

Para-Design

8 Thesen zur Diskussion

1. Paratext

Nie hatte es das Design nur mit „Form“ zu tun. Techniken der Designation brachten die jüngste Moderne als Welt industrieller Serienproduktion zum Sprechen, verliehen ihr nicht nur Gestalt und Oberfläche, sondern früher noch Signifikanz und Bedeutung. Ans *signum* gebunden, das es bereits im Namen führt, wurden im Design die Beziehungen von Technologie, Ökonomie und Ästhetik im Wortsinn beredt. Insofern situiert es sich von Anfang an in einer Semiotik, vorausgesetzt, man reduziert diesen Begriff nicht auf eine von Begriffen der Linguistik beherrschte Disziplin. Eingelassen in technologische Innovationsschübe, ökonomische Verwertungsbedingungen und ästhetische Standards, die es der Kunstavantgarde entlehnte, vollzog sich Design in deren wechselseitiger Übersetzung; und in Formungen und Formulierungen marktgängiger Objekte nahm es manifeste Gestalt an. Design spricht von einer Brauchbarkeit der Dinge, die deren bloßen Gebrauch zugleich übersteigt. Denn Ware ist Tauschwert, der des Gebrauchswerts nur bedarf, um sich realisieren zu können; kein Käufer einer Ware, der sich von ihr keinen Nutzen versprechen würde. Deren Bestimmung indes, Wertgegenstand zu sein, wird dadurch in keiner Weise berührt. Könnten die Waren sprechen, so Marx an einer Stelle, so würden sie sagen, ihr Gebrauchswert möge den Menschen interessieren; als Waren komme er ihnen gar nicht zu.¹ Doch sprechen sie nicht, weshalb dem Design im Universum der Tauschwerte substitutiver Status zufällt. Im Design greift die Formbestimmung des Werts auf den Gebrauchswert über, wird dem Nützlichen der Wert einer Marke, dem Brauchbaren ikonischer Status verliehen. Design souffliert der Ware jenen Paratext, der nicht der ihre ist, dessen sie jedoch bedarf, um Ware zu sein: *pará*, von...her, bei, neben...hin, zu...hin, entlang, bei, gegen, wider.

¹ vgl. Karl Marx: *Das Kapital*, Bd.I, MEW 23, Berlin: Dietz 1972, S.97.

2. Gebrauchswert

Umso mehr hat Design einen Zeitkern, der sich durch alle Mutationen der Ware hindurch seinerseits verschiebt. Begriffe der Formung oder Gestaltung, die sich ins Material versenkt, um als Produktdesign die serielle Welt der Ware in Kultur zu verwandeln, korrespondierten Standards kapitalistischer Verwertung, die auf industrielle Akkumulation und eine hiervon bestimmte Verfassung des „Gebrauchswerts“ bezogen waren. Gebrauchswert ist die nichtige, gleichwohl unverzichtbare Bedingung des Warenprodukts, derer es bedarf, um sich als Wert realisieren zu können; wie es noch bei Adorno heißt, Statthalter des Nicht-Identischen im Medium des Gleichen: Paratext einer Ökonomie, der sie ebenso rahmt wie öffnet, unterbricht wie schließt. In diesem Spiel nahmen dialektische Oppositionen ihren Ausgang, stützten sie sich ab und eröffneten zugleich die Möglichkeit von *Kritik*. Nicht also, dass im Gebrauchswert das „Anderere“ schon handgreiflich wäre: Als nützlich oder brauchbar fungiert nur, was geeignet ist, die Zirkel der Verwertung zu schließen, allem voran die Arbeitskraft selbst als Gebrauchswert des Kapitals. Doch dass Menschen und Dinge, vom Diktat dieser Verwertung befreit, andere sein könnten als sie sind, sollte sich im Gebrauchswert entziffern lassen wie in einem Vexierbild. An ihm entzündeten sich deshalb Kritik und Utopie; was indes ebenso heißt, dass sie mit dessen historischer Konstellation zerfallen.² Jene Dialektik der Moderne, die seit Kant im Sinnlichen die Möglichkeit eines „Anderen“ reflektieren und freisetzen wollte, zerbrach an der Erfahrung, dass der Gebrauchswert immer Gebrauchswert des Kapitals bleibt, dialektisch ins Selbe zurückkehrt, nicht aber einen Durchbruch zum Land Utopia markiert. Die Dialektik der Krise wurde so zur Krise der Dialektik, die sich in ihre eigene Negativität zurückzog und schließlich selbst zerfiel. Umso weniger aber zeichnete diese *krísis* nur die Differenz von Sinnlichem und Intelligiblem, Nützlichem und Wert nach, sondern als „ontologische Differenz“ die Krise dieser Differenz selbst: als Differenz dieser Differenz oder als ihr Differieren. Erst dies könnte den Topos der „Kritik“ davor bewahren, zu jenem Allerweltsgerede zu werden, als das er im *critical design* nun wiederkehrt. Dessen Begriff allerdings kommt um 50 Jahre zu spät. Wie ein verhallendes Echo markiert er die Nachhutgefechte einer versunkenen Ära, wo er nicht gar die Schrecken einer kommenden ankündigt.

² vgl. Wolfgang Pohrt: *Theorie des Gebrauchswerts*, Frankfurt/M.: Syndikat, 1976.

3. Immaterialität

In dem, was man – wie irreführend immer – die „postindustrielle Gesellschaft“ genannt hat, wird dies unabweisbar. Irreführend ist dieser Begriff wie dessen Exposition schon bei Daniel Bell insofern, als auch eine Ökonomie der Dienstleistungen industriell organisiert blieb, um Mehrwert, Profit und Zins zentriert ist und Ausbeutung zur Grundlage hat; wie Marx überzeugend zeigt: "Es gibt aber selbständige Industriezweige, wo das Produkt des Produktionsprozesses kein neues gegenständliches Produkt, keine Ware ist. Ökonomisch wichtig davon ist nur die Kommunikationsindustrie, sei sie eigentliche Transportindustrie für Waren und Menschen, sei sie Übertragung bloß von Mitteilungen, Briefen, Telegrammen etc." Für diese Industrie nämlich gilt, dass sich ihr Gebrauchswert nicht materialisiert: „der Nutzeffekt ist nur konsumierbar während des Produktionsprozesses; er existiert nicht als ein von diesem Prozess verschiedenes Gebrauchsding, das erst nach seiner Produktion als Handelsartikel fungiert, als Ware zirkuliert." ³ Aus dieser Konstellation steigen heute die Trugbilder einer „postindustriellen Gesellschaft“ auf, beschwören sie sich in Begriffen einer „Dienstleistungs-“ und „Informationsgesellschaft“, beciren sie ebenso ein Design, das sich allen materiellen Gebrauchswerts ledig wähnt, um sich gottgleich einer vermeintlich autonom gewordenen Textualität zu verschreiben. Tatsächlich werden Dienstleistung, Information und Wissen in den kapitalistischen Metropolen zusehends zu semiotischen Prozessen, die von den Prozessoren digitaler Informationssysteme generiert und gesteuert werden. Materielle Produktion dagegen wird im Zuge einer „Globalisierung der Verwertungsketten“ ebenso in Schwellenländer ausgelagert wie das, was einmal „Industrie-Design“ hieß. So sehr dies einem Design unter Bedingungen „immaterieller Industrien“ also seinen traditionellen Gegenstand entzieht, so sehr wird es selbst ubiquitär. Nicht weniger verspricht eine ganze Industrie mittlerweile, als ein Design der Lebensstile ebenso zu generieren wie das von Überlebentechniken angesichts drohender Klimakatastrophen, bereits stattfindender oder kommender Weltbürgerkriege. Zwar gehört Klappern zum Handwerk, Blendwerk zum Geschäft; doch sollte dies ein Publikum weder taub werden noch erblinden lassen. Wo der Nutzeffekt nur während des Produktionsprozesses konsumierbar ist, wird die Logik kapitalistischer Verwertung keineswegs außer Kraft gesetzt. Ganz im Gegenteil schließt sich der semiokratische Griff nur umso fester und wirft Mehrwert ab, wo er den *Lifestyle* bis in die Geste hinein zu

³ Karl Marx: *Das Kapital*, Bd.II, MEW 24, Berlin: Dietz 1972, S.60f.

normieren sich anschickt oder seinen Kunden ungedeckte Wechsel ausstellen möchte, mit deren Einlösung sich Weltuntergänge überstehen lassen sollen. Wo Design heute die Lebensstile, Existenzentwürfe und Utopien einer „schönen neuen Welt“ zu generieren verspricht, macht es sich zur Arabeske eines Spektakels herrschender Mächte.

4. Spektakulum

Seit den 50er Jahren bereits wird absehbar, wie ein Ubiquitär-Werden des Designs ihm selbst die tradierten Grundlagen entzieht, seiner Paratextualität mit dem Heroismus des eigenen Selbstverständnisses zugleich die Voraussetzung von „Kritik“ entreißt. Diese Bewegung gehorcht einer Dynamik, die den Spätkapitalismus in eine „Gesellschaft des Spektakels“ (Guy Debord) verwandelt.⁴ Spektakulär ist das Imaginär-Werden des Gebrauchswerts, die Transformation der Welt in ein Bild und damit die Erschöpfung der Ressourcen dialektischer „Kritik“; weshalb Giorgio Agamben, in Anschluss an Debord, über die Heraufkunft dieses gesellschaftlich Imaginären als omnipräsenter Macht schreiben kann: „Nachdem es die Produktion insgesamt pervertiert hat, kann es nun die kollektive Wahrnehmung manipulieren und sich des kollektiven Gedächtnisses und der gesellschaftlichen Kommunikation bemächtigen, um sie in einen einzigen spektakulären Markt zu verwandeln, auf dem alles zur Disposition steht, außer dem Spektakel selbst, das an sich nichts anderes sagt als: ‚Was erscheint ist gut, was gut ist, das erscheint.‘“⁵ Dieser Prozess geht ebenso vom Design aus, wie er dessen Begriff verschiebt und zutiefst fragwürdig macht. Von seinen industriekapitalistischen Referenzen zusehends entkoppelt, des Gegenstands beraubt, an dem es sich einst festmachte, zerfällt das Design nicht nur in eine Vielzahl von Moden und Attitüden; es wird zum Selbstmissverständnis des Spektakulären, auf dem die Dinge zum Spiegel ihrer selbst werden. Was Jean Baudrillard, Erbe der *Situationistischen Internationale*, „Simulation“ und „Simulakrum“ nennt, reflektiert das Einswerden von Produktion und Konsumtion unter Bedingungen, die finanzökonomisch vom Goldstandard nicht mehr reglementiert werden.⁶ Doch auch Baudrillards meta-theoretischer Versuch, die Figur der Kritik im Spiel

⁴ vgl. Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin: Edition Tiamat 1996.

⁵ Giorgio Agamben: *Die kommende Gemeinschaft*, Berlin: Merve 2003, S.73.

⁶ vgl. Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München: Matthes & Seitz 1991, S.41.

eines „symbolischen Tauschs“ zugleich zu überbieten wie zu retten, zerplatzte mit jener Blase, die er den Verhältnissen attestierte; nichts demonstriert dies so sehr wie der endgültige Zerfall des „postmodernen Affekts“, seitdem Dotcom-Blase und Finanzmärkte implodierten.

5. De-Sign

Designation, Bezeichnung oder Einzeichnung, so wird es schon im Präfix *de-* des Designs unmissverständlich, kommt wie von oben herab, senkt sich auf den Stoff nieder, versenkt sich in ihn, prägt sich ihm als Form ein, um seinen Stoff als Inhalt erst hervorzubringen. Allem Design ist insofern ein *spectaculum* eingelassen, das mittlerweile, unter Bedingungen einer neuen, nanotechnologisch, gentechnologisch, mikrodigital aufgerüsteten Semiokratie, alle Anstrengungen unternehmen möchte, noch dem Schöpfergott den Rang streitig zu machen: Nicht weniger bekanntlich versprechen die Marktschreier der Zunft heute als den allmächtigen Zugriff des Design auf Evolution und Schöpfung.⁷ – Umso mehr ist daran zu erinnern, dass die Vorsilbe *de-* nicht nur ein „von oben herab“, sondern mehr noch ein *privativum* markiert, einen Entzug, mithin eine De-Konstruktion des Design: so gelesen, zeigt es eine Erschütterung semiotischer Ordnungen ebenso an wie die der Beziehungen von Ökonomie und Semiotik. Im gleichen Augenblick nämlich, in dem es sich „von oben herab“ dem Stoff einprägt, entzieht es sich selbst die Voraussetzungen, ihn sprechen zu lassen. – Dies gilt bereits unter Bedingungen eines Industriekapitalismus, der sich in erster Linie der Produktion materieller Waren, ihrer Zirkulation und Verwertung verschrieben hatte. Weit davon entfernt, jene Fülle hervorzubringen, die sich als höchstes Gut im Gebrauchswert, als Inbegriff von Bedeutung im Zeichen versprach, bleibt der Paratext des Design substitutives Moment eines Schweigens, als das sich die *différance* der Werte im Innern einer oiko-semiotischen Ordnung ebenso anzeigt wie zurückzieht.⁸ Von ihr wird das Design nicht zuletzt heimgesucht, sobald es den Entzug zum Sprechen zu bringen vorgibt, mehr und anderes sein will als Paratext umlaufender Werte. Wo es wie heute gar faule Wechsel ausstellt: sich

⁷ vgl. Norbert Bolz, David Bosshart, Gerd Folkers, Peter Wippermann und Stefan Kaiser: *BANG: Die Zukunft der Evolution Wie die Konvergenz der Spitzentechnologien den Menschen zum allmächtigen Schöpfer macht*. Rüslikon / Zürich: Gottlieb Duttweiler Institut 2007.

⁸ vgl. Hans-Joachim Lenger: *Eine différance der Werte. Derrida mit Marx* in: ders./Georg Christoph Tholen (Hg.): *Mnêma. Derrida zum Andenken*, Bielefeld: transcript 2004, S.101ff..

allmächtige Schöpferkraft attestiert, zur Auseinandersetzung in Klimakatastrophen und Weltbürgerkriegen antritt oder Überlebenskapseln für Weltuntergänge zu konstruieren anhebt, die es überdies mit dem Gütesiegel der „Kritik“ zertifizieren möchte, verlängert es vollmundig nur jenes Spektakel, das Debord als Herrschaftsattitüde des Kapitals decouvriert hatte. Solchem Mummenschanz Widerstand entgegenzusetzen, bleibt erste Aufgabe. Kein Budenzauber kann darüber hinwegtäuschen, welches Interesse sich hier designiert: das von Privilegierten, die snobistisch jenem Untergangsszenario trockenen Fußes zu entrinnen suchen, das ihr Strafbedürfnis zuvor apokalyptisch vor ihnen aufbaute. – Eine De-Konstruktion des De-Signs dagegen, eine Dissemination jenes Entzugs, der es Design sein lässt, sucht im Innern der Form auf, worin sie sich selbst entzieht. Sie registriert im Innern der Zeichen den Entzug, der den Begriff des Zeichens selbst in Frage stellt: und damit den des Design selbst. Jede Nützlichkeit eines Gebrauchswerts appellierte an die Transzendentalie eines „höchsten Guts“, um die er sich zentrierte; jede Nützlichkeit eines Semens stützte sich auf die Instanz eines privilegierten Zeichens, das sich selbst bezeichnet, transzendentaler Signifikant wie transzendentes Signifikat in einem sein wollte. Im semiologischen Wert nicht anders als im ökonomischen sollte die reine, von jeder Materialität gereinigte, mit sich identische Transparenz eines Mehrprodukts zu sich finden, das seine stofflichen Bedingungen beständig abstreift, ausschließt und negiert, wie es ihrer ebenso bedarf. Der Idealismus dieser Konstruktion, die wie stets mit Techniken gesellschaftlicher Macht verschränkt ist, springt ins Auge. Er determiniert den Begriff des Gebrauchswerts nicht weniger als den des Zeichens. Beider Zusammenhang als einen von Oiko-Semiosen zu de-konstruieren wird vorrangige Aufgabe bleiben; ein Design, das sich ihr entzieht, verfehlt seinen eigenen Begriff.

6. Para-Design

Dies bedeutet gerade nicht, dass der Entzug der Zeichen an einem bestimmten Punkt ein pures, von keiner Semiotik verstelltes Wesen, eine vom Semen unberührte Substanz freilegen könnte. Ganz im Gegenteil: der Entzug, der sich im Präfix *de-* des Designs anzeigt, macht im Zeichen lesbar, was es in sich selbst unterbricht und davor bewahrt, ins Trugbild einer Fülle oder der eigenen Erfüllung überzugehen. Insofern hält dieser Entzug das Design zum Spektakel der Gesellschaft ebenso auf Abstand, wie er dem Marktgeschrei Paroli bietet, das den Designer gottgleich zur Rettung der Welt antreten lassen möchte. Kein Gebrauchswert springt, wie ange-

wandtes Design es versprach, aus der Grenze heraus, die es bloß nützlicher Gegenstand sein lässt, um den Status eines höchsten Guts anzunehmen; kein Zeichen entgeht der differentiellen Ordnung, die es aus sich hervorgehen lässt, und nimmt die Präsenz eines vollen Sinns an. Immer anders auf andere Konstellationen verweisend, lässt es in jeder Anwendung erkennbar werden, dass sie einer Virtualität von „Wendbarkeiten“ (Bahr) entspringt, die bereits arretiert und zum Schweigen gebracht worden sein muss, um Gestalt zu werden. Aus einer differentiellen Ordnung auftauchend, ist das Zeichen jedoch stets anderes, als es ist. Wo „gutes“ oder gar „gelungenes Design“ den Anschein erweckt, sich in sich selbst abgeschlossen zu haben, die Bewegung des Semens stillgestellt zu haben und reif für den Markt zu sein, macht das *de-* nicht nur die Produktionsverhältnisse dieses Anscheins durchschaubar. Es befragt jene Virtualitäten, die noch den Ordnungen jedes Designs vorgehen, und *bringt sie als virtuelle ins Spiel*. „Nicht nur gibt es kein Reich der *différance*, sondern diese stiftet zur Subversion eines jeden Reiches an.“⁹ Diese Bewegung ließe sich „Para-Design“ nennen: Frage nach dem Entzug, der Designationsprozesse von sich selbst trennt. „Para-Design“ ist insofern weniger „Anwendung“ als „Forschung“. Es entzieht sich den Bedingungen der Verwertung ebenso wie Postulaten der Nützlichkeit; es unterläuft nicht nur die Beziehungen von Zeichen und Bedeutung, sondern ebenso die Sphäre der „Kritik“, sofern diese am Abstand von Anspruch und Bedeutung, Idealität und Differenz einsetzt: *pará*, von...her, bei, neben...hin, zu...hin, entlang, bei, gegen, wider. Wenn sich im modernen Design der Paratext der Ware niederschrieb, so nimmt Para-Design das lediglich beim Wort. Es setzt den differentiellen Reichtum des *pará* ebenso frei, wie er ihn der Ökonomie einer Aneignung entzieht und verschwendet. Keine seiner Bedeutungen hat deshalb irgendeinen privilegierten Wert. Die Frage dieses Design kommt vom Design her, insofern es Moment von Designationsprozessen „im allgemeinen“ ist; zugleich ist sie Figur, die sich *neben* solchen Prozessen bewegt, sich auf sie bezieht, bei ihnen ebenso ist, wie sie sich ihnen sperrt und widersetzt.

7. Gegenstände

Fraglich allerdings ist, wie sich dies auf der Ebene von „Design“ realisieren lässt, ob es „darstellbar“ ist oder inwiefern es Gegenstand universitärer Ausbildung werden

⁹ vgl. Jacques Derrida: *Die différance*, in: ders.: Randgänge der Philosophie, Wien: Passagen 1988, S.51.

kann. Aus einer Verpflichtung auf Anwendbarkeit entlassen, stattdessen das „Wendbare“ ins Spiel bringend, scheinen sich Probleme der De-Signation vielmehr künstlerischen Fragen und Problemen anzunähern; zumindest ein erster Blick könnte dies nahelegen. Tatsächlich aber verlässt, was hier hilfsweise „Para-Design“ genannt wird, den Gegenstandsbezug von Design an keinem Punkt. Weder wird „Industrial Design“ einfach obsolet, sobald ein irreführender Begriff von „Industrie“ zurückgewiesen wird, der sie mit Gebrauchswertproduktion im Sinn einer Herstellung sachlicher Güter identifiziert, noch wird der übergreifende Gegenstand des Design aufgelöst: die Frage, in welchen Formen sich das Schweigen der Ware para-textuell substituiert – nehme sie nun die Gestalt eines handgreiflichen Produkts, einer Dienstleistung, einer Information oder Konstellation an. Doch anstatt sich weiterhin in Beziehungen zu bewegen, in denen sich das Design zur Welt positionierte, um sie Designationsprozessen zu unterziehen, subvertiert sich diese Beziehung nunmehr selbst als Gegenstand. Insofern könnte von „Meta-Design“ gesprochen werden, bliebe nicht auch dies noch irreführend. Denn keineswegs geht es darum, den offensichtlichen Zerfall des Design in heterogene Gesten und Figuren noch einmal in einer übergeordneten Disziplin zu vereinheitlichen. Ganz im Gegenteil wird dieser Zerfall affirmiert, in bestimmter Hinsicht sogar forciert, sobald der Frage des Design Horizonte eines „höchsten Guts“ oder erfüllter Bedeutung im *de-* entzogen werden – und damit jedes *télos* der eigenen Abschließbarkeit erschüttert wird. Die Probleme, die auf diese Weise entstehen, lassen sich an einer Kaffeetasse allerdings ebenso entfalten wie an den Semiokratien eines Flughafens, an individuellen Lebensstilen ebenso wie an den Benutzeroberflächen, mit denen Lebenswelten nicht anders ausgestattet werden als die Programme der *personal computer*. Denn mit all dem werden bereits Probleme virulent, die das „Ästhetische“ im engeren Sinn verlassen haben. Längst nämlich ist das Spektakel, das Debord zufolge ein ubiquitär gewordenen Design aus sich entlässt, in eine Vielzahl von Macht- und Kontrolltechniken übergegangen. Design, so verkünden es die Technokraten des herrschenden Zeitgeistes und ihre Marktschreier, sei heute zum Verfahren geworden, um Komplexität zu reduzieren. Es präpariere mit der Oberfläche der Datenbanken den Zugang zu Informationen ebenso, wie es eine Vorauswahl unter den Elementen und Beziehungen treffe, in denen sich das Leben „einzurichten“ habe. Darüber hinaus seien Fragen der Nano- und Gentechnologie letztlich ebenso Fragen eines „Design“ wie die digitale, biotechnologische Abtastung und des „Lebens“ und dessen Umbau. Nicht weniger kündigt sich hier an als der Machtanspruch einer technokratischen Elite, die in Schnittstellentechnologien über Leben, Tod und Über-Leben verfügen will. Heute

formiert sie sich nicht zuletzt in den Masken des „Design“. Dieser Anspruch aber artikuliert sich nicht weniger, wo er, im Gestus der „Kritik“, Überlebenstechniken angesichts apokalyptischer Weltuntergänge hervorzaubern will. – Gegenstände dessen, was hier „Para-Design“ genannt wird, verlassen tradierte Bezirke des Design insofern an keinem Punkt. Vielmehr insistiert die Frage des *de-* wie des *pará-* auf dem, was allem Design schon innewohnt, um es Design sein zu lassen: die Differenz, die es von sich selbst trennt und deshalb auch vom Spektakel der Macht auf Abstand hält wie deren Kontrolltechniken subvertiert.

8. Konstrukte

Zweifellos trägt diese Skizze „elitäre“ Züge. Sie unterläuft, was bislang „Industrial Design“ hieß – doch nur, um in dieser Bewegung einen anderen Industriebegriff geltend zu machen, der die *Kritik der politischen Ökonomie* gerade nicht vergessen hat; ebenso aber stellt sie auch die Attitüden der „Kritik“ zur Disposition, mit denen neue Machteliten in erster Linie umschreiben, was ihnen fehlt, um die Macht bereits okkupieren zu können. Der verführerisch eilfertige Gestus jedenfalls, mit dem „Industrial Design“ von ihnen verabschiedet werden soll, könnte zweifellos ebenso faszinieren wie das Versprechen, den Designer zum Creator einer neuen Welt zu krönen, der den Platz Gottes neu besetzt. Para-Texte des Design dagegen ihrerseits paratextuell zu lesen, um sie den Möglichkeiten anderer Konstellationen zu öffnen, stellt vor weitreichendere Aufgaben. Sie zu formulieren, verlangt ebenso nach ökonomischer wie technologischer, semiotischer wie metaphysischer, historischer wie ästhetischer, soziologischer wie nicht zuletzt „gestalterischer“ Disziplin. Nicht nur, weil ihr die Ressourcen fehlen, Industrie-Designer in einem standardisierten Verständnis zu produzieren, wie es von den Industrien vorgegeben wird; mehr noch: weil dies nicht die Höhe der Frage beschreibt, auf dem Welt und *designatio* thematisiert werden müssten, sollte die HFBK hier mittelfristig zu neuen Überlegungen und Entwürfen finden. Die Notwendigkeit, sich dieser Aufgabe zu stellen, dürfte kaum zu bezweifeln sein, und ebenso wenig, dass eine Kunsthochschule wie die Hamburger beste Voraussetzungen dafür bietet, sie auszuarbeiten. – Dies aber verlangt nach einer Präzision der Frage und ihrer Ausarbeitung; nach einer behutsamen Öffnung, in der sich die Probleme erst zu erkennen geben dürften. Tatsächlich verweisen alle Fragen, die das Verhältnis von Zeichen und Welt aufwirft, nämlich auf eine „Ontologie des gesellschaftlichen Seins“, die sich ihrerseits fragmentiert und die Kohärenz dieser Ontologie insofern ebenso auflöst wie Figuren der *designa-*

tio. „Der Ursprung der Welt wird von der Pluralität der Ursprünge wesentlich zerstreut. Die Welt entspringt überall und in jedem Augenblick – simultan. Derart entspringt sie aus *nichts*, und sie ‚ist geschaffen‘, wenn man es in dieser Sprache ausdrücken will – aber man wird dies künftig so verstehen müssen: Sie ist nicht das Resultat einer besonderen Produktionstätigkeit, sondern sie ist, insofern sie ist, als geschaffen, sprich: entsprungen, gekommen, gewachsen, immer-schon von allen Seiten entsprungen, oder genauer: Sie ist selbst das Entspringen des Eintretens des ‚immer-schon‘ und ‚aller Seiten‘. Jedes Seiende ist derart von (echtem) Ursprung an, jeder ist ursprünglich (Entspringen des Entspringens selbst) und jeder ist original (unvergleichbar, unableitbar). Alle teilen sie jedoch diese Ursprünglichkeit und dieselbe Originalität: Diese Teilung selbst *ist* der Ursprung.“¹⁰

¹⁰ Jean-Luc Nancy: *singulär plural sein*, Berlin: diaphanes 2004, S.131.