bewusstseins. Vor diesem Hintergrund steht der Gesellschaft, so die kurz skizzierte These, im Lernmedium Kleidung das komplexeste sozial-psychologische Lerninstrumentarium der Enkulturation und Sozialisation zur Verfügung, da es die Sinne, die Wahrnehmung und mit ihnen die Selbstwahrnehmung im Spiegelbild der Außenreflexion gesellschaftlicher Körperbilder einer Zeit anpas-

---

<sup>96</sup> LERCHE\_RENN (2000, S.33-53)

<sup>97</sup> siehe 3.1.1 und 3.1.2

<sup>98</sup> Die Bedeutung der alltäglichen Gebrauchsgegenstände unter Berücksichtigung einer Modellierung der Sinnlichkeit für die Entwicklung und Sozialisation wurde von PAZZINI, K.J. (1983) herausgearbeitet. Unter Sozialisation fasst PAZZINI den Prozess „der ein Individuum zu einem Mitglied einer je historisch spezifischen Gesellschaft macht, es zur Teilnahme an Gesellschaft befähigt, d.h. insbesondere es auf die Teilnahme am Produktionsprozess hin formt (...)“. PAZZINI (1983, S.40). Ziel des Sozialisationsprozesses ist nicht nur die Anpassung an bestehende gesellschaftliche Rollen, sondern ein Prozess der Konstitution von individueller und kollektiver Subjektivität.

sen hilft.<sup>99</sup> Das Lernmedium Kleidung vermittelt dem Kind wie dem Jugendlichen in der Spanne zwischen Strukturwahrnehmung, Orientierungs- und Funktionsmustern diejenigen kulturellen und gesellschaftlichen Kompetenzen, die notwendig sind, seinen Platz, seine sozio-psychologische „Haltung“, im kulturellen und sozialen Gefüge seines Umfeldes einzunehmen.

Im Folgenden soll die Struktur der Enkulturation und Sozialisation durch Kleidung<sup>100</sup> kurz skizziert werden, um die in den vorangegangenen Abschnitten dargelegten „Lernfelder der Gestaltung“ in diesem konkreten, besonders einmaligen und repräsentativen Objektbereich zu belegen.

Die stoffliche und formale Begrenzung des Körpers durch die Kleiderhülle bewirkt ein Formerleben, das anders als über den Sehsinn aus dem taktilen Druck und Widerstand der stofflichen Realität erwächst, die den ganzen Körper umhüllt und moduliert. Das taktile und sensomotorische Körpererleben wird quasi durch die stofflich-taktile Präsenz der Bedeckungsformen der Kleidung gelenkt, wodurch sich dem eigenen Körper Gestalterfahrungen einprägen. Diese den Körper definierende, modellierende und unter Umständen auch kaschierende Funktion der Kleidung wirkt sich nicht nur auf diverse Körperempfindungen der Körperregionen und Gefühle aus (beengt, beklemmend, frei), sondern auch auf die Körperbewegung. Durch die Kleidung wird ganz bewusst – wie etwa beim Korsett – eine bestimmte Körperhaltung erzwungen. Bei dauerhaftem Tragen bestimmter Kleidung wirkt vor allem die Passform der Kleiderhülle (Enge, Weite, Fall) auf die Körperhaltung ein, die verinnerlicht wird und einer angestrebten geistigen Haltung zum Ausdruck verhilft.

Zu dieser taktilen Wahrnehmungs- und Bewegungserziehung (erstes Lernfeld) treten die kausalen Erfahrungen von Zweck und Nutzen (zweites Lernfeld) und das Erlernen von Deutungsmustern (drittes Lern-

---

<sup>99</sup> Körperauffassung, Geschlechterdifferenz, Gruppenzugehörigkeit und andere Auffassungen sind in der Zeichen-Gestalt der Kleidung objektiviert. Das Konzept der Zeichen-Gestalt betont die Ikonizität der Bezugsstrukturen der Gestalt, die eine Interpretation des Ausdrucks ebenso wie die Interpretation eines Kunstwerkes zulässt. Ein jüngeres Beispiel einer zeichentheoretisch abgeleiteten Interpretation von Kleidung findet sich bei KOSKENNURMI-SIVONEN, R. (1998)

<sup>100</sup> Alltagskleidung wird wegen ihrer vorwiegend kommunikativen Funktion dem Objektbereich Design zugeordnet.

feld).<sup>101</sup> Durch ein Repertoire unterschiedlicher Kleider und ihres Wechsels passt der junge Mensch seinen Tages-, Jahres- und Lebensrhythmus an die Zwecke, Bedeutungen und Tätigkeitsmerkmale seiner Umgebung an und lernt, sich an bestimmten Orten zu bestimmten Gelegenheiten richtig und angemessen zu kleiden und zu betragen. Der Säugling und die Kleinkinder erleben den Wechsel der Kleidung als notwendige Anpassung an Zwecke, denen sie unterschiedliche Bedeutungen, angenehme oder unangenehme Bewertungen und unterschiedliches Verhalten zuordnen. Unter anderem bewirkt der Kleiderwechsel eine Gliederung der Zeit. Zeitschnitte (Länge der Zeitabschnitte, die Modifikationen der Dauer, der Folge) stellen Wirkungszusammenhänge zum Rhythmus der Natur her (Winter-, Sommer-, Regenkleidung etc.), zu den verschiedenen Bedeutungsebenen von Tages- und Nachtzeiten, Jahreszeiten, zum Alltag oder Festtag (Festtagskleidung, Hochzeitstracht), zu den Lebenszeitabschnitten (zum Beispiel Kinderkleidung, Jugendkleidung, Alterskleidung) oder zu Vergangenheit und Zukunft (alte und neue Kleidung).<sup>102</sup> Auf der Ebene der technischen Funktionen ist Kleidung in den frühen Jahren besonders präsent. Abgesehen von den Schutzfunktionen werden quasi kausale Verbindungen zwischen den Trageanlässen und der Wahl der Kleidung für bestimmte Situationen bewusst hergestellt. Doch bereits an diesem Beispiel wird deutlich, dass technisch-funktionale Zusammenhänge von kulturell und gesellschaftlich bestimmten Zeitordnungen, Ortsbestimmungen, medialen Kunstwelten und inszenierten Ereignissen und Vereinbarungen weitestgehend abgelöst worden sind. Durch die Heterogenie der Zwecke ist selbst die auf technischen Nutzen abzielende Sportkleidung ein Produkt der Mode. Kein Kind besteigt mehr ein Fahrrad, ohne entsprechendes Outfit mit der entsprechend für diesen Zweck gekauften Fahrradhose und Rad-

---

<sup>101</sup> Diese drei Schichten entsprechen den von mir als Zeichenfunktionen differenzierten Stufen im Kleiderlernen, siehe LERCHE-RENN, H. (1990b)

<sup>102</sup> Beobachtungen zum kindlichen Kleiderverhalten belegen den im Gestalt-Ansatz dargestellten Kreislauf der Wechselbeziehungen von kindlichem Eigenwillen und dem Einfluss des häuslichen und kulturellen Umfeldes auf die Entwicklung des Bewusstseins. Kinder werden durch die Objektwirklichkeit und deren Einbettung in die täglichen Handlungsabläufe enkulturiert und sozialisiert, denn sie lernen die den Objekten innewohnenden und zugewiesenen Funktionen und Bedeutungen im Prozess der Weltaneignung kennen, sie lernen über den Umgang mit den Dingen, was diese bedeuten. Siehe LERCHE-RENN (2000)

lershirt, mit buntem Sturzhelm und Fahrradwimpel auf dem gestylten Kinderfahrrad.<sup>103</sup>

Dem Einfluss der Kleiderhüllen auf das Wahrnehmungs- und Ausdrucksrepertoire im ersten Lernfeld gesellt sich im dritten Lernfeld - eingebettet in gesellschaftliche Deutungszusammenhänge unter anderem durch die Konsumgewohnheiten der Eltern, durch die täglichen Geschmacksurteile von schön und hässlich, durch warenästhetische Versprechen in Divergenz zur Objektleistung, aber vor allem in der ambivalenten Forderung zwischen Anpassung und Absonderung – das visuelle Repertoire hinzu, das der Inszenierung der gesellschaftlichen Wirklichkeit mit ihren geschaffenen Menschenbildern und -rollen sowie Lebenswelten dient.

Bei den Kindern im Grundschulalter liegt zwar noch keine Trennfolie zwischen Eindruck und Ausdruck, zwischen einem subjektiven Kleidempfinden und einer Orientierung an kulturellen und gesellschaftlichen Bedingungen mitsamt den zu erlernenden gesellschaftlichen Zusammenhängen, die der Mensch durch Kleidung regelt und deutet. Zwischen dem Lernmedium Kleidung als 'Ausdrucksmedium' und dem Lernmedium Kleidung als 'Kommunikations-Medium' (wodurch zum Beispiel geschlechtsspezifische Rollen differenziert werden) besteht in der Kindheit noch kein Bruch. Sind die Kinder besonders ‚cool‘ gekleidet, sieht man ihnen das besondere Kleidererleben an. Ein Zwist zwischen Eigeninteressen und den Anforderungen gesellschaftlicher Anpassung durch den Zwang zum richtigen Benehmen wird durch den Ausdruck der Freude oder des Unbehagens offen gezeigt.

Das Lernmedium Kleidung bietet auf der Außenseite der Hüllenform eine Oberfläche, die einen Wechsel der Kleidung aus kommunikativen Gründen nahe legt. Schnell wechselnden Farben und Muster bieten ein Bildrepertoire an, das die formale und funktionale Anpassung der Kleidung an physiologische Bedingungen und räumliche und zeitliche Bestimmun-

---

<sup>103</sup> Wie häufig wechselt das Kind – bedingt durch den Wechsel der Anlässe – seine Kleidung? Eine Untersuchung der Zusammenhänge, was, warum, wann, wie lange von Kindern angezogen wird, könnte über die rasch wechselnden Kleiderwelten und ihre vorgefertigten Menschen- und Lebensbilder Auskunft geben, jedoch ebenso aufzeigen, dass der durch die Mode inszenierte Kleiderwechsel die Wahrnehmung der Kinder immer früher erfasst.

gen überlagert. Wechselnde Farben und Muster und andere schnell rezipierbare optische Reize, die die konstantere Bauform der Kleiderhüllen überlagern, ziehen die Blicke auf sich und erregen ihrer optischen Neuheit und visuellen Vielfalt wegen Aufmerksamkeit. In ihrer Variationsbreite ermöglichen sie einen raschen, konsumorientierten Wechsel der Kleidung. Das Ausstaffieren der Textilien mit wechselnden Mustern und Dekorationsformen überzieht meist unabhängig von physiologischen, situativen und individuellen Funktionen die Kleiderhüllen.

Dennoch bleibt das Gebot der Orientierung, das auf die Wiedererkennung bekannter Zeichen setzt, bestehen. Das `neue` Kleid kann nur bedingt neu sein, weshalb die Stilformen der Kleidung einem längerfristigen Wandel unterworfen sind. Der modische Blickfang erfolgt durch Einfärbungen, Aufdrucke und Labels, die eine Variationsbreite bei raschem Wechsel der Bildzeichen zulassen. Ein Beispiel dafür ist das T-Shirt, das in seiner weitgehenden Unabhängigkeit von der Passform den menschlichen Oberkörper im Werbetakt zu täglich wechselnden Anschlagtafeln oder Litfaßsäulen macht. Diese suggestive Wirkung visueller Zeichen in kommunikativen Prozessen ist ein gutes Beispiel für Oberflächenästhetik, die im Sinne WELSCH's durch Anästhetik zur Desensibilisierung beiträgt, weil sich die Oberflächlichkeit durch Geschwindigkeit reproduziert. Die Eigendynamik unaufhaltsamer 'ästhetisierender Modernisierung' aller Lebensbereiche erfasst heute das kindliche Sinnenerleben, seine funktionalen Erfahrungen und sein ästhetisches Ausdrucksvermögen früher als noch vor 10 Jahren.

Die Mode als „kurzfristige Veränderung sozialer Verhaltensweisen“<sup>104</sup> drängt auf die immer raschere Übernahme von warenästhetisch neu formulierten Gestaltungsformeln, die in ihren Einzelercheinungen - an der Dauer menschlicher Entwicklungsprozesse gemessen - kaum Zeit zum physiologisch-psychologischen Hineinwachsen lassen, weil die Ausprägungen oder Gestaltvarianten sich selbst überholen müssen: "Eine Mode ist [...] vergänglich und verausgabt sich schnell, sie kann nur kopiert, nicht aber grundlegend verändert werden. Moden bewegen sich am Rande der

---

<sup>104</sup> BROCK, B. (o.J., S.15)

Glaubwürdigkeit, da sie ständig Vorausgegangenes missachten."<sup>105</sup> Der Wechsel in der Gestaltung der Kleidung folgt der Mode, die von René KÖNIG (1985) als grundlegendes Gestaltungsprinzip unserer Gesellschaft bezeichnet wird und die zulässige Variationsbreite des Geschmacks in den verschiedenen Schichten der Gesellschaft bestimmt. Mode, die unser Denken und Verhalten erfasst, erzieht mit ihrer Tendenz, durch ein neues Outfit Fortschritt zu suggerieren, zum schnellen Hinsehen, zum Überblick und verhindert eine ausgewogene Sinndeutung des Bestehenden. Die heutige Vielfalt und Pluralität von Erscheinungsweisen suggerieren ein breites Repertoires an Farben und Formen der Kleidung, die zum Beispiel den Frauen zur Verfügung steht. Trotz dieses massenhaften Angebotes suggeriert die Mode, dass für jeden ein singulärer `kreativer` Bekleidungsstil zur Verfügung steht, obwohl lediglich die Muster und Zeichen ausgetauscht werden, die ihre Bedeutung erst in ihrer stereotypen Lesbarkeit erhalten und den Mythos der individuellen Persönlichkeit verbreiten, obwohl die Anpassung an die Mode evident ist.<sup>106</sup>

In den im „Kleiderlernen“ differenzierten Lernprozessen wird der ganze Mensch erfaßt, insofern die ganze körperlich-seelische Empfindungsfähigkeit und Intimität im Wechselspiel zu Außenkontakten steht, durch die der kulturelle Sprachcode als gesellschaftlich sanktioniertes ästhetisches Werturteil gegebenenfalls mit einem Konformitätsdruck in die Wahrnehmungen des Einzelnen eindringt. Diese notwendige Geschmacksbildung ist mit dem Lernen von Zeichenregeln verbunden, die syntaktische Strukturen aufweisen und die im Widerspruch zu morphologischen Wahrnehmungen, etwa dem physischen Unbehagen oder gar den Schmerzen einer Schönheitsoperation, stehen können. Solche Zeichen-Gestalten fungieren als kulturellen Grundbilder, die unseren Wirklichkeitszugang leiten und denen nach Wolfgang WELSCH in drastischer Weise Anästhetik immanent ist. Die Grundbilder von Mann und Frau etwa werden uns in der familiären und sozialen Kindheit eingepägt.

---

<sup>105</sup> KUBLER (1982, S. 72).

<sup>106</sup> Die Grenzen zwischen Kunst und Mode gelten als besonders unscharf, da Modeschöpfer viele Kriterien der Kunst erfüllen. Trotz aller Innovation bleiben Entwürfe für getragene Kleidung `angewandt`. Kunst ist aber nie nützlich im Sinne von Gebrauch, sondern allein rezipierbar im Hinblick auf Erkenntnis. BÜRDEK, B.E.(1991).

Orientierungsmuster, Schemata und Stereotypen imprägnieren fortan unsere Vorstellungen und unser Verhalten. Wir handeln im Duktus solcher Grundbilder, die uns eine kognitive, begriffliche Ordnung der Wirklichkeit<sup>107</sup> als naturgegebene Ordnung vorgeben und die unseren Blick für ästhetische und technisch-rationale Sinn- und Funktionszusammenhänge vernachlässigen. Die Durchdringung, Überlagerung oder gar Verdrängung der Tiefenstruktur des Ästhetischen desensibilisiert und konditioniert individuelle Empfindungsfähigkeit, die durch kollektive Muster etwa der Inszenierung von „Betroffenheit“ in Talkshows medial ersetzt wird.

Die Zeichen-Gestalt der Kleidung bietet durch die Gestaltkategorie der Hüllenform das Enkulturations- und Sozialisationsinstrument, das durch seinen spezifischen Gestaltzusammenhang und Körperbezug zwischen einem Innen und einem Außen ein komplexes, das gesellschaftliche Ganze spiegelndes Bezugfeld herstellen hilft. Die Kleiderhülle kann bedecken, abdecken, zudecken, überlagern, kaschieren und verstecken, aber sie kann auch das Innere im Äußeren aufdecken, deuten, bloßlegen, entlarven. Im Kleid kann ein vom Denken des einzelnen unabhängiges Gesellschaftsbild zwischen die Innenwirkung der Körperfunktionen und die Außenwirkung der Gesellschaftsfunktionen treten. In den Kleiderhüllen kann eine Wirklichkeit geschaffen werden, die das eingeschlossene Individuum homogen mit dem Außenraum gesellschaftlicher Selbstdefinitionen verbindet, sie lässt jedoch auch die anderen Spielarten des Verhüllens, Versteckens, des Trugbildes, der Spaltung zwischen innerer Wahrnehmung und äußerer Darstellung zu. Die oben ausgeführten Lernerfahrungen am Lernmedium Kleidung können im Ansatz belegen, dass die gesellschaftlichen Prämissen über die Kleidung und ihre Körper- und Bewegungsnähe dem Handeln und Denken 'eingepflanzt' werden. Es ist zu vermuten, dass bei zunehmender

---

<sup>107</sup> Werner HEISENBERG hat in seinem Essay zur *Ordnung der Wirklichkeit* auf die Bedeutung der Sprachen verwiesen, die ihren jeweiligen Gegenstand erst hervorbringen. So wie sich die mathematische Wirklichkeit nur durch mathematische Zeichen und Symbole darstellt, so ist die Sprache der Religion das Gleichnis oder die Metapher, HEISENBERG (1989, S.133 f.). Im Konzept der Zeichen-Gestalt sind die drei Hauptzeichenklassen zur Feinunterscheidung der Bildsprache - neben Farben und Formen der Kleidung sei hier auf das Repertoire der Körpersprache verwiesen - herangezogen worden.

Sozialisation die Oberfläche des Dreischichtenkleides für die eigentliche Wirklichkeit gehalten wird, die das genuin einmalige Bezugsfeld des Individuums von Außen durchdringt, indem die faktische Präsenz der Objektwelt die Wahrnehmungsstrukturen des Subjektes programmiert. Das heißt, dass zwischen der Binnenstruktur bzw. dem Bezug der Hülle zum Körper und ihrer Oberfläche die operationalisierten Mythen der Moderne unreflektiert von Außen in unser Inneres eindringen.

Ästhetische Bildung im Sinne einer selbstreflexiven Bewusstseinsbildung tritt dem entgegen.

### 3.3 Ausblick

Die vorangegangenen Ausführungen zum außerschulischen ästhetisch-kulturellen Lernen am Kleid-Objekt haben verdeutlicht, dass das Hineinwachsen, Einfügen und Orientieren im kulturellen Umfeld taktile und visuelle Prozesse der Wahrnehmung, der Erfahrung und der Kommunikation berühren, die gleichzeitig elementare Empfindungs- und Bewusstseinschichten wie kognitive Zeichenprozesse betreffen. Die sich in ihr kulturelles und gesellschaftliches Bezugsfeld eingliedernden Kinder und Jugendlichen agieren und reagieren auf die Vielschichtigkeit der Zeichen-Gestalten, die sie sich gleichsam von selbst aneignen und durch die sie sich handelnd orientieren und in ihre Gemeinschaft einfügen. Die "Kultur der Sinne"<sup>108</sup> entsteht aufgrund historischer Wahrnehmungsbedingungen von selbst, quasi geleitet durch ein bestimmtes, aktuelles Gestaltrepertoire. Das Lernen der Objektsprache wurde als eine die drei Bezugsfelder ins Verhältnis zueinander stellende Gestaltung differenziert, in denen ästhetische, technische und kommunikative Denk- und Handlungsstrukturen sich auf unterschiedliche Weisen überlagern und durchdringen. Wir haben uns insbesondere mit Wahrnehmungsprägungen beschäftigt, die in Anlehnung an den Begriff der Anästhetik von Wolfgang WELSCH und den Mythosbegriff von Roland BARTHES als ästhetische Konditionierung bezeichnet und damit im Vergleich zu einem die Tiefenstrukturen der Gestalt erfassenden

---

<sup>108</sup> SELLE (1981).

Wahrnehmungsprozess betrachtet wurde. Bei einer Orientierung des Einzelnen am Oberflächendesign dominiert eine schnelle, visuelle, mit positiven Werten wie Neuheit, sexuelle Animation, Jugendlichkeit, diversen Schönheitsidealen aufgeladene Wahrnehmung. Hieraus resultiert eine Anpassung an den Geschmack<sup>109</sup> der Zeit, der sich in gesellschaftlich fixierten Begriffen vom Schönen und Hässlichen manifestiert und der Deformation (BARTHES) von Wahrnehmungsinhalten Vorschub leistet, insofern als nur noch Zeichen-Gestalten wahrgenommen und gebraucht werden, die gesellschaftlich sanktioniert sind<sup>110</sup>. Den Diagnosen von Roland BARTHES und von Wolfgang WELSCH folgend, resultiert aus der Sprache der Mode beziehungsweise der Ästhetisierung des Alltags eine Desensibilisierung der Wahrnehmungsfähigkeit und Deformation von Wahrnehmungsinhalten.

Vor diesem Hintergrund muss schulisches Lernen als Form der ästhetisch-kulturellen Bildung reflektiert auf die Mechanismen des Alltagslernens reagieren und von dem Interesse geleitet werden, den Ablauf der Enkulturation und Sozialisation etwa durch Kleidung zu beeinflussen. Die auf den Tiefenstrukturen der Wahrnehmung beruhende Sensibilität und die darauf aufbauende rezeptive und reflexive Kompetenz des ästhetischen Denkens setzen einerseits die Vertrautheit des Lehrers mit den anthropologischen Gestalt- und Wahrnehmungsbedingungen und kulturellen Erfahrungsfeldern von Kindern und Jugendlichen voraus und andererseits eine Einfühlung in das authentische kindlichen Denken und Ausdrucksvermögen, um den ästhetischen Komponenten kultureller und sozialer Konditionierung ein Schulungsfeld ganzheitlicher ästhetischer Erfahrungen entgegensetzen zu können.

Aus dieser die authentischen Kräfte der Schüler stützen wollenden Zielsetzung ergibt sich für die didaktische Forschung die Notwendigkeit, die Untersuchung der Bedingungsfelder und Strukturen ästhetisch- kultu-

---

<sup>109</sup> Das Fach Textilgestaltung hat sich lange der Geschmacksbildung von Mädchen verpflichtet gesehen (s. LERCHE-RENN [1987]).

<sup>110</sup> Es sei noch einmal auf das Gestaltungsprinzip oder die Sprache der Mode verwiesen, dessen Komplexität und Widerspruch darauf beruht, dass semantische Vorgaben und Richtlinien Gestaltung und Verhalten vorgeben, obwohl sie mit dem Image des Neuen, Freien und Individuellen wirbt. Dieser Widerspruch (Deformation der Wahrheit) wird durch die Überlagerung der morphologischen und tektonischen Ebene durch den Schein der

rellen Alltagslernens fortzusetzen, um auf dieser anthropologischen Grundlage darzulegen, dass die am textilen Untersuchungsgegenstand orientierten Gebiete wie das Kleiderlernen für ästhetisch-kulturelle Bildung relevante Lernfelder der Gestaltung darstellen. Um den ganzheitlichen Zusammenhängen ästhetisch-kultureller Enkulturation aus schulischer Sicht gerecht werden zu können und um den Auftrag ästhetischer Bildung oder Erziehung im Rahmen des allgemeinen Bildungsauftrages von Schule zu behandeln, müssten die im Konzept der Zeichen-Gestalt geordneten textilen Erfahrungsfelder in einem fächerübergreifenden Kontext untersucht, aufgeschlossen und schließlich gelehrt und unterrichtet werden.

Die Qualität von Lernen und damit die Qualität von Schule selbst hängt davon ab, ob und inwieweit es gelingt, eine Balance zu finden zwischen den fach- und disziplinentorientierten Strukturen des Unterrichts und dem Lernen in übergreifenden Zusammenhängen. Es ist notwendig, dass die Fächer ihre spezifische Lernleistung entwickeln und ihr eigenes Profil weiterentwickeln, sich aber über die fächerbezogenen Zielsetzungen hinaus auf komplexe Fragestellungen und Zusammenhänge hin verstehen und ausgestalten.<sup>111</sup>

Ein Lernbereich Gestaltung mit dem Ziel einer ästhetisch-kulturellen Bildung sollte über die traditionellen Kunstsparten hinaus auch die Kreativität und Schönheit wissenschaftlicher Verfahren, technischer Erfindungen und gestaltender Leistungen in allen Lebensbereichen einschließen, um von der Sinnesempfindung bis zur theoretischen Reflexion die sinnstiftende Dimension des ästhetischen Denkens auch in den wissenschaftlichen Zugriffsweisen erschließen zu können: "Ästhetische Bildung reicht über die Erleichterung des Zugangs zu Kunst und Kultur hinaus. Sie ist zugleich kritische Reflexion der ästhetischen Wahrnehmung und des ästhetischen Bewusstseins."<sup>112</sup> Diesem im Bildungssystem eher vernachlässigten Bereich könnte ein fächerübergreifender Lernbereich Geltung verschaffen, wobei als Konsequenz aus den hier dargestellten Lernfeldern im Konzept der Zeichen-Gestalt des Textilen der Schulung des ästhetischen Denkens als alle Lernfelder durchziehende Aneignungsform der kulturellen Wirklich-

---

syntaktischen Ebene deformiert und dadurch kaschiert. Siehe hierzu BARTHES, R. (1985).

<sup>111</sup> BILDUNGSKOMMISSION NRW (1995, S. 106).

<sup>112</sup> BILDUNGSKOMMISSION NRW (1995, S. 109).

keit eine grundlegende Bedeutung beigemessen wird. Dieses Ziel voraussetzend, ist dennoch auf die besondere Relevanz der Kunst, insbesondere die der Moderne, als Schulungsfeld des ästhetischen Denkens hinzuweisen. Der Kunst kommt vor allem die Aufgabe zu, die Latenz des Anästhetischen aufzubrechen und somit wahrnehmbar und erfahrbar zu machen<sup>113</sup>. Durch die Konfrontation mit abweichenden Perzeptions- und Gestaltungsformen im 'Kunstwerk' können Produktions-, Rezeptions- und Reflexionsprozesse initiiert werden, durch die bewusst wird, "wie sehr ästhetische [ebenso wie kulturelle und gesellschaftliche] Erwartungshaltungen eingeschliffen sind"<sup>114</sup>. Kunsterfahrungen aller Art eröffnen die Möglichkeit, das Nicht-Sichtbare, also Bezugsstrukturen wahrzunehmen und damit Wahrnehmungspotentiale zu erweitern, um so die gängigen Erwartungshaltungen zu durchbrechen.

Über die Erfassung pluraler Erscheinungsformen hinaus hat Kunst nach Wolfgang WELSCH auch hinsichtlich der Thematisierung des Verhältnisses pluraler Gestaltungen und Ansätze Vorbildfunktion: "Es braucht zusätzlich positive Hinweise, wie in dieser Pluralität – statt ins 'anything goes' zu verfallen und in Indifferenz zu versanden – Verbindungen, Kooperationen und Auseinandersetzungen möglich werden"<sup>115</sup>. Nicht nur die Situation der Pluralität als solche, sondern das Auffinden transversaler Verbindungen zwischen pluralen Formen steht hier im Mittelpunkt, indem Kunst neue Modelle und Wahrnehmungsformen für derartige Verknüpfungen des Differenten und für Übergänge in der Heterogenität entwickelt. In einzelnen Werken und Kunstformen manifestiert sich dies in der Kombination verschiedener Bildsprachen und -stile, die – im Gegensatz zu einem die gültige Verbindung pluraler Formen negierenden Ansatz<sup>116</sup> – gerade die Kommunikation von Gegensätzen thematisiert und so einem beliebigen Nebeneinander differenter Elemente entgeht<sup>117</sup>. Mit dem Anspruch der

---

<sup>113</sup> WELSCH (1993a, S. 36) führt hier als Beispiele Werke von Francis BACON und Valie EXPORT an. Vgl. auch die Ausführungen über Architektur bei WELSCH (1993c, S. 204 f.).

<sup>114</sup> WELSCH (1993a, S. 37)

<sup>115</sup> WELSCH (1993b, S. 72).

<sup>116</sup> Vgl. ADORNO (1970).

<sup>117</sup> WELSCH (1993b, S. 73) nennt hier als Beispiel den Bau der *Neuen Staatsgalerie* von STIRLING.

Transversalität entstehen mehrfach kodierte Werktypen, bei denen verschiedene Sprachen einander ergänzen, sich entgegenstehen oder etwas Neues generieren, um so ein interikonisches oder interdiskursives Geschehen beim Rezipienten auszulösen. Damit stellt Kunst Mittel bereit, die Möglichkeiten ihrer Kombination zu betrachten, das heißt, ästhetische Reflexion wird hier zur kritischen Instanz in der Pluralität:

Pluralität und das Plädoyer für Mehrfachkodierung bedeuten das Gegenteil eines Votums für 'anything goes'. Ästhetisches Denken, das mit seinem Wahrnehmungsbezug Wahrheitsansprüche verbindet – und ohne dies wäre es trivial und zynisch –, birgt gerade in einer Situation der Pluralität kritische Potentiale und wendet sein Sensorium gegen das aufgedrehte Potpourri, das plural tut, während es in Wahrheit alles in eine Einheitssauce verwandelt. Ästhetik bleibt unter den geschilderten Bedingungen nicht nur ein kritisches Geschäft, sondern muss es verstärkt werden und wird es in Sachen der Kunst nicht weniger sein dürfen als im Blick auf die Wirklichkeit.<sup>118</sup>

Der im Zusammenhang mit der Ästhetik-Anästhetik-Relation<sup>119</sup> spezifizierte Modellcharakter der modernen Kunst für das ästhetische Denken erhält eine über die Erfassung pluraler und transversaler Erscheinungsformen sowie die Etablierung der Kunst als kritische Instanz zu deren Bewertung hinausgehende Bedeutung, indem der reflektierte Kunstumgang für die Funktionen des Spürens, des Bemerkens und Wahrnehmens in der Realität sensibilisiert. Ästhetisches Denken erweist sich – geschult durch die moderne Kunst – als in besonderer Weise wirklichkeitskompetent, das heißt – im Gegensatz zu einem schnellen und verkürzten Zugriff auf Oberflächenstrukturen – als Mittel, sich in einer Wirklichkeit der Wahrnehmungsflut und Objektvielfalt zurecht zu finden. Kunsterfahrung resultiert so in Handlungskompetenz, die die Grundlage zur Konturierung zeitgemäßer individueller Lebensformen bildet: "Denn wer mit der Verfassung und den Geboten der Pluralität von Grund auf vertraut ist – wozu Kunsterfahrung die beste Schule ist –, vermag sich in einer Situation radikaler Pluralität angemessen zu bewegen; er muss sie nicht perhorreszieren, sondern

<sup>118</sup> WELSCH (1993b, S. 74).

<sup>119</sup> Zum Doppel von Ästhetik und Anästhetik als zwei Seiten einer Medaille, also dem jedem Wahrnehmungsprozeß inhärenten Nicht-Wahrnehmen von Bezugsstrukturen, die bei der Figur-Grund-Auflösung gerade nicht im Fokus der Aufmerksamkeit stehen (s. Kap. 2.1.1), vgl. WELSCH (1993a, S. 10 ff.).

kann sie wahrnehmend durchdringen und in ihr agieren."<sup>120</sup> Das an der Kunsterfahrung geschulte ästhetische Denken, das als Orientierungsmittel in der pluralistischen Gegenwart fungiert – also auch als Instrument zur Wahrnehmung von Bezugsstrukturen und deren Transformationen in Denkstrukturen in einem Bezugsfeld der (textilen) Objektwirklichkeit – muss zur Konstituierung und Strukturierung des Lernbereiches in den Kontext des Strukturmodells gestellt werden, das im Folgenden hinsichtlich der Integration des Konzeptes des ästhetischen Denkens in die verschiedenen Ebenen der Gestaltung – wie sie in Kapitel 2.2, 2.3 und 2.4 dargestellt wurden – nochmals betrachtet wird.

Wie bereits mehrfach erwähnt und am Beispiel der Fallformen *Curtain Valley* von CHRISTO, Stofftür und Raffgardine exemplifiziert<sup>121</sup>, ermöglicht das Strukturmodell zur Zeichen-Gestalt des Textilen die Darstellung der unterschiedlichen Objektbereiche von 'Kunst', 'Technik' und 'Design', die sonst als unvereinbar und nicht unter einem Aspekt beschreibbar betrachtet werden. Aus der im Strukturmodell vorgenommenen kategorialen Differenzierung der Bezugsfelder wird jedoch zum einen deutlich, dass die genannten Objektbereiche sich zwar hinsichtlich ihrer Zeichenfunktionen sowie Produktions- und Rezeptionsformen struktural unterscheiden, nicht jedoch in Bezug auf ihr in einem Katalog von Formkategorien geordnetes materialspezifisches Gestaltrepertoire, das das Potential an materialspezifischen Gestaltungsmöglichkeiten zur freien Kombination bereit hält und die Offenheit freier, experimenteller Gestaltfindungsprozesse evoziert. Zum anderen wird gerade in den Abstufungen der Gestaltungsebenen, die quasi als Klammer die textilen Erscheinungsformen und Objektbereiche zusammenhalten und damit eine homogene Betrachtungsweise gewährleisten, die Sicht auf die differenzierenden Aspekte frei. Mit anderen Worten: In der Gleichheit tritt die Verschiedenheit der Objekte erst zutage. Das Strukturmodell für Stoffobjekte ermöglicht die homologe Betrachtungsweise ansonsten heterogener Bezugsfelder, wie sie sich zum Beispiel in der kulturgeschichtlich wie gesellschaftlich entwickelten Nähe und Abgrenzung der Textilkunst von der Kunst oder in der Abgrenzung des 'Technischen' als

---

<sup>120</sup> WELSCH (1993b, S. 76).

'männliche' und des 'Dekorativen' als 'weibliche' Sphären darstellen. Den beschriebenen Strukturen der ästhetischen Konditionierung<sup>122</sup> ist im Kontext der textilen Objektwirklichkeit nur dann zu begegnen, wenn die volle Reichweite des Ästhetischen als Utopie authentischer und sozialverantwortlicher Lebensgestaltung ermessen wird. Zur Grundlage der Befähigung zum ästhetischen Denken gehören die Sinneserfahrungen, die – so tief wie möglich – in das subjektive Erleben eindringen. Der Vorstufe des Wissens gehört die Formulierung der Erfahrung an, ebenso die Aufarbeitung des Erlebten, ein die Erfahrung ordnendes analytisches Denken muss darin integriert sein.

Um kindliche Wahrnehmungs- und Imaginationsfähigkeiten zu erhalten oder gar zu erwecken und ihrer Verkümmern entgegen zu wirken, indem durch den Gestaltungsprozess Ideen und Inhalte zur Anschauung gebracht werden, müssen sich Lehrer darüber bewusst sein, dass sie mit jedem angebotenen Material und mit jeder Technik die Ausdrucksmöglichkeiten mitbestimmen. Der material-technische Faktor formt das Erdachte mit, bringt es erst in die Welt, stellt die formalen und materialen Möglichkeiten des Ausdrucks bereit. Materialien verhelfen dem Gedachten zum Ausdruck, und diese stehen nicht nur in den klassischen künstlerischen Malmitteln, sondern ebenso in textilen Materialien und ihren textilen Gefügestrukturen bereit. Um die kindlichen Wahrnehmungskräfte und die aus ihnen erwachsenden Kräfte des Verstandes zu fördern, ist der freie und der gebundene gestaltende Umgang mit Materialien und Elementartechniken, wie sie unter anderen in textilen Techniken und Handlungsprozessen<sup>123</sup> bereitgestellt werden, eine Voraussetzung für die Entwicklung einer bewussten Lebensgestaltung, die im Konzept einer ästhetisch-kulturellerer Bildung ästhetisches, technisches und kommunikatives Denken und Handeln verbindet. Neben einer elementaren künstlerischen Gestaltungspraxis ist in einem umfassenderen Konzept ästhetisch-kultureller Bildung also nicht nur die ästhetische Theorie wissenschaftlicher Disziplinen im Sinne der Reflexion der ästhetisch-kulturellen Komponenten erforderlich, sondern

---

<sup>121</sup> S. Kap.2.3.3.1

<sup>122</sup> S. Kap. 3.1.2.

<sup>123</sup> S. Kap. 3.2.3.

eine die Strukturen des technischen und des kommunikativen Denkens und Handelns integrierende Gestaltungspraxis und -theorie. Künstlerische Praxis wird hier als ein Prozess verstanden, der nicht dem geschulten Künstler, sondern Schülern und Laien ästhetische Erfahrungen ermöglichen soll, die die Kompetenz der künstlerischen Produktion als die Fähigkeit des sich Ausdrückens und Verfügens über bildnerische Ausdrucksmittel umfassen. Dieser Prozess kann als freie experimentelle Praxis bezeichnet werden, da er der Herauslösung eines bildnerisch-plastischen Ausdrucksvolumens in einem definierten Untersuchungsfeld gilt und die Bindung an das Konkret-Stoffliche, an konkrete Gebrauchsfunktionen und Gewohnheiten aufarbeiten kann. Die bildnerischen Mittel werden als freie Mittel, gleichsam als 'freie Radikale', erarbeitet. 'Frei' meint hier, den Formenkanon sowie die soziokulturell festgelegten Verwendungszusammenhänge und Bedeutungen zu überbieten: Kunst übersteigt das Material als "Stoffwechsel"<sup>124</sup>. Material wird zur Form, zu Bewegung und Ausdruck, zu Abbild und Fiktion, zum Erkenntnismedium. Freie experimentelle Untersuchungsprozesse zielen darauf, in Material und Technik, Tüchern und Decken, Fahnen und Segeln, Kleidern und Polstern ein materialspezifisches Formenrepertoire und elementare Formungsprozesse überhaupt erst einmal zu erkennen. Künstlerische Praxis resultiert in Sinnwahrnehmung, das heißt in der Befähigung zum ästhetischen Denken und Handeln und will ein individuelles, möglichst authentisches Denken und Handeln fördern, um so der Alltagsästhetik die Fähigkeit zur 'poetischen Rede' zu gesellen. Der Lehrer belässt es nicht bei der Reproduktion dessen, was man bereits handhabt, kann oder weiß, sondern vermittelt mehr und mehr etwas von der Komplexität und Einsicht, die in der Kunst (Poesie, Musik, den Bildenden Künsten) ihre kulturspezifische Eigenständigkeit und Ausdrucksweise finden. Dasjenige, was ausgesagt werden kann, und dasjenige, was ausgesagt wird, ist deshalb sowohl ein originäres authentisches Moment als ein kulturelles, denn so wie in verbalen Sprachsystemen ist das individuelle Sich-Äußern in nonverbalen Sprachen an einen übergeordneten kulturspezifischen Zusammenhang gebunden, das heißt, jede originäre, das Materi-

---

<sup>124</sup> EL ATAR (1982).

al 'übersteigende' Äußerung ist zugleich eingebettet in ihren überindividuellen Kulturraum.

Textilunterricht orientierte sich traditionell an aufwendigen Techniken, es wurde gesponnen, gehäkelt, gestrickt, gewebt, geklöppelt, genäht, um nützliche oder vielmehr quasi-nützliche Gegenstände herzustellen. Will der Fachunterricht mit facheigenen Mitteln das Ausdruckspotential der Schüler fördern, dann müssen die in den Verfahren liegenden Prozessstrukturen vom Lehrer analysiert werden, um das der Imagination beziehungsweise den Sinnen der Kinder zugänglich zu machen, was sie dazu befähigt, den Bezugsformen ihres Handelns Ausdruck zu verleihen – auch in dem Sinne, dass das zur Lebensbewältigung gehörende technisch-kausale Handeln in seinem Konfliktpotentialen im Hinblick auf ethisch-moralische Zielvorstellungen nach und nach ins Bewusstsein gerückt wird.

Die den drei Bezugfeldern von Kunst, Technik und Design zugeordneten Lehr- und Unterrichtsmethoden orientieren sich deshalb an Gestaltungsprozessen, die in Hinblick auf ein zu erwerbendes Gestaltrepertoire, Funktionen und Bedeutungen die schulischen Zugriffsweisen auf die Zeichen-Gestalten des Textilen im Praxis- und Theoriebezug wie folgt akzentuierten:

- Frei-Experimentelle Lernhandlungen
- Zweckgebundene Lernhandlungen
- Konzeptionelle Lernhandlungen

Über bildnerische Gestaltungsprozesse des Experimentierens – Wahrnehmens - Ausdrückens werden Schüler in „Freien experimentellen Gestaltungsprozessen“ mit den Möglichkeiten textil-plastischer Gestaltung vertraut gemacht, um ihre Erfahrungen und Ideen authentisch und material-spezifisch ausdrücken zu können und um die geistige und sinnstiftende Dimension ästhetischer Prozesse und Strukturen in Material und Technik, in Objekten und Prozessen sowie den Erscheinungsformen wahrnehmen, verstehen und beurteilen zu können. Diese vorwiegend durch praktische Lernhandlungen zu erwerbende Befähigung soll durch „Zweckgebundene Lernhandlungen“ ergänzt werden. In diesen Produktgestaltungsprozessen

werden Schüler mit technisch-kausalen Wirkungszusammenhängen von Zweck-Mittel Relationen vertraut gemacht; Sie entwickeln, planen, realisieren und testen die Gestalt ausgehend von vorher diskutierten und dann zu definierenden technischen Funktionen, um den sachgerechten Bedarf und Nutzen von textilen Gegenständen kritisch zu hinterfragen und den Gestalt- und Funktionszusammenhang thematisieren und beurteilen zu können. Über „Konzeptionell-Darstellende Lernhandlungen“ werden Schüler drittens über ausgewählte textile Objekte aus dem Objektbereich des Design mit den Problemstellungen der Objekt- und Warengestaltung und mit den Strukturen kommunikativen Denkens und Handelns konfrontiert, um Ausdruck, Werte und Normen einer Gesellschaft in der Struktur unserer Objekt- und Lebensgestaltung wahrnehmen, verstehen und beurteilen zu können. Diese von Analysen ausgehenden Lernhandlungen sind dann in ein Gestaltungsprojekt eingebunden, wenn die Ergebnisse der Recherchen sich in einem aus der Sache heraus zu entwickelnden adäquaten Darstellungskonzept – etwa einer Ausstellung - niederschlagen. In der folgenden Tabelle sind den genannten Lernhandlungen den Untersuchungsebenen der Gestaltung zugeordnet.

**Tabelle 2.19: Untersuchungsebenen der Gestaltung**

	Untersuchungsebene I: Gestaltgebung	Untersuchungsebene II: Funktionsanalyse	Untersuchungsebene III: Inhaltsdeutung
<i>Bezug der Ebenen:</i>	<i>&lt;- Gestaltbezug -&gt;</i>	<i>&lt;- Funktionsbezug -&gt;</i>	<i>&lt;- Bedeutungsbezug -&gt;</i>
<i>Untersuchungsgegenstand:</i>	<p>Untersucht wird die <u>Gestalt</u> textiler Materialien, Prozesse und Objekte in ihren Gestaltungsmöglichkeiten und in ihren bestimmten zeit- und kulturbezogenen Erscheinungsformen. Untersucht werden die:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- morphologischen Strukturen der wahrnehmbaren Wirklichkeit (K)</li> <li>- tektonischen Eigenschaften der stofflichen Wirklichkeit (T)</li> <li>- Zeichenbezüge der gestalteten Wirklichkeit (D)</li> </ul>	<p>Untersucht werden Wahrnehmungen, Erfahrungen und Kommunikationsformen (<u>Funktionen</u>) in der gestalteten Wirklichkeit. Untersucht werden die Bezüge von:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Gestalt und Ausdruck (ästhetische Funktion) (K)</li> <li>- Mittel und Zweck (technische Funktion) (T)</li> <li>- Gestalt und sozialpsychologische Rolle (kommunikative Funktion) (D)</li> </ul>	<p>Untersucht werden die <u>Bedeutungen</u> von Gegenständen in ihrem zeitbedingten Umfeld als Ausdruck der Denk- und Handlungsformen einer Kultur im:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Bereich der Ideen, Utopien, Erkenntnisse (K)</li> <li>- Bereich der Zivilisation und technischen Lebensbewältigung (T)</li> <li>- Bereich der ethisch-kulturellen Traditionen und Werte (D)</li> </ul>
<i>Textilspezifische Inhaltsbereiche:</i>	<p>bildnerische, technische und kommunikative Gestaltungsmittel</p>	<p>materialspezifische Funktionsformen</p>	<p>kulturspezifische Lebensbereiche</p>
	<p>Formgebung (Gefügeform)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ausdruck (K)</li> <li>- Konstruktion (T)</li> <li>- Symbolik (D)</li> </ul> <p>Farbgebung (Farbform)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Darstellung (K)</li> <li>- Markierung (T)</li> <li>- Muster/Ornament (D)</li> </ul> <p>Herstellungsforn (Montageform)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Unikat (K)</li> <li>- Serienprodukt (T)</li> <li>- Warengestaltung (D)</li> </ul>	<p>Zeitformen (Lochform)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Verwandlung (K)</li> <li>- Alterung (T)</li> <li>- Konsum und Modewandel (D)</li> </ul> <p>Eigenschaftsformen (Faltform)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Plastizität (K)</li> <li>- Zweck und Gebrauch (T)</li> <li>- Drapagen (D)</li> </ul> <p>Bewegungsformen (Fallform)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Bewegungsausdruck (K)</li> <li>- Mechanik (T)</li> <li>- Fest, Feier, Spiel (D)</li> </ul>	<p>Raumkonzepte (Spannform)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Raumbildung (K)</li> <li>- Natur und Lebensraum (T)</li> <li>- Wohnvorstellungen (D)</li> </ul> <p>Objekt-, Körpergestaltung (Hüllenf.)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Menschenbild (K)</li> <li>- Objekt und Körperschutz (T)</li> <li>- Menschenrolle (D)</li> </ul> <p>Lebensgestaltung (Polsterform)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Lebensdarstellung (K)</li> <li>- Lebenskomfort (T)</li> <li>- Lebensdesign (D)</li> </ul>
<i>Untersuchungsmethoden:</i>	<p>freie-experimentelle Lernhandlungen</p>	<p>zweckgebundene Lernhandlungen</p>	<p>konzeptionell-darstellende Lernhandlungen</p>
	<p>experimentieren I wahrnehmen I ausdrücken</p>	<p>definieren I produzieren I schlußfolgern</p>	<p>wahrnehmen I erkennen I darstellen</p>
<i>Bezugswissenschaften:</i>	<p>Lehren, Kunden, Systematiken</p>	<p>Kulturgeschichte (Kunst-, Technik-, Designgeschichte)</p>	<p>Kulturtheorien</p>

Mit der Tabelle 2.19 soll zum Abschluss aufgezeigt werden, dass das ganze ästhetisch-kulturelle Bezugsfeld der Zeichen-Gestalt des Textilen sich in seinen drei Gestaltungsebenen (Schichten) zu einem Untersuchungsfeld zusammensetzen lässt, in dem die Zeichen-Gestalt als Bezugsform selbst Gegenstand der Untersuchung ist. Die aus den textilen Erscheinungsformen abgeleiteten textilspezifischen Inhaltbereiche (siehe Tabelle 2.18) sowie die gerade erläuterten Lernhandlungen und die in Tabelle 2.17 zusammengefassten Bezugswissenschaften strukturieren den wissenschaftlichen wie künstlerischen Zugriff auf die Lernfelder der Gestaltung, die als komplexes Denk- und Handlungsfeld geordnet und als Forschungs- und Erkenntnisgegenstand mehrperspektivisch untersucht und aufgeschlossen werden können.

Die Installation von PISTOLETTO<sup>125</sup> vergegenständlicht noch einmal das ästhetisch-kulturelle Bezugsfeld, das durch Textilien und Kleidung aufgeschlossen in dieser Arbeit geordnet worden ist. Die textile Objektkultur der Moderne ist als Welt der Waren und des Konsums charakterisiert. Das Design, das heißt die visuellen syntaktisch-kommunikativen Strukturen und Funktionen der textilen Objekte, vor Allem der Kleidung, dominiert den Alltag, unsere Körper und unsere Lebensformen, die von außen nach innen wirken und unsere ästhetischen Erfahrungen und damit unsere Wahrnehmungsfähigkeit der Wahrnehmung modifizieren. Die Ästhetisierung der Oberfläche ist ein Phänomen der Überflusgesellschaft, die nicht mehr nur künstliche Warenwelten inszeniert, sondern Körperbilder, Wohnwelten, Spielwelten, also Traumwelten erzeugt. Ästhetische Utopien sind längst ins Leben geholt und dem Erkenntnispotential der Kunst fällt im Alltag die Rolle des Nebenschauplatzes zu. Eine sich mit der Alltagskultur beschäftigende ästhetisch-kulturelle Bildung muss sich meines Erachtens wieder verstärkt der Analyse visueller Kommunikationsprozesse zuwenden müssen, die nicht nur Dekor und Stil bestimmen, sondern das "unsichtbare Design"<sup>126</sup>, das heißt das psychische, soziale und gesellschaftlich-kulturelle Bezugsnetz, und nicht zuletzt den Erfahrungsraum schon der jüngsten

---

<sup>125</sup> S. Abb. 23 im Anhang auf Tafel X. und Kapitel 1.3

Kinder an den Lifestyle der Objektkultur anschließen. Immer neue Produkte zeigen uns den Weg, wie wir das Leben meistern sollen – im Wald laufen kann nur als Joggen mit Jogging-Outfit stattfinden; Natur ist nicht wahrnehm- und erfahrbar, wenn sie nicht mit gestylten Kanus, Mountainbikes, Inline Skaters, Surf- und Snowboards, Paragliders etc. erobert wird. Die künstlichen Produkte der Moderne formieren Lebenswelten und erobern unsere Körper bis zur Inszenierung von intimen Handlungen, körperlichen Gesten und geistiger Denkstile. Es geht um das richtige Outfit, den alerten oder schlaksigen Gang, um das richtige Körpergewicht, es geht um ästhetische, nicht um moralische Grundsätze und Werte. Relevant sind nicht ethisch-kulturelle Grundideen, sondern die Art und Weise, wie sich Haltungen gegenüber irgendwelchen Phänomenen, wie sie etwa in den zahlreichen Talk-Shows thematisiert werden, inszenieren lassen und wie sie, neuen Kleidern gleichend, virtuell verschlissen werden.

Sinngebung und Perspektive des Konzeptes der Zeichen-Gestalt des Textilen und den daraus abgeleiteten Lernfeldern der Gestaltung, die aus der Analyse der Tatbestände für die Textilwissenschaft relevante Forschungsfelder erschließen kann, legen zwar eine ästhetisch-kulturelle Bildung nahe, beantworten die Frage nach den Zielen ästhetischer Erziehung, die über die Entwicklung eines ästhetischen Bewusstseins und Aufklärung hinaus gehen, nicht, denn die Fiktion des sich authentisch bewegenden Individuums beherrscht das kulturelle Feld, wie am Kleiderlernen gezeigt werden konnte, auch ohne schulische Interventionen.

Mit welcher kulturellen und gesellschaftlichen Utopie, mit welchem Gesellschaftskonzept soll schulisches Lernen verbunden werden? Mit welcher Zielsetzung soll dem Menschenbild zum Beispiel der Barbi-Puppe begegnet werden, wie reagiert man auf neunjährige Schülerinnen mit hochhackigen Klocks, mit denen sie keinen Spielplatz mehr aufsuchen können, weil ihre Bewegung und Haltung auf die 'Show' ihrer Beine eingestellt wird? Ist ein emanzipatorisches Ideal – immer dann ja auch, weil gegen die Mode gerichtet, ein biederes – dagegen zu stellen? Eine sich mit pädagogischen Fragen beschäftigende ästhetisch-kulturelle Bildung wird

---

<sup>126</sup> BURCKHARDT (1981).

über die sicherlich unbestrittene Kompetenz des Ästhetischen als Bezugs- und Wahrnehmungsfähigkeit hinausgehen und ihre Zielsetzung in Hinblick auf technische und ethisch-moralische Fragestellungen und Zielsetzungen erweitern müssen, um den sich durch ästhetische Konditionierung einschleifenden Rollen und Verhaltensmustern nicht nur ein eigenes ähnlich relatives individualistisches Menschenbild entgegenzuhalten. Dies setzt eine Diskussion der Pädagogen darüber voraus, ob sie und mit welchen Zielen sie dem "unsichtbaren Design" begegnet wollen und können.

## Verzeichnis der Tabellen- und Textabbildungen

<b>A: Tabellen</b>		<b>Seite</b>
Tabelle 2.1:	Kategorientafel	54
Tabelle 2.2:	Subzeichen der triadischen Zeichenrelation	54
Tabelle 2.3:	Bezüge und Stufen der Zeichen-Gestalt	70
Tabelle 2.4:	Ein Stückchen Stoff	72
Tabelle 2.5:	Bereiche der Zeichen-Gestalt	78
Tabelle 2.6:	Bezugsebenen der Zeichen-Gestalt	79
Tabelle 2.7:	Bezugsfelder	79
Tabelle 2.8:	Matrix der Bereiche und Felder der Zeichen-Gestalt	82
Tabelle 2.9:	Teilfeld 'Gestaltstruktur'	98
Tabelle 2.10:	Materialspezifische Formkategorien	114
Tabelle 2.11:	Textilspezifische Techniken und Prozesse	125
Tabelle 2.12:	Repertoires und Objektbereiche	133
Tabelle 2.13:	Teilfeld Funktionen	153
Tabelle 2.14:	Ebenen der Gestaltung	176
Tabelle 2.15:	Theorien und Konzepte in den Bezugsfeldern `Kunst`, `Technik` `Design`	181
Tabelle 2.16:	Ebenen der Gestaltung in der Ganzheit des Bezugsfeldes	185
Tabelle 2.17:	Teilgebiete und Lernbereiche textiler Gestal- tung	199
Tabelle 2.18:	Gestaltkategorien und fachspezifische Inhalte	204
Tabelle 2.19:	Untersuchungsebenen der Gestaltung	258
<b>B. Abbildungen</b>		
Abbildung 2.1:	Triadische Struktur der trichotomischen Stufen	72
Abbildung 2.2:	Zeichenachse und Gestaltachse	77
Abbildung 2.3:	Graphische Darstellungen des Zeichens	83
Abbildung 2.4:	Die Strukturachsen: Zeichenachse, Gestalt- achse, Textilachse	84
Abbildung 2.5:	Räumliche Darstellung des Bezugsfeldes	85
Abbildung 2.6:	Die Strukturachsen des räumlichen Struktur- modells	86
Abbildung 2.7:	Gliederung der Strukturachsen, vom Mittelbe- zug ausgehend	86
Abbildung 2.8:	Die triadische Verzweigungsstruktur des Be- zugsfeldes	87

Abbildung 2.9:	Strukturmodell, vom Schnittpunkt des Mittelbezuges aus gesehen	89
Abbildung 2.10:	Trichotomische Felder der Gestalt	91
Abbildung 2.11:	Triadisches Gestaltmolekül	92
Abbildung 2.12:	Gestaltrepertoire: Elemente (1), Eigenschaften (2) und Baustrukturen (3) der Zeichen-Gestalt	97
Abbildung 2.13:	Objekte und Gegenstände im Mittelbezug	102
Abbildung 2.14:	Vernetzung der Strukturbereiche	104
Abbildung 2.15:	'Gewebestruktur' des Bezugfeldes	105
Abbildung 2.16:	Schichtenmodelle	110
Abbildung 2.17:	Das textile Gefüge	111
Abbildung 2.18:	Ordnung der Formkategorien im Strukturmodell	113
Abbildung 2.19:	Trichotomische Felder im Objektbezug der Gestalt	128
Abbildung 2.20:	Gefüge der Strukturachsen (Bezüge und Bereiche) unter Hervorhebung der Kategorie der Zweitheit (blau)	129
Abbildung 2.21:	Objekte (1), Funktionen (2) und Rezeptionsformen (3)	130
Abbildung 2.22:	Graphen des ikonischen und indexikalischen Objektbezuges	186
Abbildung 2.23:	Graph des symbolischen Objektbezuges	196
Abbildung 2.24:	Trichotomische Felder im Interpretantenbezug der Gestalt	172
Abbildung 2.25:	Gefüge der Struckturachsen	173
Abbildung 2.26:	Kreuzungsmodell der Bezüge (Gestaltebenen) und Bereiche (Bezugsfelder)	174
Abbildung 2.27:	Verzweigungsstruktur und Komponenten des Bezugfeldes auf der Ebene der Gestaltung	175
Abbildung 2.28:	Gliederung des textilen Bezugfeldes in Ebenen, Bereiche und Gebiete	195
Abbildung 2.29:	Gliederung des textilen Bezugfeldes in einem dreigeschichteten Kreuzungsmodell	196
Abbildung 2.30a		
2.30b:	Dreischichtenmodell	221

## Literaturverzeichnis

AEBLI, H.: *Grundformen des Lehrens*. Stuttgart <sup>5</sup>1968.

ADORNO, Th. W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M. 1970.

ARNHEIM, R.: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Berlin, New York 1978.

ARNHEIM, R.: *Entropie und Kunst. Ein Versuch über Unordnung und Ordnung*. Köln 1979.

BANSE, G.: "Technisches Handeln unter Unsicherheit – unvollständiges Wissen und Risiko." In: BANSE, G., FRIEDRICH, K. (Hg.) 1996, S. 105–140.

BANSE, G., FRIEDRICH, K.: "Vorwort." In: BANSE, G., FRIEDRICH, K. (Hg.) 1996, S. 7–12.

BANSE, G., FRIEDRICH, K. (Hg.): *Technik zwischen Erkenntnis und Gestaltung. Philosophische Sichten auf Technikwissenschaften und technisches Handeln*. Berlin 1996.

BARTHES, R.: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/M. <sup>2</sup>1970 (1964).

BARTHES, R.: *Die Sprache der Mode*. Frankfurt/M. 1985.

BASTIAN, H. (Hg.): *Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*. Berlin 1988.

BATESON, Gr.: *Ökologie des Geistes*. Frankfurt 1982

BAUMGARTEN, A. E.: *Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*. Hg. u. übers. v. H. Paetzold. Hamburg 1983.

BENSE, M.: *Ungehorsam der Ideen*. Köln/Neuwied 1965.

BENSE, M.: *Aesthetica. Einführung in die neue Aesthetik*. Baden-Baden <sup>2</sup>1982 (1965).

BENSE, M.: *Zeichen und Design. Semiotische Ästhetik*. Baden-Baden 1971.

BENSE, M.: "Pädagogische Intentionen in der Semiotik." In: BRÖG, H. (Hg.) 1977, S. 23 ff.

BENSE, M., WALTHER, E. (Hg.): *Wörterbuch der Semiotik*. Köln 1973.

BERGER, G. (Hg.): *Jean Le Rond d'Alembert, Denis Diderot u.a. Enzyklopädie*. Frankfurt a. M. 1989.

BILDUNGSKOMMISSION NRW: *Zukunft der Bildung, Schule der Zukunft*. Neuwied 1995.

BILLETER, E.: *SOFTART. Die Kunst des weichen Materials*. Bern 1980.

- BROCK, B.: *Modern ist's, wenn man es trotzdem macht*. In: *Kunstforum* Bd. 66, 10/1983, S. 84.
- BROCK, B.: *Mode – Ein Lernenvironment zum Problem der Lebensinszenierung und Lebensorganisation*. In: Internationales Design Zentrum. IDZ 4 (Hg.) : *Mode- das inszenierte Leben*. Berlin, o.J.
- Brockhaus Enzyklopädie*. Wiesbaden 1973
- BRÖG, H. (Hg.): *Probleme der Semiotik unter schulischem Aspekt*. Ravensburg 1977.
- BRÖG, H.: *Gedankenstrich*. In: RÖNNEPER, J. (Hg.) 1992, S. 89.
- BURCKHARDT, L.: *Design ist unsichtbar*. In: GSÖLLPOINTER, H. et al. (Hg.) 1981, S. 13–20.
- BÜRDEK, B.,E.: *Design; Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung*. Köln 1991
- CHRISTO: *Complete Editions 1964–1982*. München 1982.
- CIOMPI, L.: *Außenwelt – Innenwelt. Die Entstehung von Zeit, Raum und psychischen Strukturen*. Göttingen 1988.
- CORRELL, W.: *Lernpsychologie*. Donauwörth 1968.
- DEUTSCHER WERKBUND E.V./WÜRTTEMBERGISCHER KUNSTVEREIN (Hg.): *Schock und Schöpfung. Jugendästhetik im 20. Jahrhundert*. Darmstadt, Neuwied 1986.
- DIDEROT, D.: *Beau – Schön*. In: BERGER, G. (Hg.) 1989, S. 76–92.
- DIDEROT, D.: *Enzyklopädie 1762–1777*. 4. Bd. Augsburg 1995.
- DREVER, J., FRÖHLICH, W. (Hg.): *Wörterbuch der Psychologie*. München<sup>9</sup>1975.
- dtv-Lexikon. *Ein Konversationslexikon in 20 Bänden*. München 1976.
- Der Große Duden. Bd. 5, *Fremdwörterbuch*, Mannheim 1960.
- DUX, G.: *Die Logik der Weltbilder. Sinnstrukturen im Wandel der Geschichte*. Frankfurt/M. <sup>3</sup>1990.
- ECO, U.: *Einführung in die Semiotik*. München<sup>6</sup>1988.
- EHMER, H. K.: "Zur Metasprache der Werbung. Analyse einer DOORNKAAT-Reklame." In: EHMER; H. K. (Hg.) 1971, S. 162–178.
- EHMER, H. K. (Hg.): *Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsindustrie*. Köln 1971.
- EL ATAR, H.: "K 18 – Stoffwechsel, ein Versuch." In: *Stoffwechsel K 18* 1982.

- FREY, D.: *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*. Darmstadt 1976.
- FRIEDEL, H.: *Michelangelo Pistoletto Memoria Intelligentia Praevidentia*. München 1996.
- FITZEK, H., SALBER, W.: *Gestaltpsychologie*. Darmstadt 1996
- FLUSSER, V.: *Vom Stand der Dinge*. Göttingen 1993
- FLUSSER, V.: *Wonach?*. In: STEFFENS, A. (Hrsg.): *Nach der Postmoderne*. Düsseldorf und Bensheim 1992, S. 15-29.
- FLUSSER, V.: *Paradigmenwechsel*. In: STEFFENS, A. (Hrsg.): *Nach der Postmoderne*. Düsseldorf und Bensheim 1992, S. 31-40.
- FUHR, R., GREMLER-FUHR, M.: *Gestalt-Ansatz. Grundkonzepte und -modelle aus neuer Perspektive*. Köln 1995.
- GEHLEN, A.: *Anthropologische Forschung*. Reinbek b. Hamburg 1961.
- GIEDION, S.: *Die Herrschaft der Mechanisierung*. Frankfurt a. M. 1987.
- GOMBRICH, E.: *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*. Stuttgart 1982.
- GRASSI, E.: *Kunst und Mythos*. Hamburg 1957
- GSÖLLPOINTER, H. et al. (Hg.): *Design ist unsichtbar*. Wien 1981.
- HARLAN, V.: *Was ist Kunst? Werkgespräche mit Beuys*. Stuttgart <sup>4</sup>1992.
- HARTMANN, G.: *Molokana Volkskunst der Cuna, Panama*. Berlin 1980.
- HEIDELBERGER KUNSTVEREIN (Hg.): *Gegenwärts – Heimrad Prem-Retrospektive*. Heidelberg 1996/4.
- HEISENBERG, W.: *Ordnung der Wirklichkeit*. München 1989.
- HERZOG, M., ROYL, W. (Hg.): *Textilunterricht in europäischer Dimension*. Hohenzehren 1992.
- HERAUSGEBERINNENKOLLEKTIV: *Frauen antizipieren Zukunft*, Interdisziplinäre Beiträge zur Frauenforschung. Köln 2000.
- HIRDINA, Karin: „Zu einem brauchbaren Ästhetik-Begriff.“ In: SELLE, G. et al. (Hg.) 1994.
- HOFFMANN; H-H.: *Kleidersprache. Eine Psychologie der Illusionen in Kleidung, Mode und Maskerade*. Frankfurt/M. 1985.
- HOLLEIN, H.: *Design Man trans Forms*. Wien 1989.
- IMMENROTH, LYDIA. *Textilwerken*. Ratingen 1970
- KATZ, D.: *Gestaltpsychologie*. Basel, Stuttgart <sup>4</sup>1969.

- KINDERSLEY, D.: *Vergessene Künste*. London 1984.
- KISTERS, J.: "Fäden der Erinnerung (und gelegentlich ein Gedankenstrich)." In: RÖNNEPER, J. (Hg.) 1992, S. 78 ff.
- KLAWITTER, J.: *Charles Sanders Peirce: Realität, Wahrheit, Gott*. Einblicke in Leben und Werk d. Begründers des Pragmatismus. Würzburg 1984
- KÖNIG, R.: *Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozeß*. München, Wien 1985.
- KORNWACHS, K.: "Vom Naturgesetz zur technologischen Regel – ein Beitrag zu einer Theorie der Technik." In: BANSE, G., FRIEDRICH, K. (Hg.) 1996, S. 13–50.
- KOSKENNURMI-SIVONEN, R.: *Creating a Unique Dress*. AKATIMI, Helsinki 1998.
- KOTTE, W.: "Der Gedankenstrich. Ein Ozonloch in der Grammatik." In: RÖNNEPER, J. (Hg.) 1992, S. 92 ff.
- KRUSE, R.: "Gedanken einer Atem-, Sprech- und Stimmlehrerin zum Gedankenstrich." In: RÖNNEPER, J. (Hg.) 1992, S. 84.
- KUBLER, G.: *Die Form der Zeit*. Frankfurt a. M. 1982.
- KULTUSMINISTERIUM DES LANDES NORDRHEIN-WESTFALEN (Hg.): *Richtlinien und Lehrpläne für das Gymnasium – Sekundarstufe I – in Nordrhein-Westfalen. Textilgestaltung*. Frechen 1993.
- LERCHE-RENN, H.: *Textilobjekte*. Köln 1984a.
- LERCHE-RENN, H.: *Stoffobjekte. Ein kunsterzieherischer Ansatz zum bildnerischen Umgang mit Stoff*. Köln 1985.
- LERCHE-RENN, H.: *Mit Nadel, Faden, Fingerhut. Geschichte des Handarbeitsunterrichts im Rahmen der Mädchenerziehung*. Bergisch Gladbach 1987.
- LERCHE-RENN, H.: "Zu einem Lehrkonzept Textilgestaltung." In: *Zeitschrift für Kunstpädagogik* 5/1984b, S. 21–26.
- LERCHE-RENN, H.: "Drei Objekte von Claes Oldenburg. Toilet – Hard Model, Soft Toilet – 'Ghost' Version, Soft Toilet, 1966." In: *Zeitschrift für Kunstpädagogik* 5/1984c, S. 3–5.
- LERCHE-RENN, H.: "Textilunterricht und Koedukation." In: *Textilarbeit + Unterricht* 2/1990a, S. 5-17.
- LERCHE-RENN, H.: "Sachstruktur ⇒ Fachstruktur. Ein Beitrag zum Curriculum Textilgestaltung." In: *Textilarbeit + Unterricht* 3/1993a, S. 135–148.
- LERCHE-RENN, H.: "Bereiche und Inhalte." In: *Textilarbeit + Unterricht* 1/1993b, S. 10-23.

- LERCHE-RENN, H. (Hg.): *Koffer voller Kleider-Bilder. Kleidung in Text und Bild*. Ausstellungskatalog zum Ausstellungsprojekt der Bundesrepublik Deutschland zur Ausstellung "Die Koffer der Europa", Stadthalle Kehl, 1.–4. Oktober 1990. Köln 1990b.
- LERCHE-RENN, H. (Hg.): *Kleid und Menschenbild*. Köln 1992.
- LERCHE-RENN, H.: *Kleiderlernen*. In: Herausgeberinnenkollektiv: *Frauen antizipieren Zukunft; Interdisziplinäre Beiträge zur Frauenforschung*. Köln 2000, S.33-51
- LERCHE-RENN, H.: „Praxis im Spiegel der Lumpenvenus.“ In: ...Textil... 2/2000, S. 55 f.
- LEVY-STRAUSS, C.: *Sehen, Hören, Lesen*. München, Wien 1995.
- LÖBL, R.: *Die Relation in der Philosophie der Stoiker*. Amsterdam 1986:
- MANDLER, G.: *Denken und Fühlen. Zur Psychologie emotionaler und kognitiver Prozesse*. Paderborn 1979.
- MANGELS, J.: *Form als Erfahrung. Didaktik der bildnerischen Form*. Oldenburg 1971.
- MATURANA, H.R., VARELA F. J.: *Der Baum der Erkenntnis*. Deutschsprachige Ausgabe Bern und München 1987.
- MATURANA, H.: *Was ist Erkennen?* München, Zürich 1994.
- MICHELSEN, M.: "Die Erfindung des Gedankenstrichs im englischen Drama um 1600.." In: RÖNNEPER, J. (Hg.) 1992, S. 44 ff.
- MOLES, A.: *Psychologie des Kitsches*. München 1971.
- MÜLLER, H.: *Räume gegen die Beschleunigung. Zu einer Poetik des Museums*. Werkbund-Archiv 1995.
- NAGL, L.: *Charles Sanders Peirce*. New York 1992.
- NEVIS, E. C.: *Organisationsberatung. Ein Gestaltansatz*. Köln 1988.
- NIETZSCHE, F.: "Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne". In: *Sämtliche Werke*, Bd. 1. München 1980, S. 882.
- NIXDORFF, H.: "Die Hülle und das Ich. Funktion und Bedeutung von Kleidung." In: Lerche-Renn (Hg.): *Kleid und Menschenbild*. Köln 1992. S. 179 – 186.
- NIXDORFF, H.: „Körperbild und Kleid. Lebensweltlicher Vergleich zum textilen Outfit im Europa zu Beginn der 'ersten' und 'zweiten' Renaissance " In: HERZOG, M., ROYL, W. (Hg.) 1992, S. 37–60.
- NIXDORFF, H.: "Innenansichten – ausgesetzt. Zu den `Textilen Figurationen` von Barbara Schimmel". In: Grünewald: „Was sind wir...“. Weimar 1995
- NIXDORFF, H.: „Konstruktivistisches Kleiddesign. Konzept zur Selbstverwirklichung?“ Vortrag im Rahmen des Studium Generale im SS 1996 an der Universität Dortmund.

- NIXDORFF, H. (Hg): *Das textile Medium als Phänomen der Grenze – Begrenzung – Entgrenzung*. Berlin 1999.
- PAZZINI, K.J.: *Die gegenständliche Umwelt als Erziehungsmoment*. Weinheim, Basel 1983.
- PEIRCE, Ch. S.: *Collected Papers. Bd. I: Principles of Philosophy*. Hg. v. Ch. Hartshorne u. P. Weiss. Cambridge 1931.
- PEIRCE, Ch. S.: *Semiotische Schriften. Bd. 1–3*. Hg. v. Chr. J. W. Kloesel u. H. Pape. Frankfurt/M. 2000.
- PERLS, F.: *Gestalt-Therapie in Aktion*. Stuttgart 1974.
- PERLS, L.: *Leben an der Grenze. Essays und Anmerkungen zur Gestalttherapie*. Köln 1987.
- POLSTER, E., POLSTER, M.: *Gestalttherapie*. München 1975.
- RAZ, S.: *Karl Mayer Guide to Technical Textiles*. Oberhausen 1988.
- RENN, O., KASTENHOLZ, H. (Hrsg.): *Abfallpolitik im kooperativen Diskurs*. Zürich 1998
- RODI, F.: *Semiotik*. In: SEIFFERT, H., RADNITZKY, G. (Hg.) 1989, S. 296–302.
- RÖNNEPER, J. (Hg.): *Gedankenstrich*. Düsseldorf 1992.
- ROMANYSHYN, R.: *"Das Auge der Distanz und der Leib des Begehrens. Eine Metabletik des Wohnens."* In: *Poesis* 3, 1987, S. 12–35.
- ROPOHL, G.: *Eine Systemtheorie der Technik. Zur Grundlegung der Allgemeinen Technologie*. München 1979.
- SAUSSURE, F. d.: *Cours Linguistique Générale*. Paris 1916. (*Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Übers. v. H. Lommel. Berlin <sup>2</sup>1967.)
- SCHENK-DANZINGER, L.: *Entwicklungspsychologie*. Wien 1988.
- SCHILLER, F.: "Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen." In: SCHILLER, F.: *Sämtliche Werke*. Hg. v. G. Fricke u. H. G. Göpfert, Bd. 5, München <sup>6</sup>1980, S. 570–669.
- SCHIMMEL, B.: *„Tuchbestimmungen Schweigeschrift Ritualkleider“*. Münster 1999
- SCHMIDT, H. SCHISCHKOFF, G.: *Philosophisches Wörterbuch*. Stuttgart <sup>16</sup>1961.
- SCHNEGELSBERG, G.: *Systematik der Textilien. Grundlage für eine Formanalyse*. München 1971.
- SCHNÜTTGEN-MUSEUM KÖLN (Hg.): *Joseph Beuys und das Mittelalter*. Köln 1997.

- SEIFFERT, H., RADNITZKY, G. (Hg.): *Handlexikon zur Wissenschaftstheorie*. München 1989.
- SEILER-BALDINGER, A.: *Systematik der textilen Techniken*. Basel 1973.
- SELLE, G.: *Kultur der Sinne und ästhetische Erziehung*. Köln 1981.
- SELLE, G.: "Es gibt keinen Kitsch – es gibt nur Design." In: *Kunstforum* Bd. 66, 10/1983, S. 103.
- SELLE, G. et al. (Hg.): *Anstösse zum Ästhetischen Projekt*. Unna 1994.
- SEMPER, G.: *Der Stil. 1. Textile Kunst. Kunstwissenschaftliche Studientexte*. Mittenwald 1977.
- SJOVOLD, A. B.: *Norwegian Tapestries*. Oslo 1976.
- SMART, J. E.: *Clothes for the Job*. London 1984.
- SPAEMANN, R.: *Wirklichkeit als Anthropomorphismus*. Essay In: *Information Philosophie*. Oktober 2000, 4. S.7 - 18
- SPEER, A.: "Der erweiterte Kunstbegriff und das mittelalterliche Kunstverständnis." In: SCHNÜTTGEN-MUSEUM KÖLN (Hg.) 1997, S. 167 ff.
- SPILLER, J. (Hg.): *Das bildnerische Denken*. Basel, Stuttgart <sup>3</sup>1971.
- STURM, H.: *Der verzeichnete Prometheus. Kunst-Design-Technik; Zeichen verändern die Wirklichkeit*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Folkwang Essen, Museum für Gestaltung Basel in Zusammenarbeit mit der Universität Essen. Berlin 1988.
- STRÄßER-PANNY, Inge: *Wider die Enthauptung der Hand. Hermeneutische Textildidaktik zwischen konstruktivistischer Wissenschaftstheorie und handlungsorientierter Pädagogik*. Münster 1996
- SUOJANEN, U. (Hg.): *Clothing and Its Social, Psychological, Cultural and Environmental Aspects. Proceedings of a Symposium of Textiles, Clothing and Craft Design, Helsinki May 18–20, 1995*. Helsinki 1996.
- TRUBETZKOY, N. S.: *Grundzüge der Phonologie*. Göttingen <sup>5</sup>1971 (1939).
- VALLENTIN, G.: *Ästhetische Bildung in der 'Postmoderne'*. Hohengehren 2001.
- WALTHER, E.: *Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik*. Stuttgart <sup>2</sup>1979 (1974).
- WASSERZIEHER, E.: *Kleines etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Leipzig 1977.
- WEIZSÄCKER, C. F. v.: *Die Geschichte der Natur*. Zürich <sup>3</sup>1956.
- WELSCH, W.: *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim 1987 (<sup>2</sup>1988).

WELSCH, W.: *Ästhetik und Anästhetik*. In: WELSCH, W. (Hg.) 1993d, S. 9–40 (1993a); (Erstv. : "Ästhetik und Anästhetik. Antrittsvorlesung an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 19.12.1989.").

WELSCH, W.: *Zur Aktualität ästhetischen Denkens*. In: WELSCH, W. (Hg.) 1993d, S. 41–78 (1993b); (Erstv.: "Zur Aktualität ästhetischen Denkens." In *Kunstforum International* Bd. 100, April/Mai 1989, S. 135–149).

WELSCH, W.: *Perspektiven für das Design der Zukunft*. In: WELSCH, W. (Hg.) 1993d, S. 201–218 (1993c); (Erstv.: "Perspektiven für das Design der Zukunft. Vortrag beim World Design Congress, Nagoya 1989." In: *Kunstforum International* Bd. 107, April/Mai 1990, S. 260–266).

WELSCH, W. (Hg.): *Ästhetisches Denken*. Stuttgart 1993d.

WEMBER, P.: *Yves Klein*. Köln <sup>2</sup>1972.

WILSON; S.: *Pop*. London 1974.

WOLTER, G.: *Die Verpackung des männlichen Geschlechts*. Marburg 1988.

YONTEF, G.: *Awareness, Dialogue and Process. Essays on Gestalt Therapy*. Highland 1993.

ZEPF, I.: *Projekt Menschen-Spuren*, Mehren 1994.

ZEPTER, M.: *Zum Aspekt des Phantastischen in der Kleidung*. In: Lerche-Renn (Hrsg.): *Kleid und Menschenbild*. Köln 1992, S. 30-41.

ZUR LIPPE, R.: *Gregory Batesons Stufen des Lernens*. In: ZUR LIPPE, R. (Hrsg.): *POIEsIS 10 Praktisch-theoretische Wege ästhetischer Selbsterziehung*. Hohengehren 1999, S. 125-127.

ZUR LIPPE, R.: *Sinnenbewusstsein. Grundlagen einer anthropologischen Ästhetik*. Reinbek bei Hamburg. Juni 1987

ZWEITE, A.: *"Prozesse entlassen Strukturen, die keine Systeme sind"*. In: BASTIAN, H. (Hg.) 1988, S. 69.

# Anhang

**Verzeichnis der Abbildungen 1 bis 45:**

Abbildung 1:	Heidi Renn, <i>Schnippelei</i> , Stoffbild 135/210. 1990	II
Abbildung 2:	Joseph BEUYS bei der Installation seiner Skulptur <i>Loch</i> in der Ausstellung <i>Schwarz</i> , Kunsthalle Düsseldorf, 1981 <sup>1</sup>	II
Abbildung 3:	Bewegungsstudien mit rotem Tuch, Seminararbeit zum Bewegungsverhalten durch Kleiderlernen	II
Abbildung 4:	Kinder im Netz, Bundesgartenschau Paderborn	III
Abbildung 5:	Christian MORGENSTERN, <i>Fisches Nachtgesang</i> <sup>2</sup>	III
Abbildung 6:	Verzweigungen: Verästelung von Maschen aus einer Häkelanleitung (li.), Gedanken-skizze Darwins zu seiner Evolutionstheorie (re.), schematisch dargestellte Wachstumsverzweigungen (u. l.), Skizze des Strukturmodells des textilen Bezugfeldes (u. r.)	III
Abbildung 7:	Reiterspiel mit Stoffen	IV
Abbildung 8:	Verschiedene Weberknoten und das Knüpfen derselben <sup>3</sup>	IV
Abbildung 9:	<i>Der Caducens des Hermes als Knoten mit Handelssymbol</i> <sup>4</sup>	IV
Abbildung 10:	<i>Lyoner Pedalspinnmaschine, von zwei Seiten gesehen</i> <sup>5</sup>	V
Abbildung 11:	<i>Taft- und Atlasbindung in der Vergrößerung gesehen</i> <sup>6</sup>	V
Abbildung 12:	<i>Seile machen</i> <sup>7</sup>	VI
Abbildung 13:	<i>Teppichfragment</i> , 1. Hälfte 13. Jh., Museum für angewandte Kunst, Oslo <sup>8</sup>	VI
Abbildung 14:	Robert RAUSCHENBERG, <i>bed</i> <sup>9</sup> , 1955	VII
Abbildung 15:	<i>Fundstücke, verrottete Stoffe</i> <sup>10</sup>	VII

<sup>1</sup> Aufnahme von U. BAATZ, in: BASTIAN (1988, S. 108).

<sup>2</sup> In: RÖNNEPER (1992, S. 30).

<sup>3</sup> In: *Diderots Enzyklopädie* (1995, S. 2850).

<sup>4</sup> In: SEMPER (1997, S. 82).

<sup>5</sup> In: *Diderots Enzyklopädie* (1995, S. 2784 f.).

<sup>6</sup> In: *Diderots Enzyklopädie* (1995, S. 2759).

<sup>7</sup> In: KINDERSLEY (1984, S. 116).

<sup>8</sup> In: SJOVOLD (1976, S. 49).

<sup>9</sup> In: WILSON (1974, S. 65).

Abbildung 16:	Gleitflug Otto Lilienthals <sup>11</sup>	VIII
Abbildung 17:	Flaggen <sup>12</sup>	VIII
Abbildung 18:	<i>Momentaufnahmen einer Fahne im Luftstrom</i> <sup>13</sup>	IX
Abbildung 19:	Molakana- Darstellung eines Schamanen, Schlange, Fledermaus <sup>14</sup>	IX
Abbildung 20:	Anzug von Joseph BEUSY	X
Abbildung 21:	William Anders' Apollo 8 Space suit 1968 <sup>15</sup>	X
Abbildung 22:	Werbefotografie 1968 <sup>16</sup>	X
Abbildung 23:	Michelangelo PISTOLETTO, <i>Venere degli stracci</i> , 1967 <sup>17</sup>	X
Abbildung 24:	Paul KLEE, <i>Le rouge et le noir</i> , Tafelbild, 1938 <sup>18</sup>	XI
Abbildung 25:	Yves KLEIN, <i>Cosmonogie COS 26</i> , 1960 <sup>19</sup>	XI
Abbildung 26:	Tauwerk	XII
Abbildung 27:	Technische Textilien, Darstellung der strukturbedingten Stabilität und Flexibilität <sup>20</sup>	XII
Abbildung 28:	Bindungen mit doppelter oder mehrfacher Führung von Kette oder Eintrag (Doppelgewebe) <sup>21</sup>	XII
Abbildung 29:	Filz und Gewebe	XII
Abbildung 30:	CHRISTO, Tal Vorhang <i>Rifle</i> , Colorado, 1973 <sup>22</sup>	XIII
Abbildung 31:	Eine Stofftür	XIII
Abbildung 32:	Draperie <i>Zwei Croisées</i> , 1810 <sup>23</sup>	XIII
Abbildung 33:	Entwurf der Verzweigungsstruktur, 1992	XIV
Abbildung 34:	Zeichenstruktur der Gestaltung: Ebenen von Gestalt, Gestaltetem (Funktionen) und	

---

<sup>10</sup> Stoffsammlung LERCHE-RENN.

<sup>11</sup> In: HOLLEIN (1989, S. 74).

<sup>12</sup> In: HOLLEIN (1989, S. 59).

<sup>13</sup> In: HOLLEIN (1989, S. 56).

<sup>14</sup> In: HARTMANN (1980, F 74).

<sup>15</sup> In: SMART (1984, S. 16).

<sup>16</sup> In: WOLTER (1988, S. 184).

<sup>17</sup> In: FRIEDEL (1996, S. 41).

<sup>18</sup> In: SPILLER (1971, S. 15).

<sup>19</sup> In: WEMBER (1972, S. 38).

<sup>20</sup> In: RAZ (1988, S. 4).

<sup>21</sup> SEILER-BALDINGER (1973, S. 76), die dazu ausführte: „Zwischen den beiden Stofflagen entstehen dadurch über die Fläche zerstreut gemeinsame Bindungspunkte.“

<sup>22</sup> CHRISTO (1982, o. S.).

<sup>23</sup> In: GIEDION (1987, S. 375).

	Gestaltung (Bedeutung)	XV
Abbildung 35:	Kreuzung der Gestaltebenen mit den Bezugsfeldern Kunst, Technik und Design	XVI
Abbildung 36:	Raummodelle des Zusammenhangs ästhetischen, technisch-kausalen und kommunikativen Denkens (Bezugsfelder Kunst, Technik, Design)	XVII
Abbildung 37:	Raummodelle des Strukturzusammenhangs des Gestaltrepertoires von Form, Material und Zeichen	XVIII
Abbildung 38:	Entwurf textilspezifischer Inhaltsbereiche, abgeleitet aus textilspezifischen Formkategorien und den Bezugsfeldern Kunst, Technik, Design	XIX
Abbildung 39a:	Kegelmodell textilspezifischer Inhaltsbereiche	XX
Abbildung 39–40:	Kreismodelle: Akzentuierung der Inhaltsbereiche in den Bezugsfeldern Kunst, Technik, Design, Inhaltsbereiche in ihrer Trennung und Verbindung	XXI
Abbildung 41–42:	Vernetzung der Inhaltsbereiche: Ableitung der Inhaltsbereiche aus den Formkategorien über die Objektbereiche zu Inhaltsfeldern, zusammengefasst zu Bereichen	XXII–XXIII
Abbildung 43:	Gliederung der Inhaltsbereiche in Teilgebiete des Faches	XXIV
Abbildung 44:	Teilgebiete, dargestellt in ihrem Zuwachs an Komplexität von der Strukturlehre (Lernbereich I) über die Funktionslehre (Lernbereich II) zur Kulturlehre (Lernbereich III)	XXV
Abbildung 45:	Theorie-Praxis-Bezug im Bezugsfeld	XXVI



Abbildung 1



Abbildung 2



Abbildung 3



Abbildung 4

**Fisches  
Nachtgesang.**

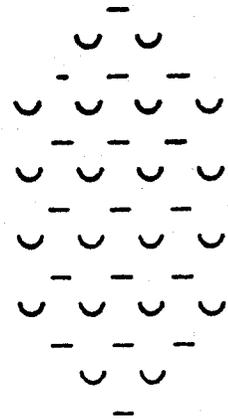
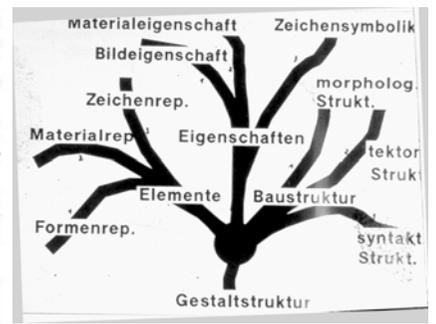
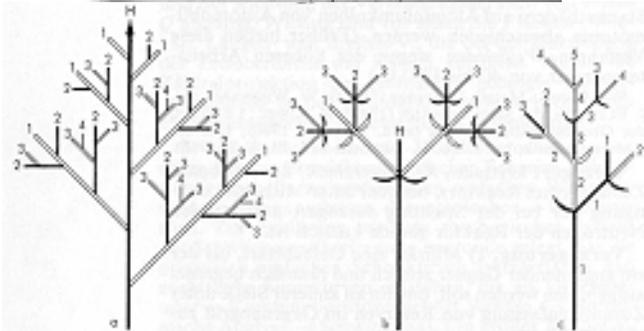
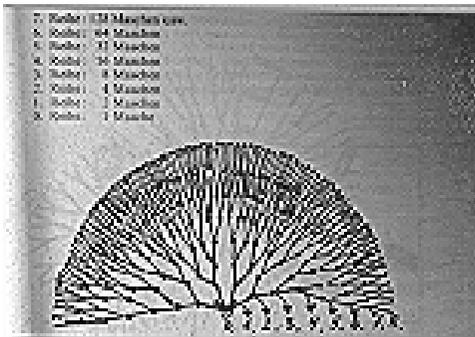


Abbildung 5



Abbildungen 6



Abbildung 7

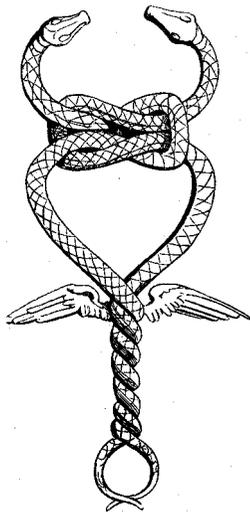
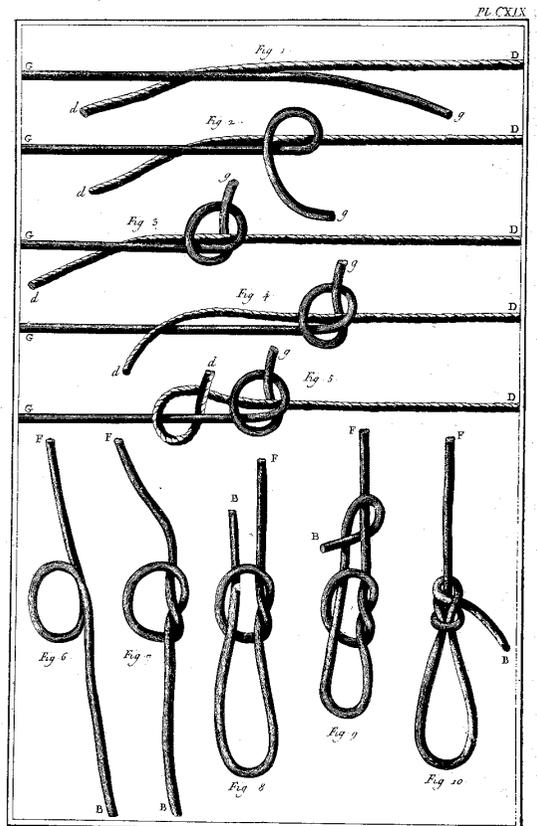


Abbildung 9



212  
Soierie; Nœud Tirant et Nœud Coulant, les différents temps de leur formation.

Abbildung 8

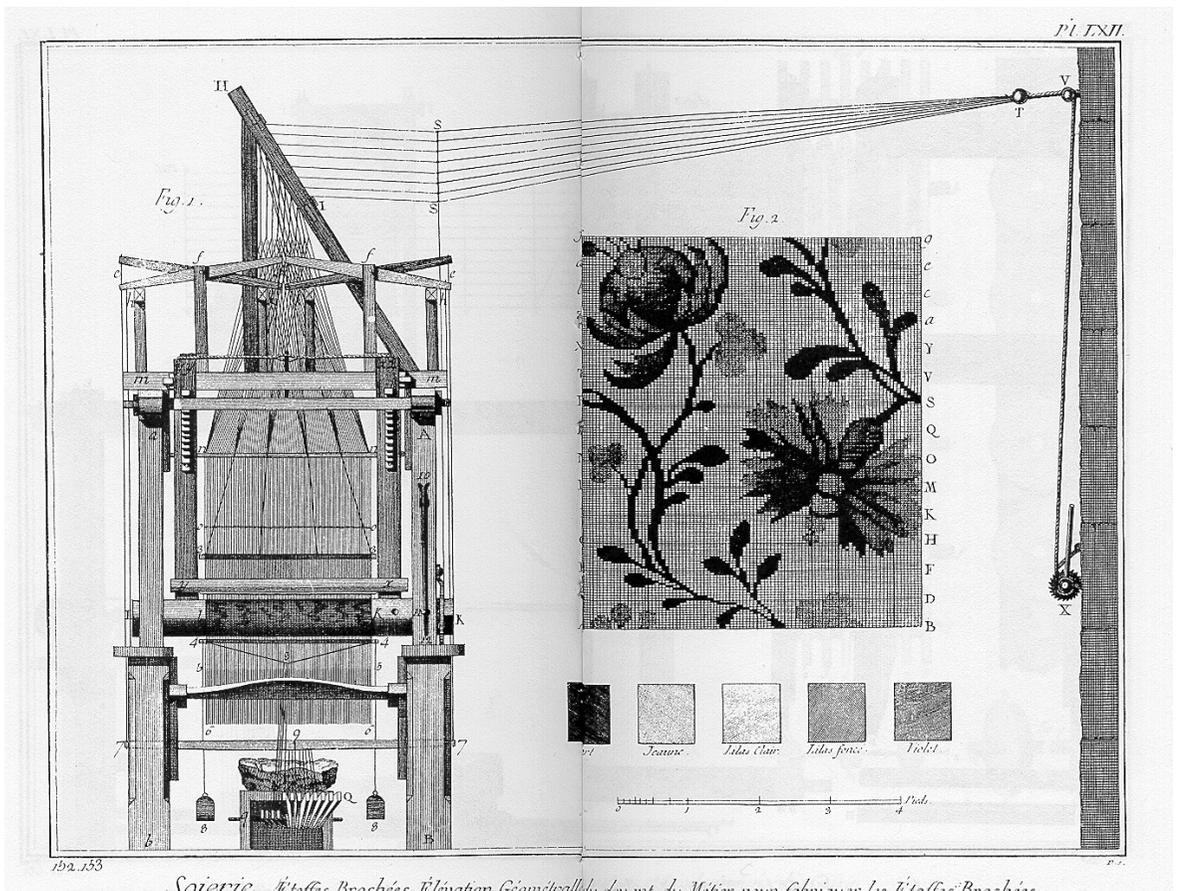


Abbildung 10

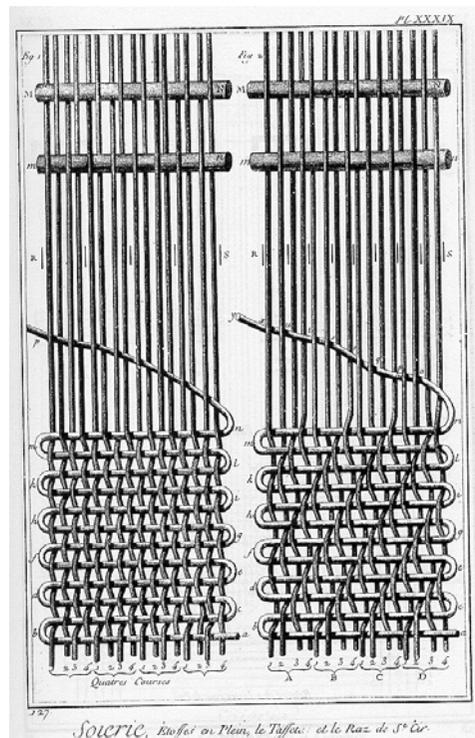


Abbildung 11



Abbildung 12

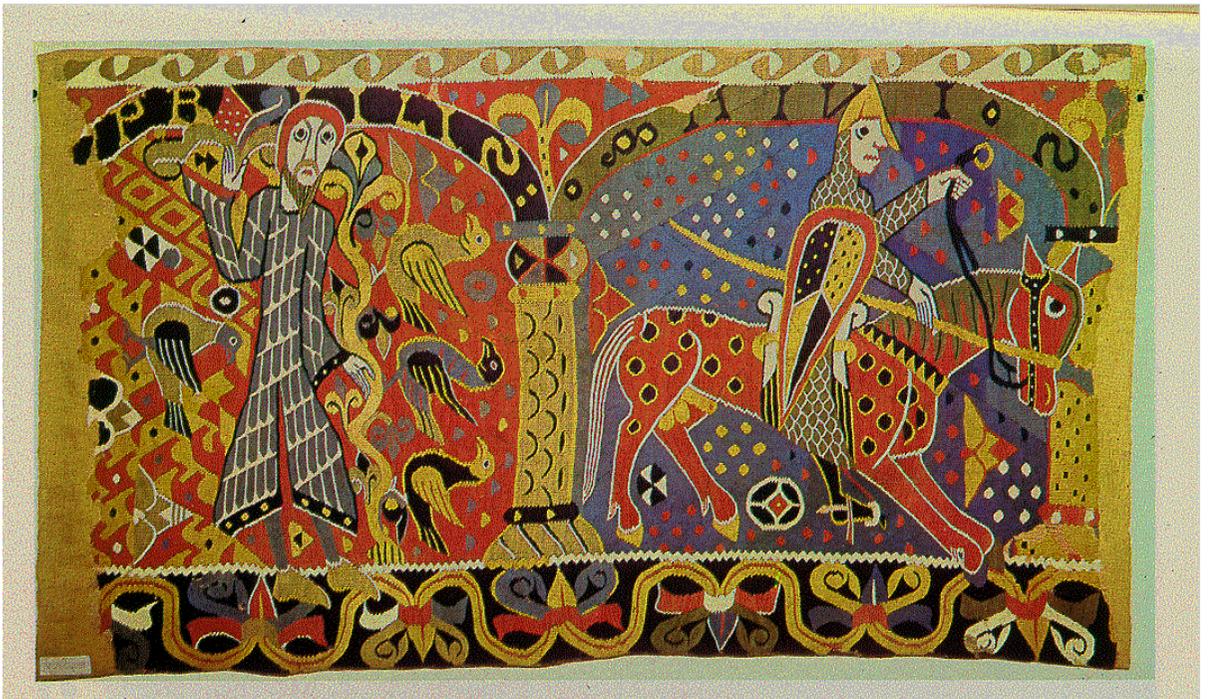


Abbildung 13

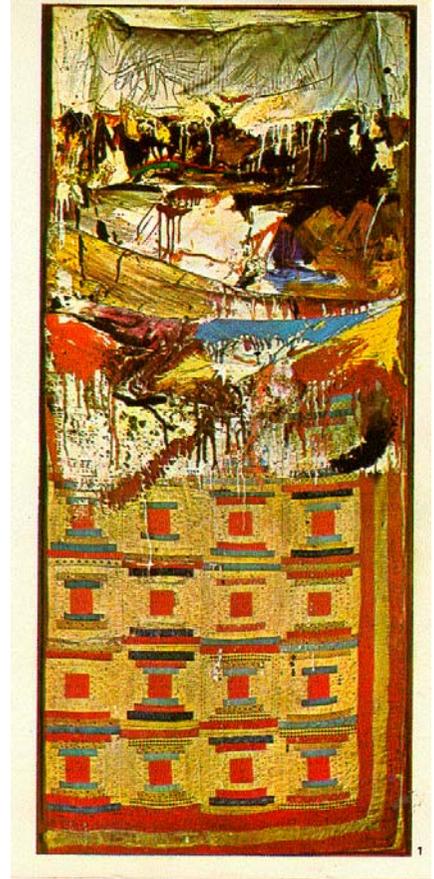


Abbildung 14

Abbildung 15



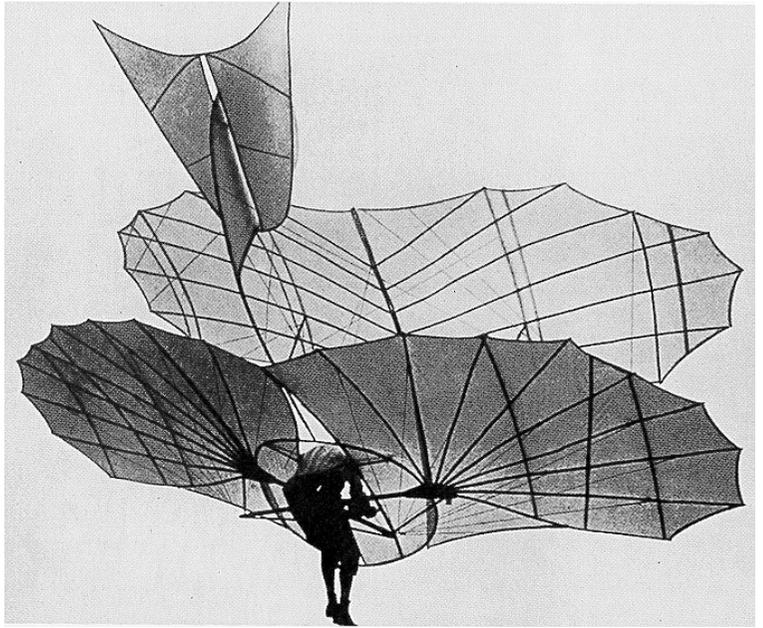


Abbildung 16



Flanzen (mit Projektion des Films „Flanzen“)“

Abbildung 17

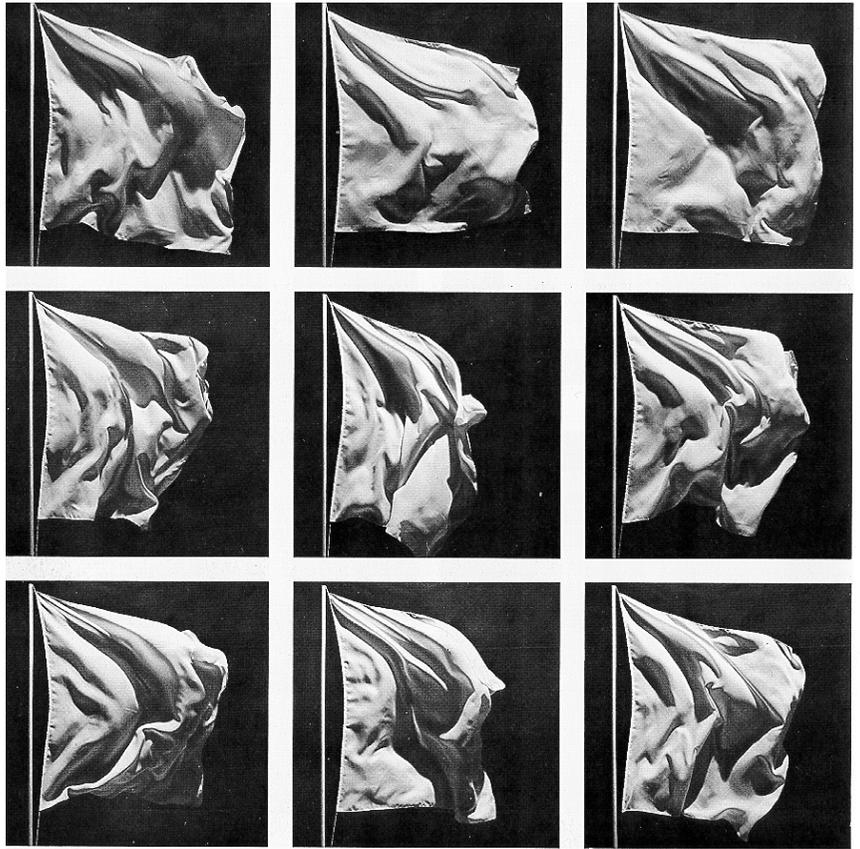


Abbildung 18

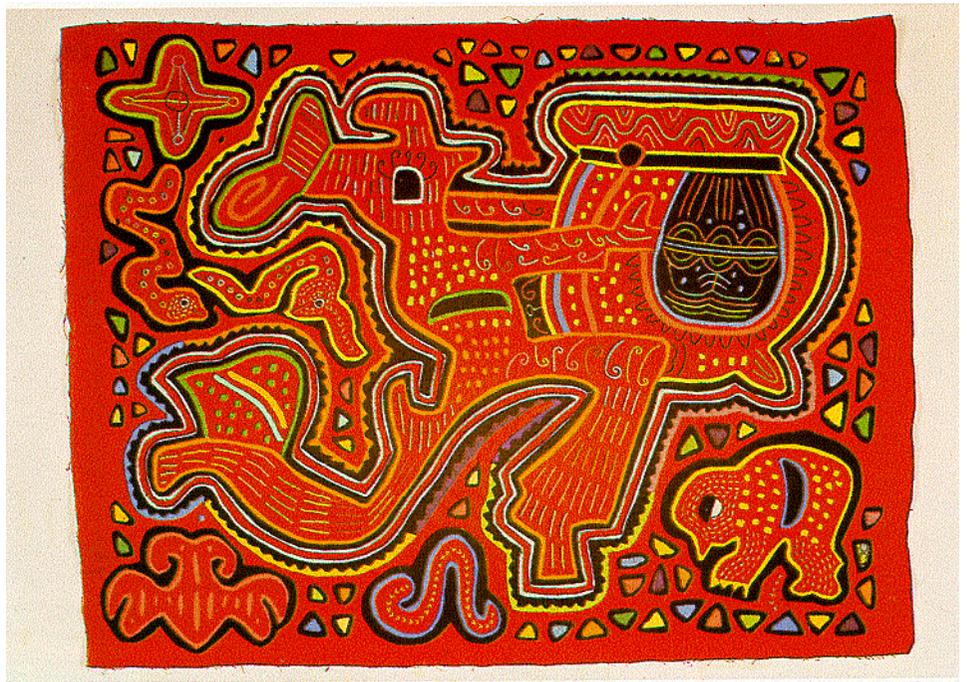


Abbildung 19



Abbildung 23

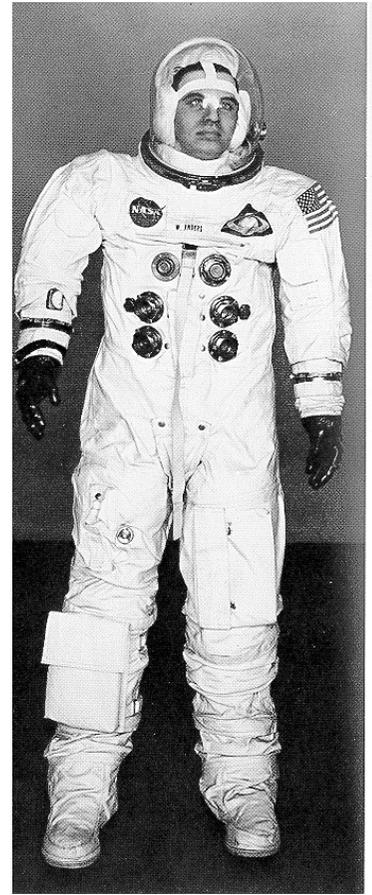


Abbildung 20

Abbildung 21



Abbildung 22

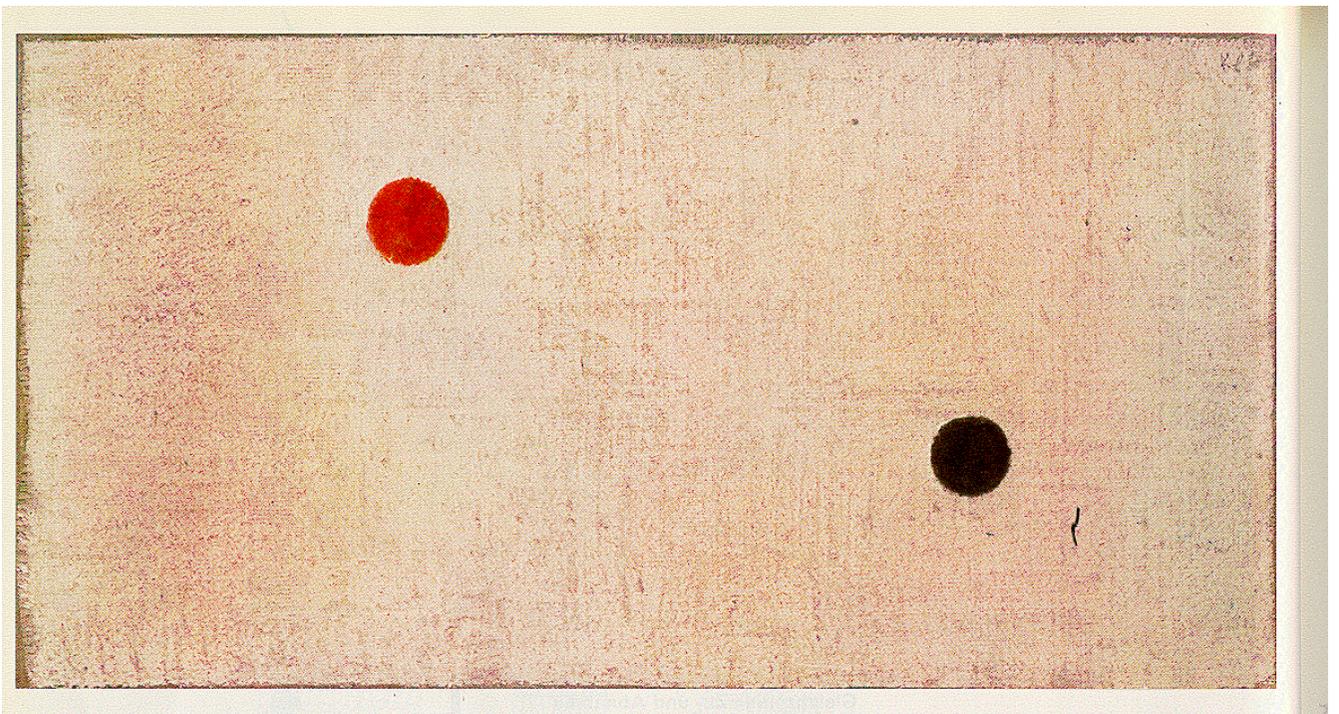


Abbildung 24

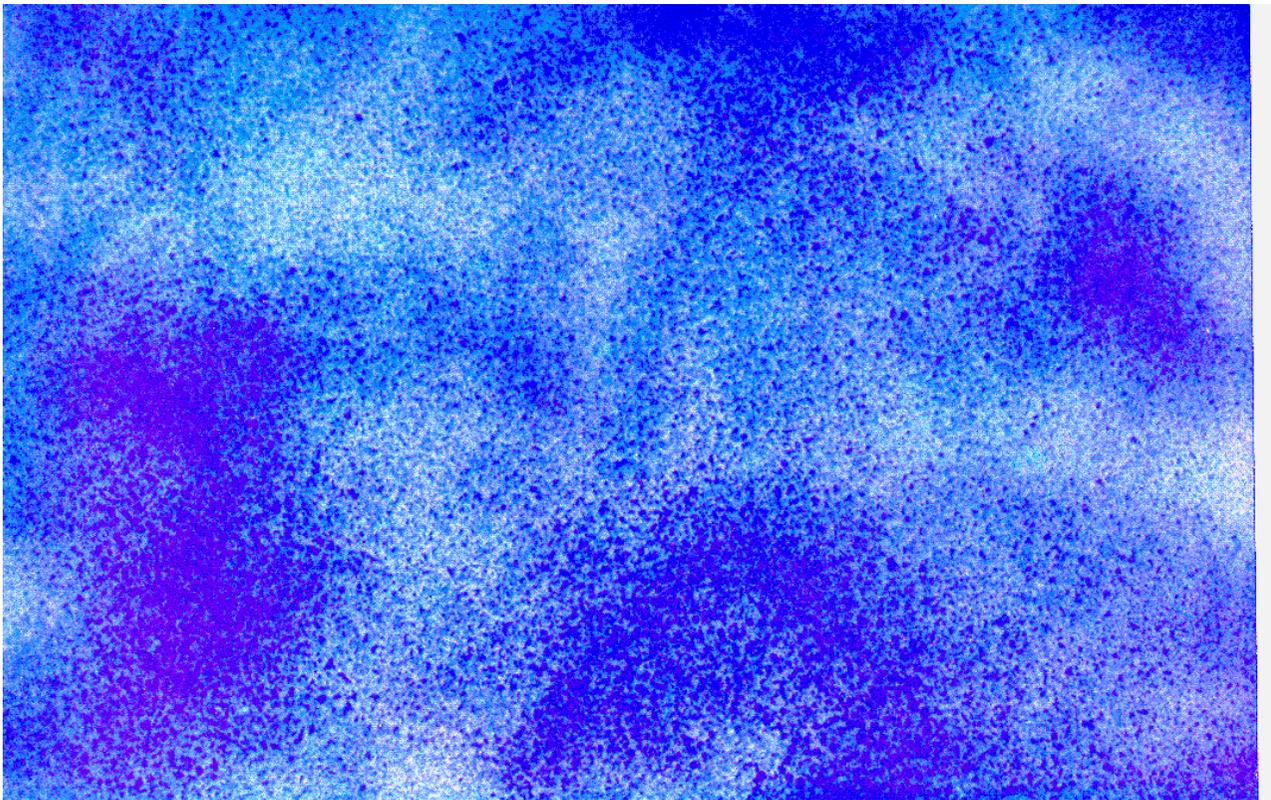


Abbildung 25

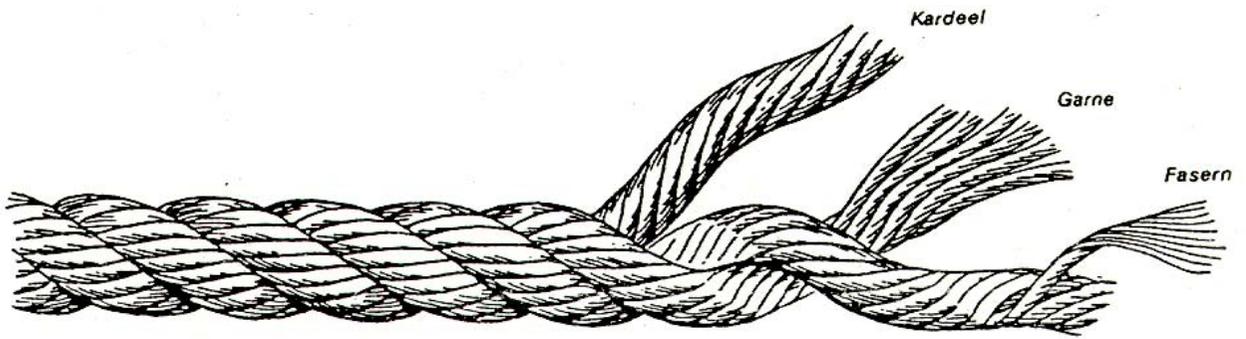


Abbildung 26

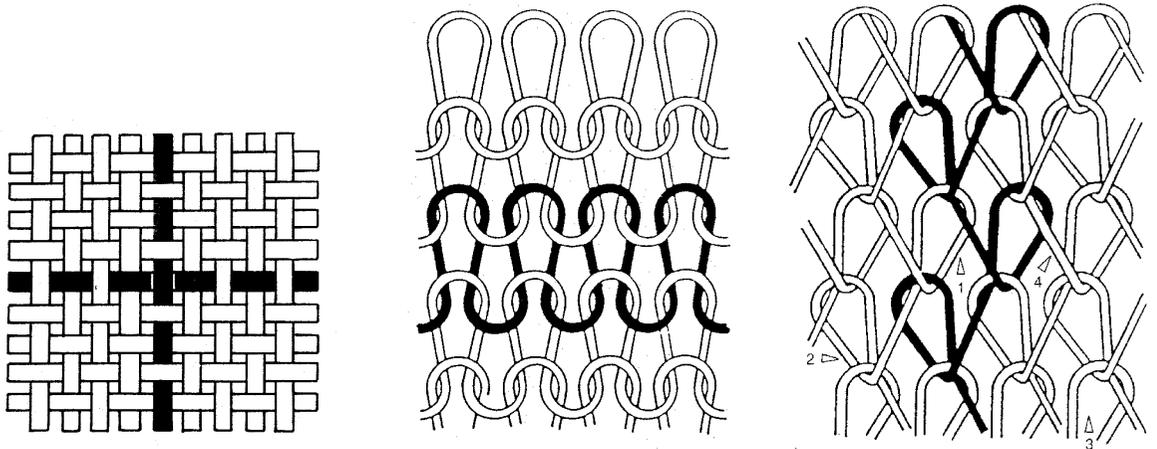


Abbildung 27

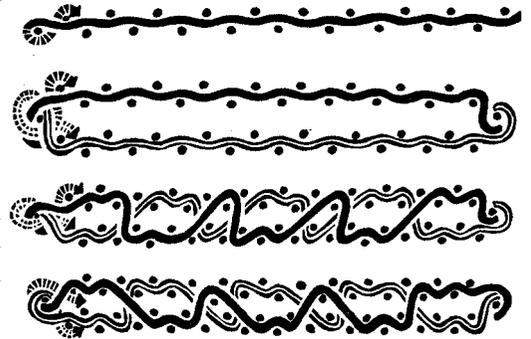


Abbildung 28

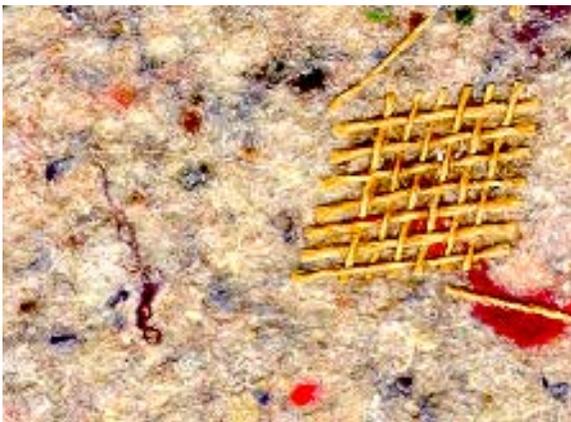


Abbildung 29

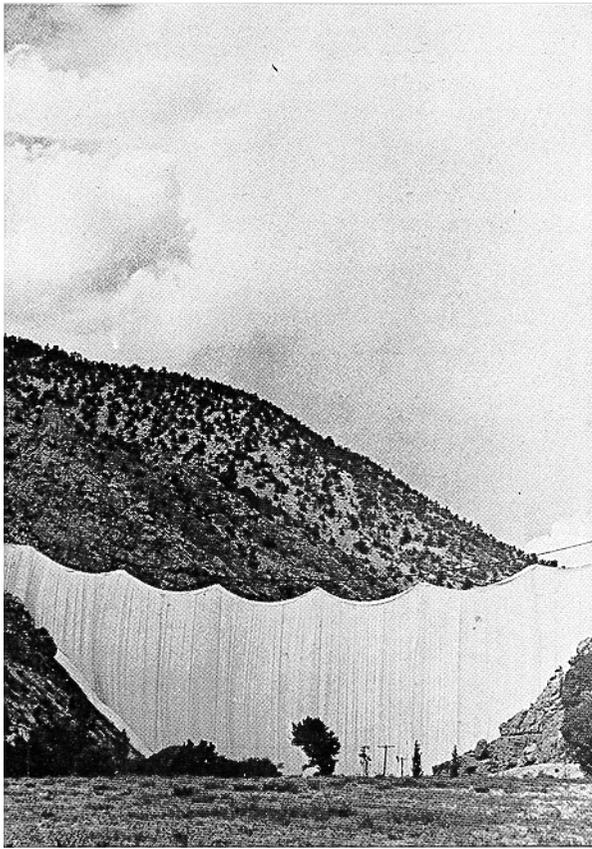


Abbildung 30



Abbildung 31

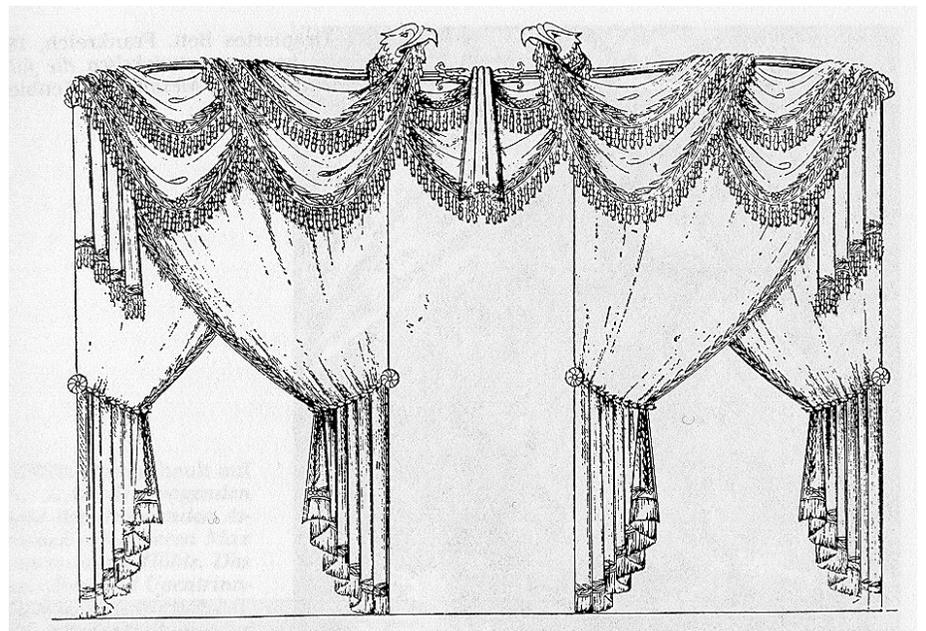


Abbildung 32

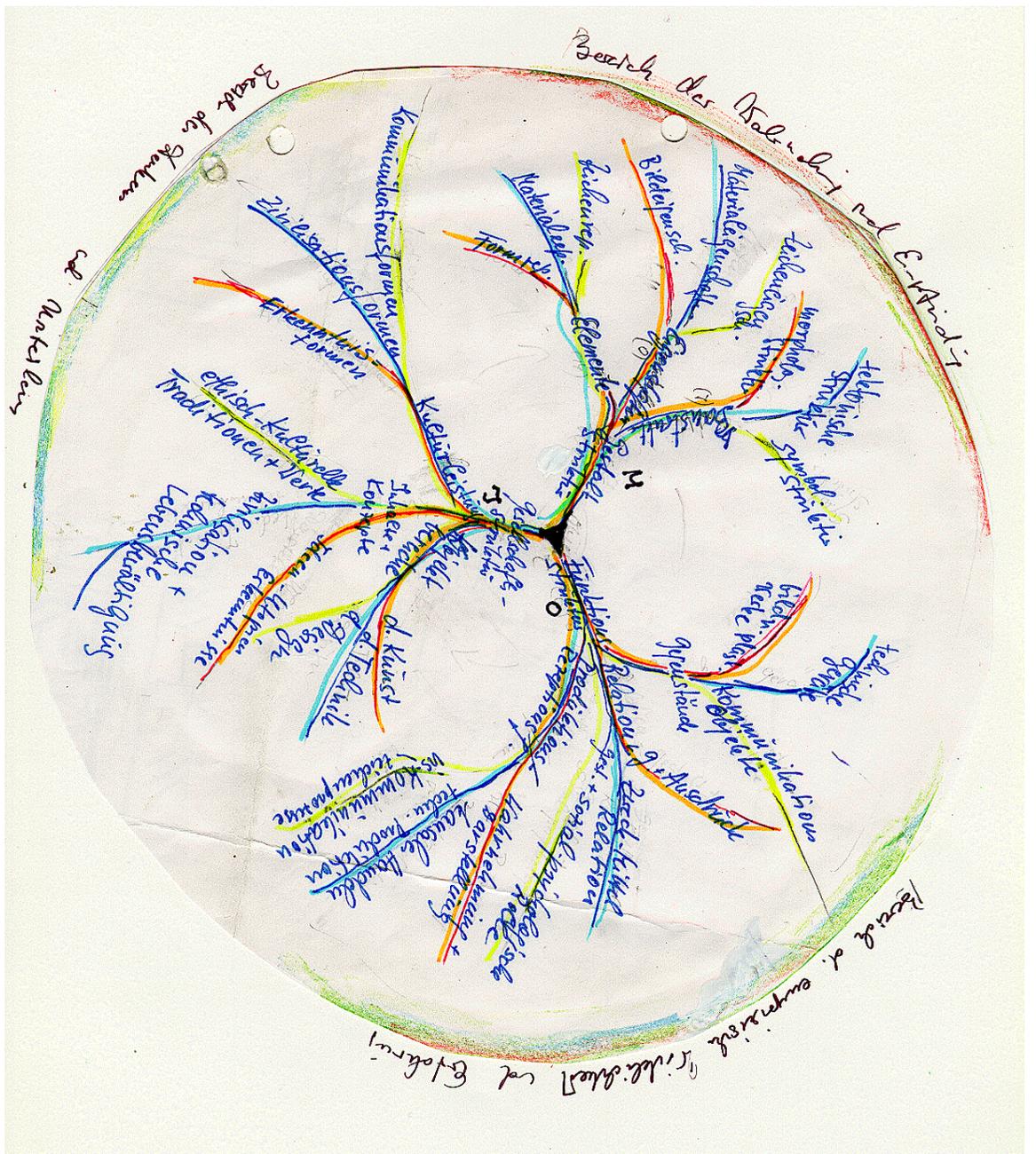


Abbildung 33

A) Gestaltstruktur + Gestaltbildung			
M	MM	MO	MS
Gestalt- repertoire	bildn. plast. Mittelrepertoire	material-techn. Mittelrepertoire	entwickl.-fakt. le. Mittelrepertoire
1 MP	a) Form- repertoire	a) material repertoire	a) Zeichen- repertoire
2 OH	b) Abbild.	b) Gefüge	b) Medium
3 IH	c) morpholog. Struktur	c) tektonische Struktur	c) symbol. Struktur
B) Objekt- + Funktionsstruktur + <sup>Liste</sup> Gestaltentwicklung			
O	MO	OO	JO
Gestalt- Funktion	ästhetische Funktion	teleologische Funktion	Kommunikative Funktion
1 MO	a) Werke	a) Gerät	a) Kommunikations- objekt + Bare
2 OO	b) ästhet. Ausdruck	b) Zweck-Mittel- Relation	b) sozialpsychol. Rolle
3 JO	c) Bildn. Prozesse + Kunstrezeption	c) Produktplanung + techn. Gebrauch	c) Objektbezug + vis. Rezeption + vis. Kommunikation
C) Gesellschaftsstruktur + Kulturbildung			
J	MS	OS	JS
Gestaltung	ästh. Denkbar Handeln	techn.-basier. Denkbar	gesellschaftliches Handeln + Handeln
1 MS	a) in der Kunst	a) empir. techn. Handlichkeit	a) in der Gestalteten Umwelt
2 OS	b) ästh. Konzepte Utopien, Ideen	b) techn. Innovationen + Lebensdienlichkeit	b) kulturell-ästhet. Traditionen + vis. Teilsysteme
3 JS	c) Objektivations- + Erkenntnisfähigkeit	c) Leistungs- + Zivilisations- Schulung	c) Gesellschafts- Kommunikations- fähigkeit

Gestaltliche  
**Kunst**

Gestaltliche  
**Technik**

Gestaltliche  
**Denken**

Zeichensysteme d. Gestaltung in **KFD**

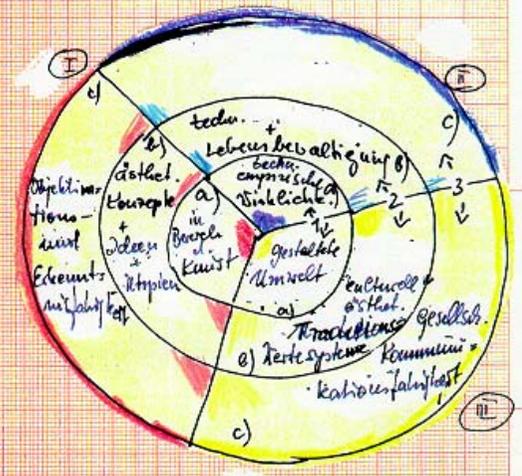
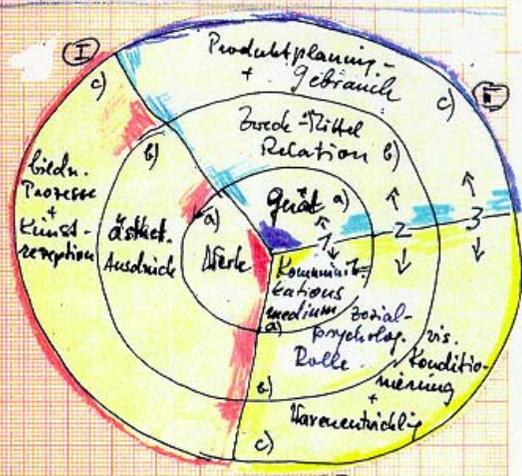
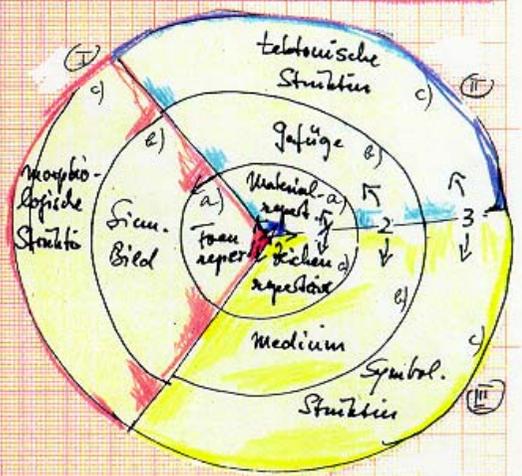


Abbildung 34

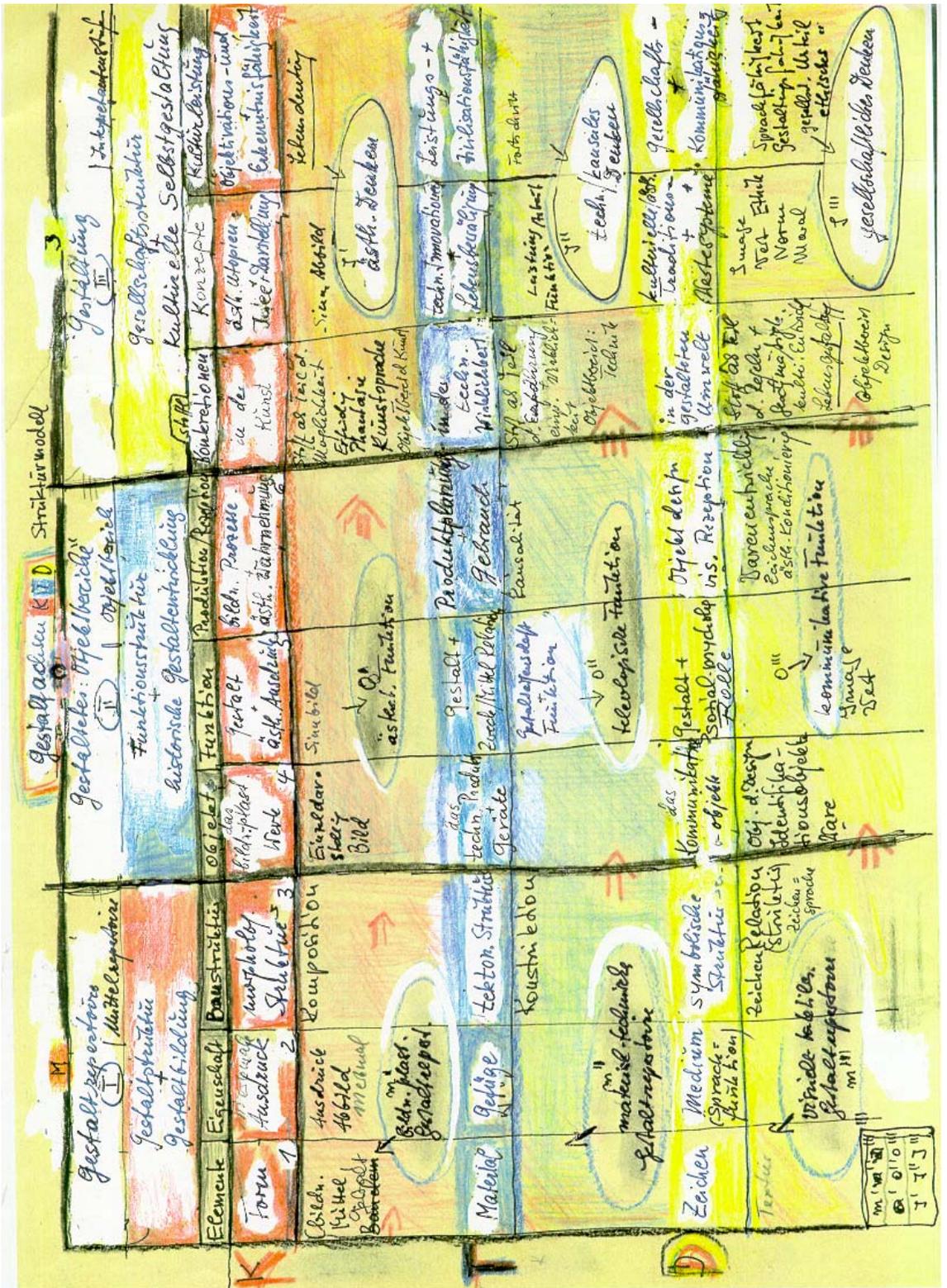


Abbildung 35

mögliche, räumliche Vering der Gestaltungsberic KTD

Kunstbez (K)  
 Technikbez (T)  
 Designbez (D)

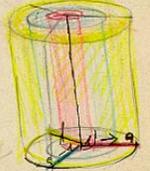
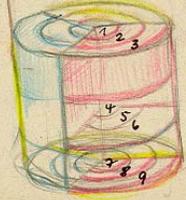
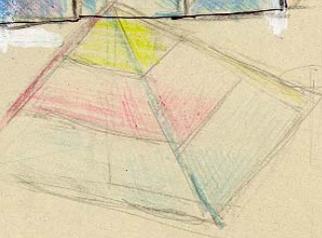
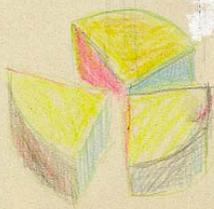
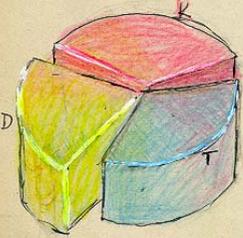
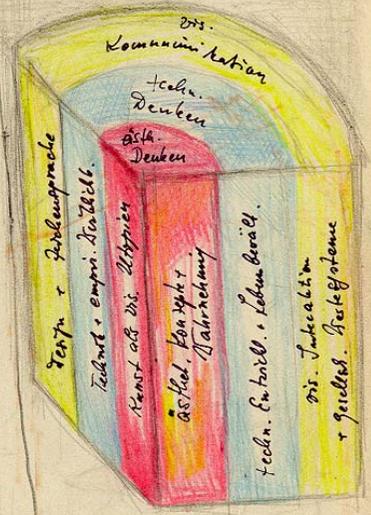
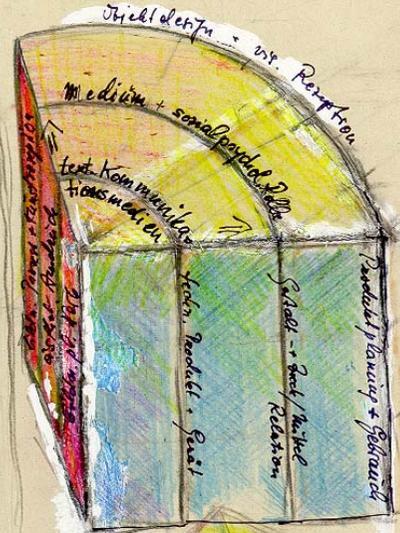
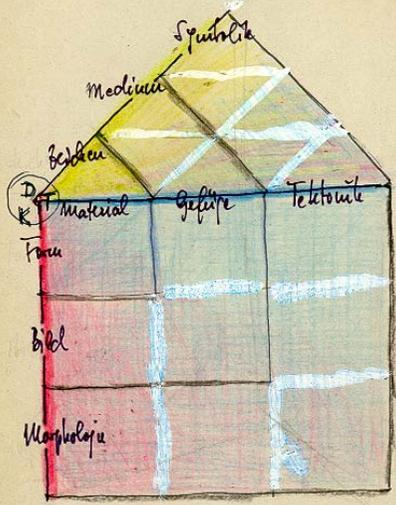


Abbildung 36

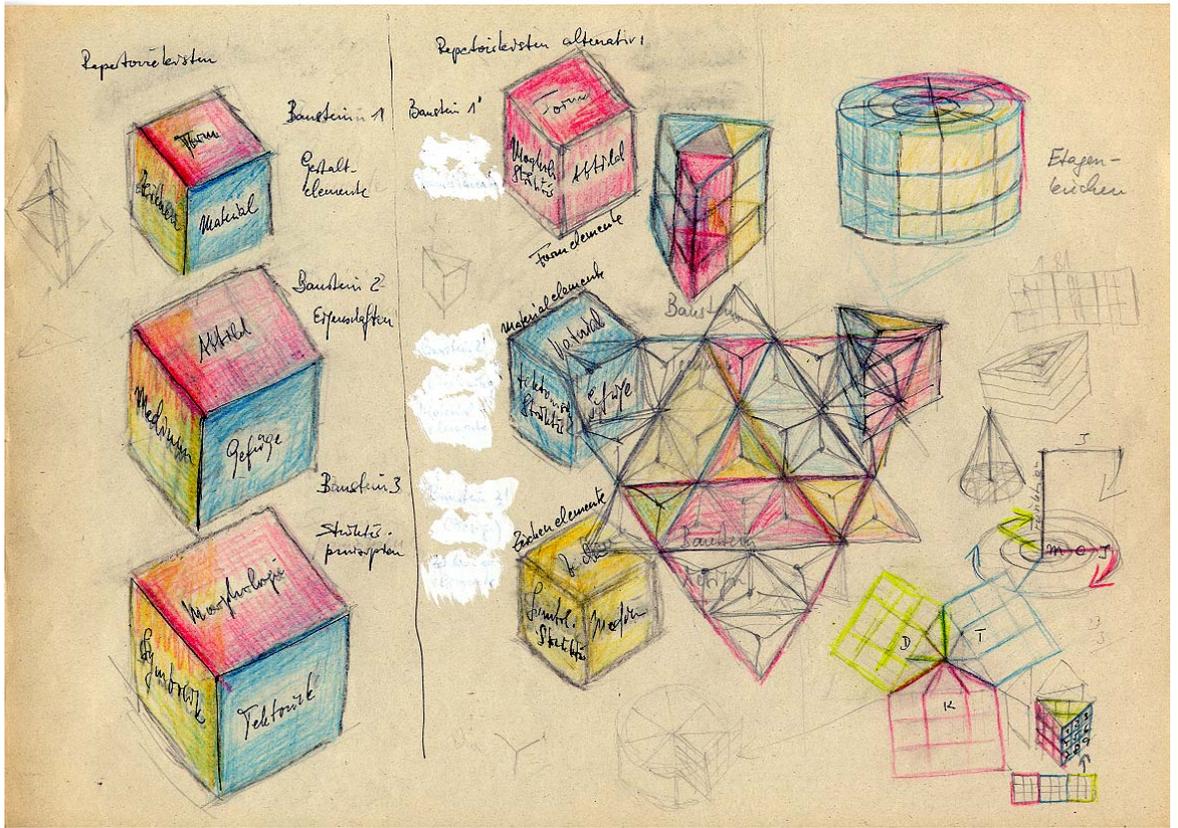


Abbildung 37

## Inhaltsbereiche d. Formkategorien

Materialsp. Formkategor.	Materialkategorien	K <sub>a</sub>	T <sub>e</sub>	D <sub>c</sub>
Gefüge Farbe Montage	1 text. Material Struktur	Morphologie Form Ausdruck	Textur Konstruktion Funktion	Symbolik Kult
	2 text. Material + Farbe	Ornament/Muster Komposition Bild	Markierung Warn/Tarnfarbe Signal, Textur	Schmuck Dekor Dessin
	3 Handwerk und Produktion	Werk Prozesse Intuition	Erzeugnis Fertigung Arbeit	Ware Planung Image

Funktionskategorien	K <sub>a</sub>	T <sub>e</sub>	D <sub>c</sub>
4 Material und Destruktion Stoff + Zeit = Funktion	Zeit Existenz Verwandlung Metamorphose	Alterung Dauer Zerstörung Verbrauch	Wechsel/Wandel Indiz Konsum/Mode ästhet. Veralterung
5 Form und Konstruktion Gütefunktion	Relief Plastizität Darstellung	Gerät Funktion Zweck	Dekoration Drapierung Brauch
6 Prozess und Bewegung Ausdrucks-Hinweis Zeichenfunktion	Dynamik Rhythmus Bewegungs- ausdrücke	Mechanik Flexibilität Kinet. Kraft	Kommunikation Fest, Feier, Spiel Ritual, Tradition

Objekt-Kategorien	K <sub>a</sub>	T <sub>e</sub>	D <sub>c</sub>
7 Fläche und Raum text. Raumflächen	Raumfläche, Bau Kulisse, Bühne. Konstrukt	Spannfläche Grenze, Flug, Fahrt Naturraum	Wand, Wohnraum Mob. Reisen, Camp. Lebensraum
8 Objekt und Kleidung text. Hüllen	Objektdeutung Körperbilder Menschenbilder	Objektschutz Körperbedeckung Menschenschutz	Objektbewertung Körperzeichen Menschenrollen
9 Gestaltung und Kultur text. Plastike	Lebensdarstel. Kunstobj. Geistesgesch. Figür. Plastike	Lebenskomfort Technikobj. Zivilisation Leistung, Kaufkraft	Lebensgestaltung Designobj. Gesellschaft

Abbildung 38

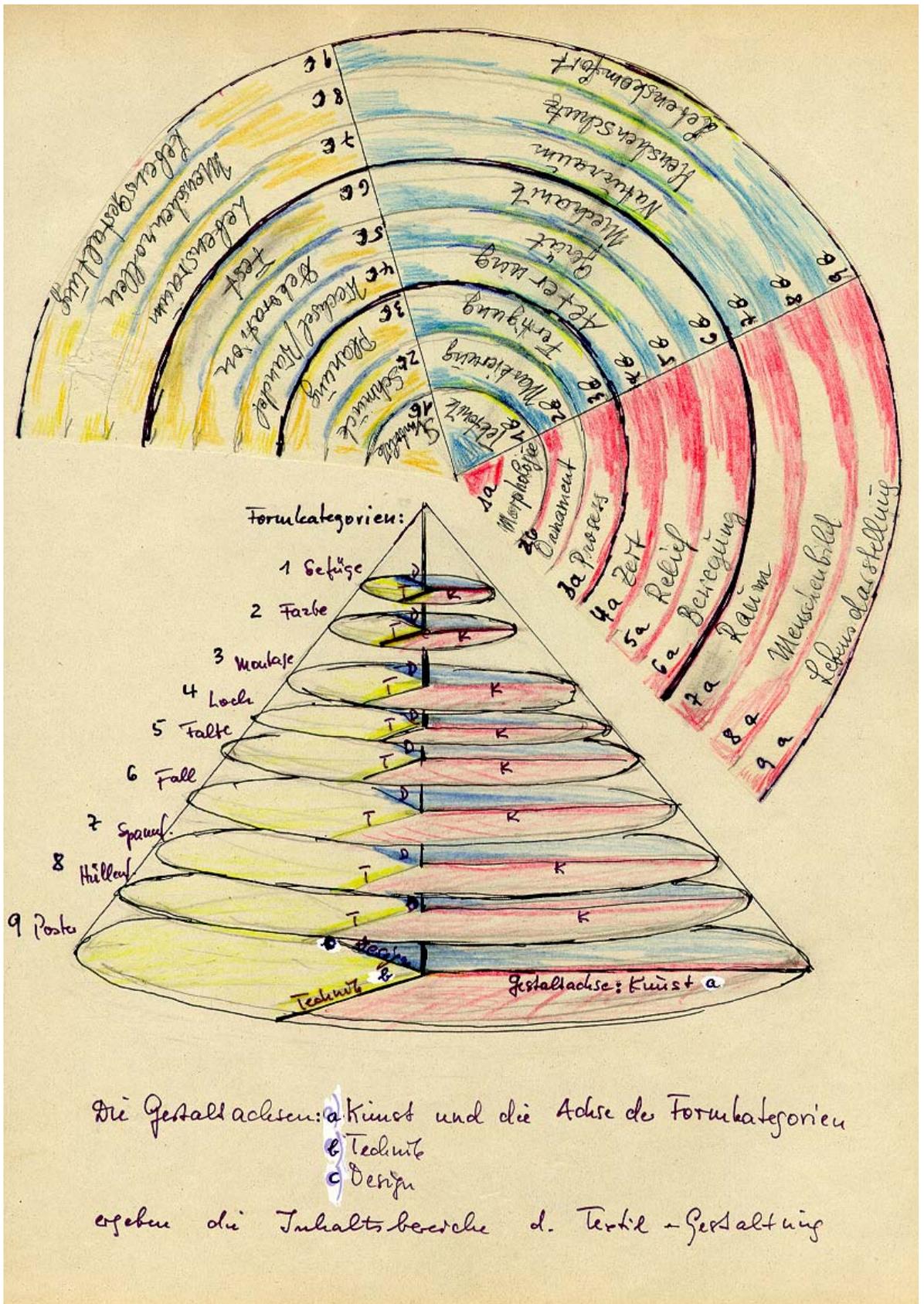
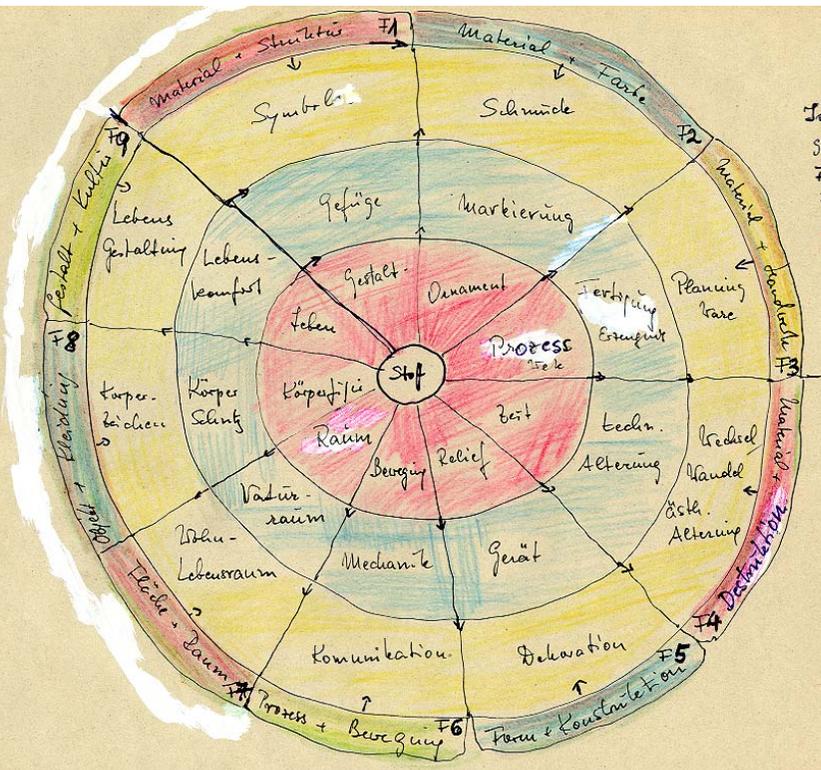
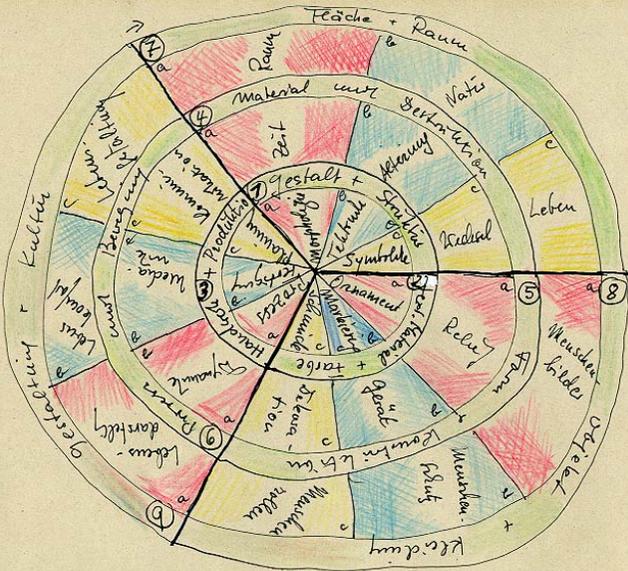


Abbildung 39a



Inhaltsbereiche  
geordnet nach  
Formale parien  
F1 - F6  
+  
K T D



Inhaltsbereiche geordnet nach:

**materialspezifische Gestaltungsbereiche**

① F1 a b c  innerer Kreis  
② F2 a b c  mittlerer Ring  
③ F3 a b c  äußerer Ring

**textilspezifische Funktionen/bereiche**

④ F4 a b c  innerer Kreis  
⑤ F5 a b c  mittlerer Ring  
⑥ F6 a b c  äußerer Ring

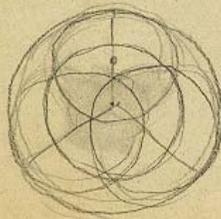
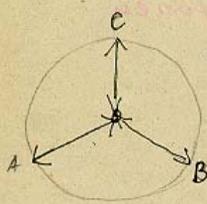
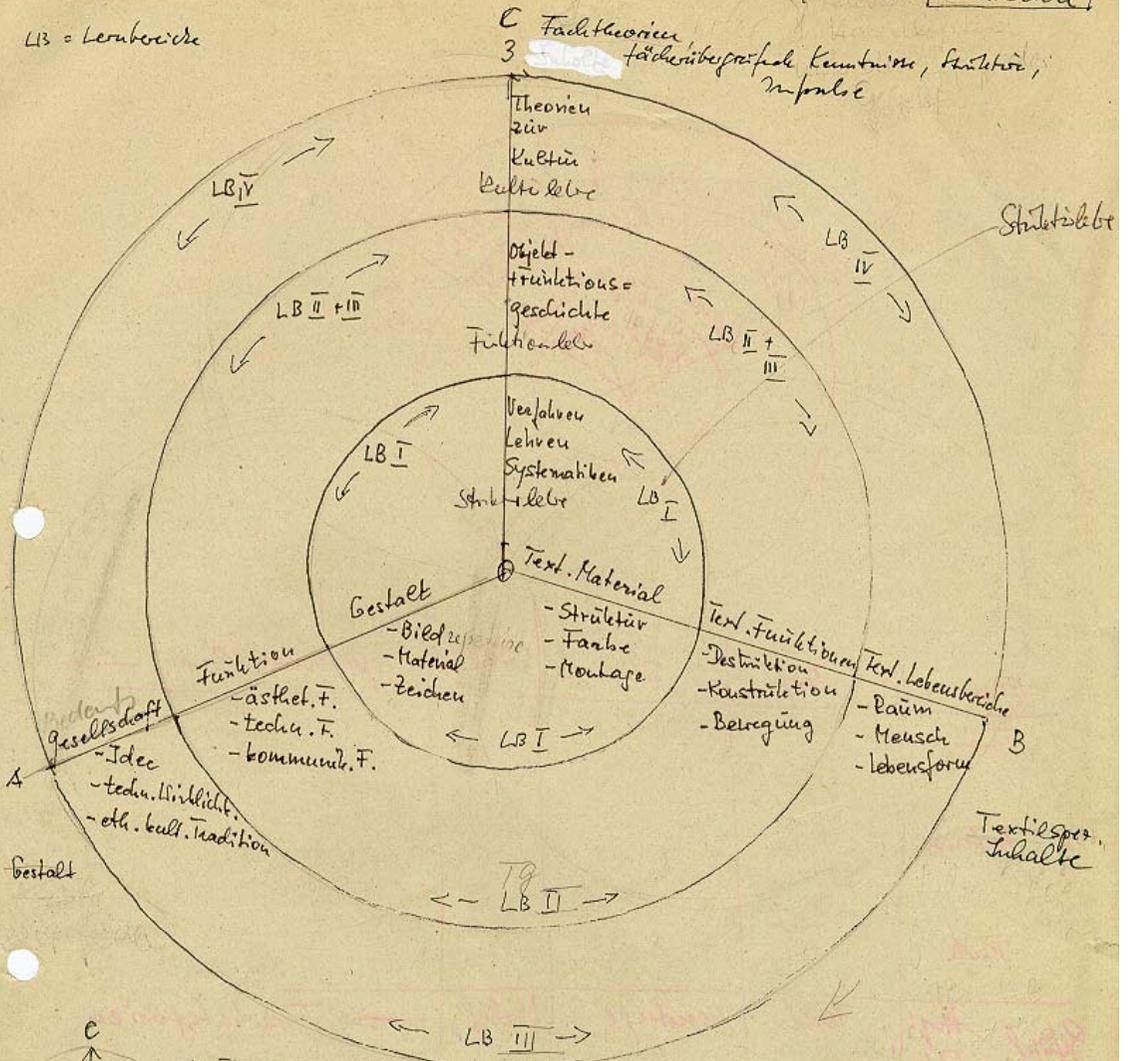
**Objekt + Lebensbereiche**

⑦ F7 a b c  innerer Kreis  
⑧ F8 a b c  mittlerer Ring  
⑨ F9 a b c  äußerer Ring

Abbildung 39 + 40

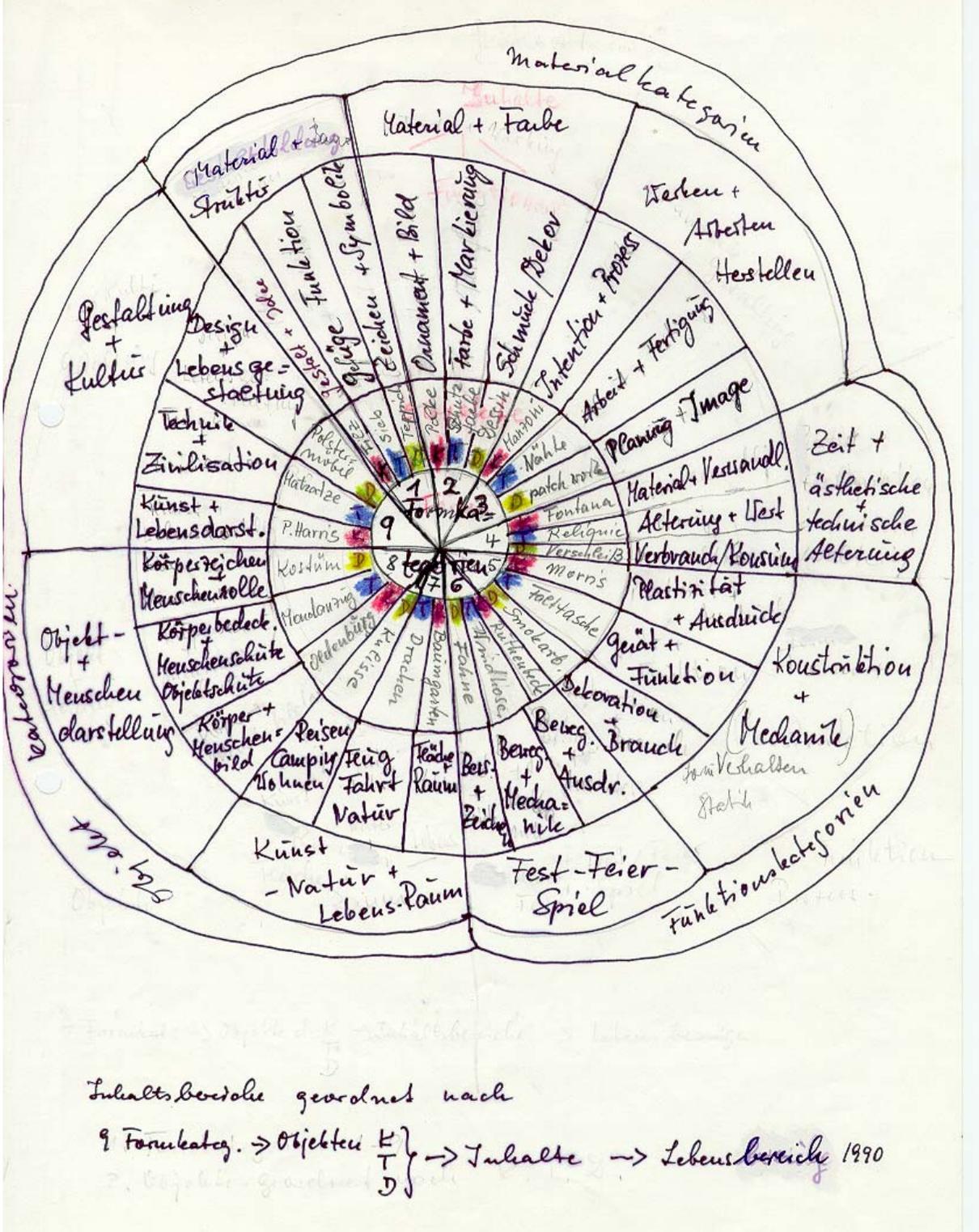
Bereiche + Inhalte des Faches: Kreuzung der Strukturachsen ergeben die Lernbereiche

LB = Lernbereiche



- A-O = Gestaltachse
  - Textachse
  - Fachachse
  - Funktion - Form
  - archaischer Weg
- Plan
1. Struktur des Denkens + Handelns an Gegenständen
  2. Textilspezif. Inhaltbereiche
  3. Lehren, Kunden, Theorien d. Faches
- Lernbereiche
  - Handlungsfelder

Abbildung 41

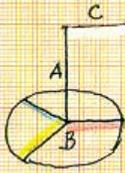


Inhaltsbereiche geordnet nach

9 Formkategorie → Objekte  $\frac{K}{T}$  } → Inhalte → Lebensbereich 1990  
 2. Begriffe geordnet

Abbildung 42

Fachstruktur der fachspezifischen Gestaltung  
in den Bereichen Kunst, Technik, Design



- (A) Achse der material-spezifischen Formstruktur; die Formkategorien, F1 bis F9
- (B, B', B'') Achse der Kunst-technik- design-spezifischen Zeichenstruktur = Gestaltachsen **K**
- (C) Achse der fachspezifischen Inhaltsstruktur: die Fachachse

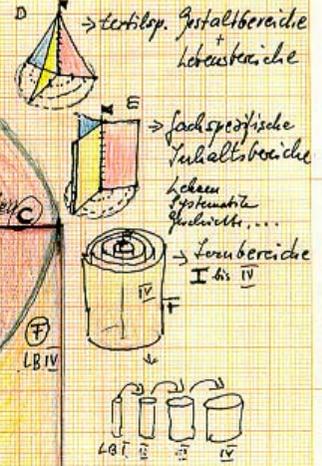
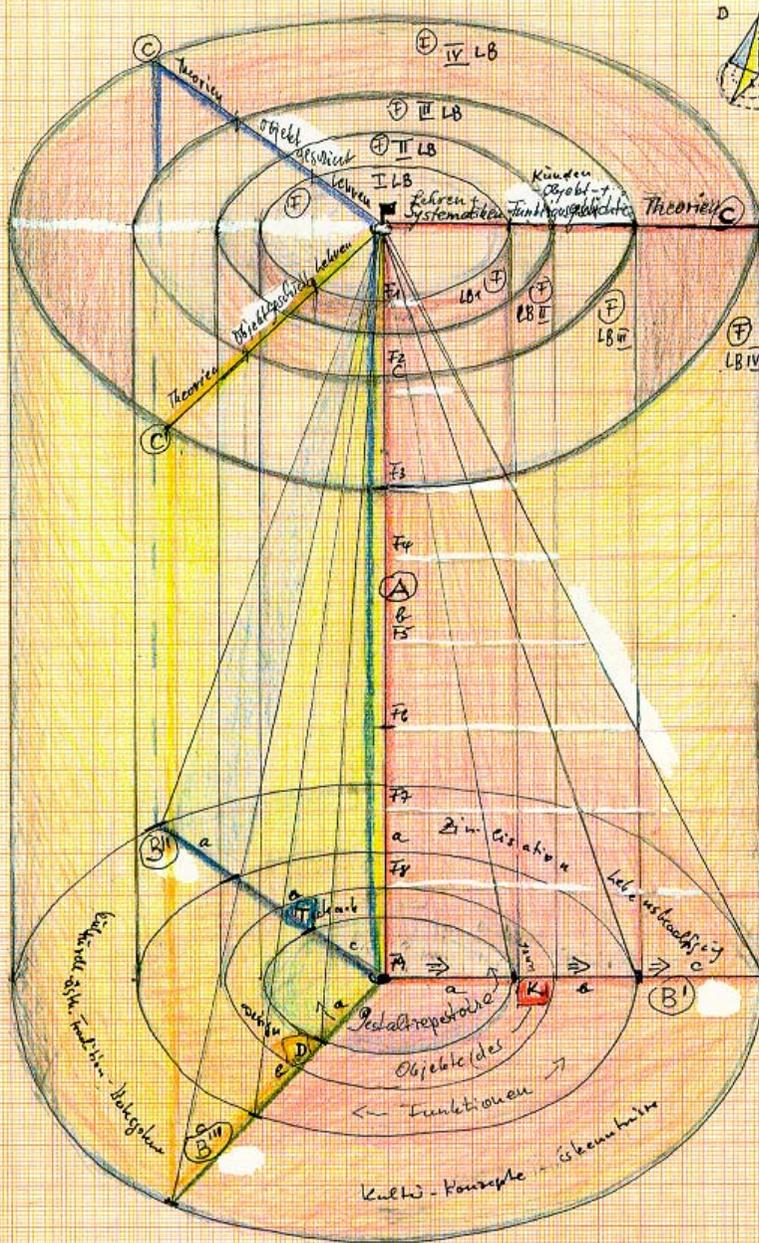


Abbildung 43

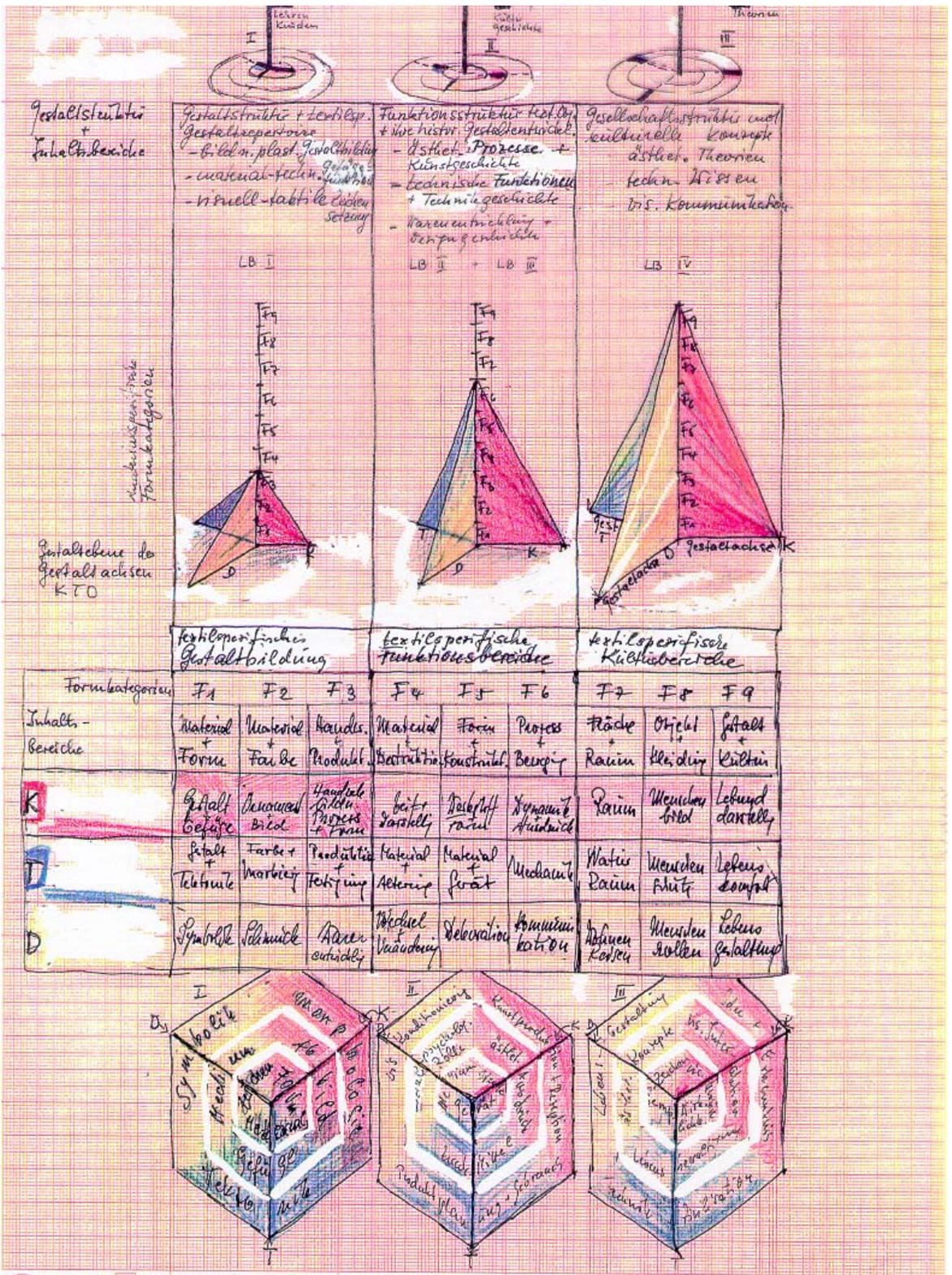


Abbildung 44

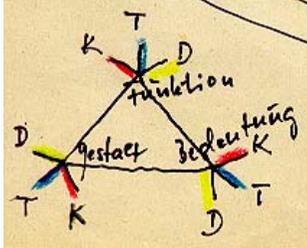
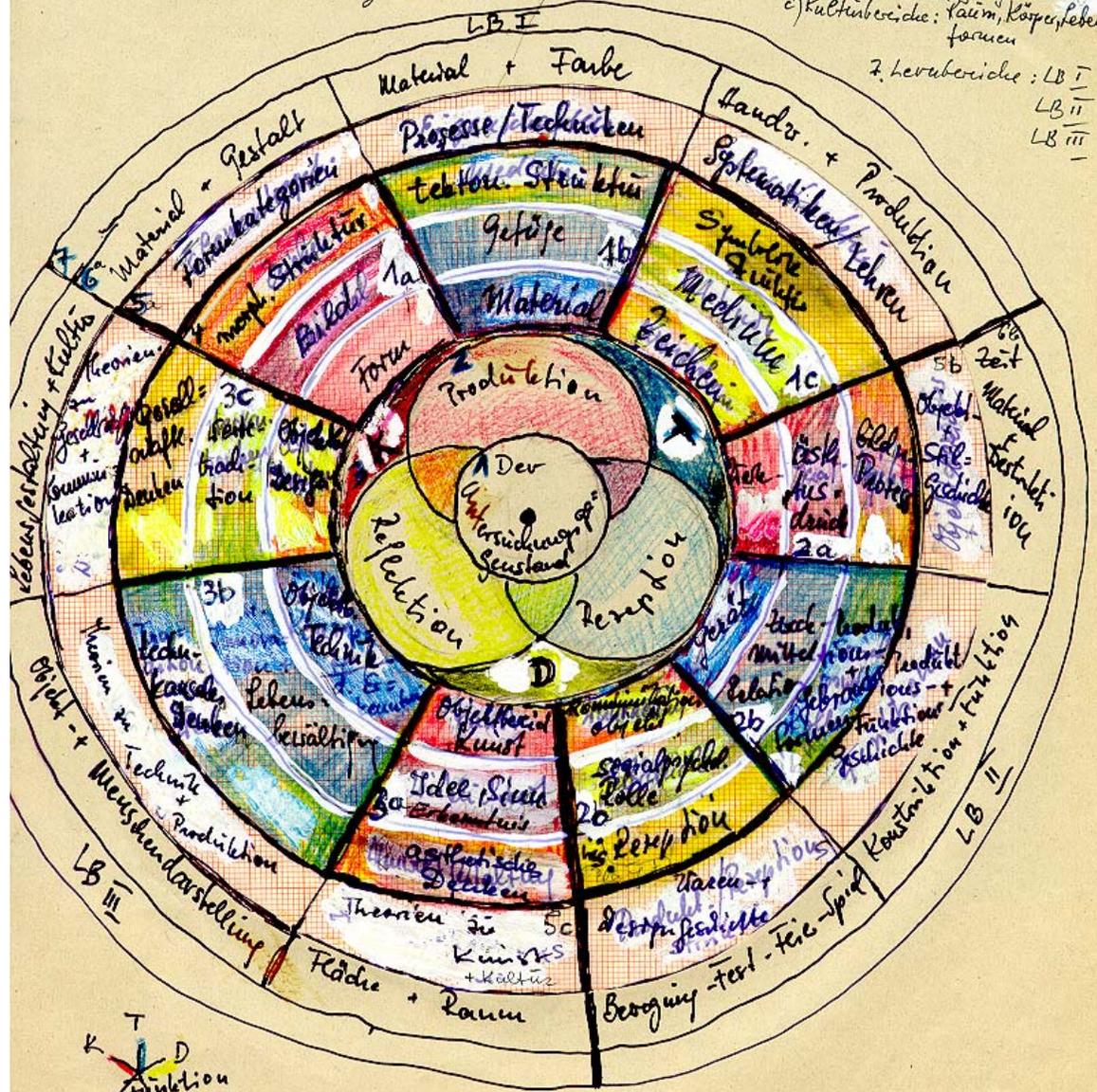
# Wahlscheibe

Das Modell besteht aus im Mittelpunkt befestigten drehbaren Scheiben

1. Zu Untersuchungsgegenstand <sup>an-0-7 (K) / de (T) (K)</sup>
2. Handlungsfelder B
3. Bezugsfelder (RTD)
4. Gestaltachsen: Gestalt 1a-c K=rot  
Funktion 2a-c T=blau  
(9 Scheiben) D=grün  
Bedeutung 3a-c

5. Fachinhalte: a) Strukturlehre  
b) Objekt + Funktionsge-  
schichte  
c) Kulturgeschichte + Theorien
6. Teilbereiche  
a) Strukturbereiche: <sup>Produktion</sup> Struktur, Ko-  
struktion, Bezeichnung  
b) Funktionsbereiche: <sup>Produktion</sup> Produktion, Ko-  
struktion, Bezeichnung  
c) Kulturbereiche: Raum, Körper, Lebens-  
formen

7. Leveubereiche: LB I  
LB II  
LB III



Leone Roux März 1991

Abbildung 45