

Ästhetische Funktion?

Die Transzendierung der Zwecke

Funktionalität ist mit die wichtigste, wenn nicht sogar die entscheidende Eigenschaft von gutem Design. Der Sinn von Designobjekten erfüllt sich in ihrem Zweck. Sie sind uns zur Hand, ermöglichen den Alltag, werten ihn vielleicht sogar auf, und befriedigen unsere Bedürfnisse. Und auch wenn ich selber manchmal stundenlang im neuen Betriebssystem des iPhones nach bestimmten Funktionen suchen muss, so wäre es eher unüblich, ja geradezu unmöglich, dass ein Designobjekt seinen Gebrauch, die Erfüllung seines Zwecks, durch etwas wie einen Rätselcharakter verstellen würde. Design als Oberfläche, als zugrunde liegender Plan, als Funktion verkörpert in Form offenbart uns seinen Zweck meistens selbsterklärend – immerhin kommt das iPhone auch ohne Bedienungsanleitung aus.

Dieter Rams würde hierzu sagen: »Gutes Design macht ein Produkt verständlich«. Aber noch einige weitere seiner zehn Thesen zu gutem Design passen auf meine kurze Beschreibung. Eine dieser zehn Thesen sticht aber besonders heraus: »gutes Design ist ästhetisch«. Ausführlicher heißt es bei Rams: »Die ästhetische Qualität eines Produktes ist integraler Aspekt seiner Brauchbarkeit. Denn Geräte, die man täglich benutzt, prägen das persönliche Umfeld und beeinflussen das Wohlbefinden. Schön sein kann aber nur, was gut gemacht ist«.

Es findet sich in Rams Begriff vom guten Design nur wenig wieder, was man nicht im allgemeinen Sprachgebrauch des Wortes, sondern im philosophischen Sinn unter Ästhetik versteht. Denn normalerweise disqualifiziert die Ausrichtung auf die Zweckerfüllung die Dinge des Designs dafür, im Sinne der Kunst Objekt einer ästhetischen Erfahrung zu sein. Und auch bei Rams findet sich kein Argument hierfür. Denn selbst wenn die Gegenstände uns entgegenstehen, so widerstehen sie uns in ihrer Funktionalität doch nicht, können und wollen sich unserem Zugriff auch nicht entziehen, da in diesem ja ihr Sinn liegt. Design kann nicht Zweckmäßigkeit ohne Zweck sein, wenn wie auch immer geartete Zweckerfüllung sein Sinn ist.

Warum gerade in dieser Zweckerfüllung auch ein ästhetisches Moment liegen kann, jedoch ganz anders, als Rams sich dies vorstellen würde und auch nochmal anders, als dies in der Kunst der Fall ist, will ich kurz darlegen.

Zunächst möchte ich aber eine eigene These zum Design aufstellen: jedes Design besitzt einen unhintergehbaren Bezug auf Gesellschaft und gutem Design ist dies auch bewusst. Genau an diesem unhintergehbaren Bezug entfaltet sich ein kritische Potential im Design. Betrachtet man Design–Objekt, so betrachtet man auch immer deren Bezug, deren erhoffte Wirkung auf Gesellschaft, auf eine Masse von Konsumenten, Usern oder Betrachtern –in einem positiven Sinn. Für mich ist das der Beginn der Designdisziplin und die Bedingung der Möglichkeit selbiger war die Industrielle Revolution. Dieser Schritt der Entwurfstätigkeit in die Abstraktion und Vervielfältigung kennzeichnet den Übergang in die moderne, rationale und

zweckorientierte Gestaltung sowie in die Produktion nach Standards und Typen. Obwohl die gedankliche Konzeption auch bei der Umsetzung kunsthandwerklicher Produkte wichtig war und durchaus auch bei der Handarbeit nach Bauanleitung und Muster produziert wurde, nimmt sie für die Gestaltung durch die Vorgabe der massenhaften Reproduktion der Gegenstände eine zentrale Bedeutung an. Moderne Gestaltung zeichnete sich folglich vor allem durch die Verschränkung von abstrakter Planung und industrieller Vervielfältigung aus. Während für das Kunsthandwerk die abgeschlossene Werkeinheit zählte, teilte sich Entwurf und Produktion im Design auf. Die Durchgestaltung der gesamten Lebenswelt wird erst durch diese expandierende Tendenz im Design möglich. Über die Industrialisierung der Wedgwood Porzellanmanufaktur, verbunden mit etwas, das wir heute Marketing nennen würden, die erste Weltausstellung im Londoner Crystal Palace und Henry Coles erzieherischer Anspruch, der Stuhl Nr. 14 der Gebrüder Thonet als erstes Massenprodukt, bis hin zu Henry Fords Model T¹. Dies alles sind Fortschreibungen einer bestimmten Konfiguration dieses Verhältnisses zwischen der Produktion sowie dem Aussehen der Dingen und einer mit diesen korrespondierenden Gesellschaft. Designer und Designerinnen interpretierten diese Beziehung – bewusst oder unbewusst – immer wieder neu. Hierbei legten sie der Gestaltung durch die rationale Analyse allgemeiner Zweckzusammenhänge jeweils ein bestimmtes Verständnis von Gesellschaft zugrunde, sodass ihre Gestaltung überhaupt erst eine Wirkung auf selbige entfalten konnte. Aus dieser Wechselbeziehung ergab sich eben jene Utopie der Moderne, die Hoffnung, durch die Gestaltung einer zusammenhängenden Dingwelt direkten, umfassenden und erzieherischen Einfluss auf die Gesellschaft nehmen und sie so schlussendlich auch verbessern zu können. Dieser antizipierte Einfluss der Gestaltung war es, welcher die Gestaltungsfragen der verschiedenen Bewegungen der Moderne schlussendlich immer auch zu ganzheitlich moralischen Entscheidungen werden ließ, die durch eine Reform der Gestaltung auch immer eine Reform der Gesellschaft als Ganzes herbeiführen wollten.

Genau dieses Verhältnis zwischen Design und Gesellschaft wurde in einer gefährlichen Mischung aus universalem Anspruch, einem einheitlich, funktionalen Stil und einer moralistischen Vorstellung der Gesellschaft, wie sie sich häufig in der Rhetorik der Gestalter vorfinden lässt, im Funktionalismus der Moderne miteinander kurzgeschlossen: Rationale und demzufolge einheitliche, angemessene und zweckorientierte Gestaltung entspräche und erzeuge zugleich einer rationalen, moralisch reinen und demokratischen Gesellschaft. Ausgeklammert wurde, dass jeder Designer und jede Designerin immer aus einer partikularen Position auf das Allgemeine zielt, woraus sich selbstverständlich überhaupt erst die ganze Spannung des Designs ergibt.

Ich möchte mich nun auf zwei Kritiken an eben jenem Funktionalismus beziehen, um auf diese aufbauend so etwas wie Freiheit in der Funktion auffinden zu wollen. Beide Kritiken wurden als Rede vor dem Deutschen Werkbund vorgetragen. Jener Institution, die selber als eine Reformbewegung beansprucht hatte, »vom Sofakissen bis zum Städtebau« in Gestaltungsfragen vorbildhaft und erzieherisch mitzuwirken mit dem Ziel der

¹ Vgl. für diese Auswahl auch: Alex Newson (Hg.) , *Design Maker User. An Introduction to Design*, London: Phaidon, 2016

»Wiedereroberung einer harmonischen Kultur«². Der Werkbund war hierbei jedoch selber stets gespalten zwischen Funktionalismus und individuellem, künstlerischem Ausdruck.

Funktionalismus heute lautet der Titel der Rede, die Theodor W. Adorno 1965 vor eben jenem Werkbund hielt³. Diese beginnt er direkt mit einem Zweifel, ob er als Ästhetiker wirklich der richtige sei, um etwas über Design und Architektur aussagen zu können. Da er ja extra dafür eingeladen wurde, tut er es natürlich trotzdem. Adorno bezieht sich hierbei auf die Ornamentkritik Adolf Loos'. Alles Überflüssige, Ornamentale müsse aus der Gestaltung getilgt werden, da dieses sowohl dem Produzenten, der zusätzliche Arbeitszeit verwenden müsse, als auch dem Verbraucher schade, der die eigentlichen Zwecke nicht mehr klar erkennen könne. Zunächst verteidigt Adorno Loos als Zeugen seiner Zeit, der den Gedanken ablehnte, dass die Kunst in den Alltag überführt werden müsse und dass dies durch das industriell-gefertigte, pseudo-individuelle Ornament geschehen könne. Doch setzt er danach ebenfalls mit seiner Kritik an dem, was aus Loos Thesen gemacht wurde an – dem »Vulgärfunktionalismus«. Adorno meint damit die auch schon bei Loos falsche »Antithese«, man könne Zweckfreies klar vom Zweckvollem trennen. Es kann gar kein rein funktionales Design geben, denn »*der gesellschaftliche Prozeß verläuft in seinem Innersten, trotz aller partikularen Planung, nach wie vor planlos, irrational. Solche Irrationalität prägt sämtlichen Zwecken sich auf und dadurch auch der Rationalität der Mittel, die jene Zwecke erreichen sollen*«. Weder Materialien oder Formen, noch die Zwecke sind »*Urphänomene*«, auf die ausschließlich aufgebaut werden könnte.

Die Probleme, vor die der Vulgärfunktionalismus – und hierbei insbesondere die Plattenbauten der Nachkriegszeit – uns stellten, war von vornherein eine Sackgasse. Der Kurzschluss von reiner Funktion, klar erkennbarem Bedürfnis als Ziel ihrer Wirkung, und einem rationalen, sozialen Gefüge, das zu überblicken wäre, musste sich selbst jeden Ausweg verbauen und in einem »*barbarischen Zugriff*« auf die Menschen enden. »*Fast jeder Verbraucher wird das Unpraktische des erbarmungslos Praktischen an seinem Leib schmerzhaft gespürt haben*«. So wie es die reine Zweckmäßigkeit als Gegenteil des Ästhetischen nicht geben kann, so gibt es auch nicht das reine Zweckfreie. »*Zweckmäßigkeit ohne Zweck ist die Sublimierung von Zwecken. Es gibt kein Ästhetisches an sich, sondern lediglich als Spannungsfeld solcher Sublimierung*«.

Aber Adorno wäre nicht Adorno, wenn er nicht eine Lösung für die Probleme des Funktionalismus in Aussicht stellen würde. Da die reine Funktionalität ein zu einfache Abkürzung war, die sich als phantasmagorischer Irrweg entpuppte, muss Architektur heute – bzw. damals – den Weg zurück zu einem Konstruktivismus finden, der über eine Vermittlung von Material, Funktion und Form ein Raumgefühl zu erzeugen weiß, welches »*...als ein die Zweckmäßigkeit Übersteigendes, [...] zugleich den Zwecken immanent [ist]*«. Die Erzeugung dieses Raumgefühls erfordere nach Adorno architektonische Phantasie:

»*Architektonische Phantasie wäre demnach das Vermögen, durch die Zwecke den Raum zu artikulieren, sie Raum werden zu lassen; [...] Umgekehrt kann der Raum und das Gefühl*

² *Jahrbuch des Deutschen Werkbunds 1914*, Jena: Diederichs, 1914

³ Theodor W. Adorno, "Funktionalismus Heute", in: Klaus Thomas Edelman, Gerrit Terstiege (Hrsg.), *Gestaltung Denken. Grundlagentexte zu Design und Architektur*, Birkhäuser, 2010, S.147 ff

von ihm nur dann mehr sein als das arme Zweckmäßige, wo Phantasie in die Zweckmäßigkeit sich versenkt. Sie sprengt den immanenten Zweckzusammenhang, dem sie sich verdankt!«

Adorno spricht diese ästhetische Reflexion als Teil der Phantasie allerdings nur der Architektur zu. Im Design sieht er weiterhin das dunkelste Geheimnis der Kunst am Werk: den Fetischcharakter der Ware sowie die Kulturindustrie.

Dieser Feststellung schließt sich auch Albrecht Wellmer gut 20 Jahre später in seinem ebenfalls vor dem Werkbund gehaltenen Vortrag an⁴. Wellmer spricht 1982 nur im Zusammenhang mit dem Kunsthandwerk von einer »*ästhetischen Funktion*«, von etwas, das im Gegenstand vergegenwärtigt wird und über ihn hinausweist. In der industriellen Produktion »scheint sie hingegen mit der Zweckmäßigkeit zu verschmelzen«, wodurch »die industriell gefertigten Gegenstände alles Bedeutungshafte von sich abstoßen und zum Zeichen ihrer Funktion, zum bloßen Mittel werden«. Nach Wellmer hat das Ästhetische also keine Chance im Design.

Ich muss zugeben, dass es insbesondere als Designer doch etwas frustrierend war, mehr noch Wellmers als Adornos Kritik am Funktionalismus zu lesen. Während aus Adornos Argumenten die sprachlich-ästhetische Dimension der Architektur durch Wellmer herausgearbeitet wird, die durch ihr immanente Zweckmäßigkeit über die bloße Zwecke und sich selbst hinausweist und vermittels ihres individuellen Ausdrucks in eine kommunikative Austausch mit der Sprachlichkeit des Betrachters tritt, gilt dies für das Produktdesign nichtmehr. Als einziges Kriterium hierfür wird der individuellen Ausdruck gegenüber der Massenhaften, anonymen und demnach schweigenden Produktion genannt. Aber wenn hier für die Architektur alle positiven Seiten des Konstruktivismus betont und verteidigt werden, dann wäre dies für mich durchaus mit meinem Verständnis von gutem Design und auch von Designprodukten vereinbar. Zumal zur selben Zeit in Offenbach von Jochen Gros genau an diesem Model der *Produktsprache* gearbeitet wurde. Doch auch Wellmers Urteil fällt hier eindeutig aus:

»industrielle Massenprodukte ... bringen keinen Zusammenhang von Bedeutungen zum Ausdruck; sie verkörpern einen Zusammenhang von Funktionen, aber sie drücken ihn nicht aus.«

Diese Funktionsnetze determinieren die Lebens- und Arbeitsabläufe, Reproduzieren soziale Hierarchien oder Kommunikationsformen und verkörpern gesellschaftliche Prioritäten. Ähnlich wie Friedrich von Borries, der Design in dem 2016 erschienenen [Weltentwerfen. Eine Politische Designtheorie](#) in Unterwerfendes oder Entwerfendes unterteilt, können die industriellen Produkte nach Wellmer nur »*Lebensäußerungen einengen oder erweitern, die Sensibilität abstumpfen oder stimulieren, die Selbsttätigkeit blockieren oder provozieren*«.

⁴ Albrecht Wellmer, "Kunst und industrielle Produktion", in: Albrecht Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt: Suhrkamp, 1985, S. 115 ff

Auch schön können sie sein, ... »wenn eine vollkommene Konstruktion bei einsichtigen Zwecken auch sichtbar wird«. Aber eben nicht ästhetisch.

Wellmers abschließende Kritik des Funktionalismus enthält implizit allerdings einen Ausblick. Nach Wellmer krankt der Funktionalismus »Insbesondere daran, daß er keine angemessene Reflexion auf die Funktions- und Zweckzusammenhänge einschließt, auf die hin funktional zu produzieren [...] wäre«. Ein Funktionalismus, »der sich die Definition der grundlegenden Funktionen und ihre Prioritätsverhältnisse unkritisch vorgeben läßt«, kann nach Wellmer kein kritisches, geschweige denn ästhetisches Potential besitzen. Aber läge hierin nicht genau eine Möglichkeit, für so etwas wie eine Ästhetik der Funktion? Wie wäre es, wenn Zwecke und durch sie auch die Zweckzusammenhänge nicht mehr Vorgabe wären, sondern im Design selber zur Verhandlung stehen würden?

Mit dieser Frage komme ich jetzt zu Daniel Martin Feiges Vorschlag eines Konzeptes der »ästhetischen Funktion«, wie er es in dem 2018 erschienenen Design. Eine philosophische Analyse vorschlägt. *Spoiler Alert für alle die das Buch noch nicht gelesen haben*

Feige argumentiert, dass Kunst- und Designobjekte »verschiedene Logiken des Ästhetischen« verfolgen und somit auch einer besonderen Erklärung ihres ästhetischen Moments bedürfen. Beide seien kategorial voneinander unterschieden Typen von Gegenständen und die ästhetische Beziehung, in die wir zu ihnen treten, müsse ebenso anders funktionieren. Während Feige für die Kunst dieses ästhetische Moment in der Reflexion und Kontemplation verortet, ist es für ihn der Gebrauch eines Designgegenstandes, die Erfüllung seines Zwecks, an dem sich ein ästhetisches Moment festmachen lässt: eben genau die ästhetische Funktion. Denn Design ist »als ästhetisch-praktische Form der Welterschließung zu bestimmen...«. »Die Funktionen des Gegenstandes müssen so verstanden werden, dass sie irreduzibel in und durch den jeweiligen Gegenstand verkörpert werden.« Im Gebrauch von Designobjekten findet sich nach Feige eine Praxisform des Ästhetischen, weil es immer eine unbestimmbare Anzahl von Formen gibt, die aber irreduzibel in der Bestimmtheit des Gegenstandes eine Funktion verkörpern. Form und Funktion sind hierbei untrennbar miteinander verbunden und nicht einander untergeordnet. Jede Formgebung aus einer Unbestimmtheit heraus ist dabei auch immer eine »je singuläre Neuaushandlung der Zwecke« und beeinflusst zukünftige Neubestimmungen jener Funktion. Im Fall eines Stuhls würde nach Feige nicht einfach nur die Funktion des Sitzens verkörpert, sondern in jedem Stuhl würde eine Geschichte der bisherigen Interpretationen des Sitzens verhandelt und gleichzeitig auf alle anderen real existierenden Stühle Einfluss genommen, da diese in einem heideggerianischen Zeug-Zusammenhang zueinander stehen.

Feige setzt hier genau an der Leerstelle an, welche die Kritik am Vulgärfunktionalismus in ihm zum Vorschein gebracht hatte. Das Ästhetische im Design lässt sich richtigerweise in dieser Interpretation der Zwecke finden, hierin stimme ich Feiges Argument voll und ganz zu. Jedoch will ich über diese Bestimmung im Gebrauch hinausgehen, und die Perspektive auf das Ästhetische im Design dahingehend verschieben, dass es eben doch nicht nur im

bloßen Gebrauch voll und ganz aufgehen kann, sondern dass es qua Design auch notwendigerweise etwas Überschüssiges hat, dass über diesen hinausreicht.

Scheinbar trivial aber dennoch wesentlich für diese Unterscheidung ist für mich die Differenz zwischen Zweck und Gebrauch. Im tatsächlichen Gebrauch – so könnte man gerade auch mit Heidegger argumentieren – treten die Dinge ja gerade hinter ihre Funktion zurück. Sie erfüllen ihre Aufgabe für uns und sind uns im Alltag zur Hand. Erst wenn sie nicht mehr so funktionieren, nicht mehr normal gebraucht werden können, fallen sie uns auf. Und gäbe es nur den bloßen Gebrauch, der das Irreduzible von Form und Funktion praktisch übergehen könnte, dann bräuchten wir gar keine neuen Stühle mehr. Wir hätten mit dem Stuhl Nr. 14 der Thonets oder zumindest mit dem Monoblock aus Plastik, der ja bereits die ganze Welt zu bestuhlen scheint, aufhören können, uns immer wieder neue Stühle auszudenken. Ausgeschlossen von dieser Definition sind natürlich Fehl- und Missgebrauch. Auch die Kontextabhängigkeit des Designs wird in der reinen Interpretation im Designprozess vernachlässigt, kann durch diesen vielleicht auch gar nicht ganz erfüllt werden. Je nach Situation kann ich manche Dinge anders gebrauchen und manchmal ergibt sich erst aus der Situation ein neuer Gebrauch. Hier zeigt sich auch schon, dass der Gebrauch an sich nicht so klar umrissen werden kann, als dass sich das ästhetische Potential im Design einzig an ihm entfalten könnte.

Ich möchte die Verortung dieses Potentials vom reinen Gebrauch hin zu den Zwecken (Plural!) des Designs verschieben. Der reine Gebrauch impliziert, meiner Meinung nach, immer noch so etwas wie eine reine Funktion und sperrt sich auch vehement gegen den Plural. Gerade aber die Verkörperung von Funktion in Form legt nahe, dass nicht nur dieser Gebrauch als ‚primärer‘ Zweck, sondern gerade auch die Erscheinung, eben nicht nur Funktion sondern auch die Form beim ästhetischen Potential des Designs eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen, sich die Betrachtung geradezu durch dieses Spannungsverhältnis immer wieder verlagern muss.

Hierfür möchte ich die Arbeiten von Katerina Kamprani als Beispiel anbringen. In ihrer Serie *The Uncomfortable* analysiert Kamprani die Funktionalität verschiedener alltäglicher Dinge, um sich ihr anschließend aber in den Weg zu stellen und sie beinahe ins Absurde zu überführen. Hierbei stellt sie die Funktionen spielerisch auf ihren Kopf. Doch auch im Handstand können sie noch laufen. Man könnte auch sagen: sie sind erbarmungsvoll auf praktische Art unpraktisch.

Der reine Gebrauch scheint hierbei offensichtlich nicht der einzige Zweck dieser Dinge zu sein, gleichwohl sie noch gebrauchbar sind. Sonst wären sie schließlich keine Designobjekte. Ich kann sie immer noch als Tasse, als Weinglas und als Besen wiedererkennen, sie genau als diese Dinge auch gebrauchen. Doch gerade ihre Form weist auf eine andere Intention der Gestalterin hin, auf eine andere Wirkung, die sie durch ihr Design erzielen will. Zweck und Gebrauch divergieren in diesen Objekten also, je nach Betrachtung.

Kamprani interpretiert die Funktionen dieser verschiedenen Objekte dahingehend neu, dass durch ihr ästhetische Funktionieren die Kontingenz der Zwecke selber durchscheinen kann.

Ihr Design lässt sich dem spekulativen Design zurechnen, da es den spekulativen Kern jedes Designs hervorkehrt und zum zentralen Zweck ihrer Objekte macht. Design ist dann nicht mehr eine harmlose Neu-Interpretation der Funktionalität, sondern eine Neu-Verhandlung sowohl der Interpretierbarkeit als auch des Zweckzusammenhangs im Design, im Funktionieren in der Form selber. Und zwar eine Neu-Verhandlung dergestalt, dass sie zum einen durch ihre Neuartigkeit alle bisherigen Interpretationen in einem völlig anderem – nämlich dem eigenen Licht neu und anders erscheinen lässt, und zum anderen den gesamten Zweckzusammenhang, die formals so klar erscheinende Funktionalität in Bewegung versetzt. Der Zweck dieser Objekte vollzieht sich als Wirkung auf die Zweckzusammenhänge und somit auch als Wirkung auf die Gesellschaft. Die ästhetische Funktion lässt durch ihre Zweckmäßigkeit hindurch, im Gebrauch und als Zweck eine Freiheit im Design zutage treten.

Gleichzeitig darf sich eine ästhetische Funktion dabei nicht in diesem Unbestimmten, im Beliebigen verlieren – wie es oft genug passiert, wenn Design rein zum Mittel des Marketing wird – , sondern muss, indem sie sich in der Bestimmtheit einer Interpretation, in der Bestimmtheit der Funktion des Designs verwirklicht, allein durch diese Bestimmtheit auf das Unbestimmte, auf die Alternativen verweisen.

Um dieses Potential besser fassen zu können, möchte ich abschließend aufbauend auf den bisherigen Beispielen eine Perspektivverschiebung für ein Verständnis von Design vornehmen und dieses Potential konkretisieren. Hierfür möchte ich auf einen Klassiker der Planungs- und Designtheorie zurückgreifen: Horst Rittels Konzept des *wicked problem*⁵. Ein wicked problem ist hierbei nach Rittel eines, welches keine genaue Beschreibung zulässt, nicht abschließend bearbeitet werden kann und dessen Lösungen nicht als richtig oder falsch, sondern nur als gut oder schlecht zu bewerten wären.

»We use the term „wicked“ in a meaning akin to that of „malignant“ (in contrast to „benign“) or „vicious“ (like a circle) or „tricky“ (like a leprechaun) or „aggressive“ (like a lion, in contrast to the docility of a lamb)«.

Claudia Mareis weist richtigerweise darauf hin, dass Rittel hier eine falsche Gegenüberstellung vornimmt, wenn er den »tame problems« der Ingenieure und Wissenschaftler die »wicked problems« der Planner gegenüberstellt. Dem zugrunde liegt natürlich ein völlig falsches Verständnis von Wissenschaft und auch ein problematischer Begriff von wissenschaftlichen, harten Fakten als gegenüber von sozialen Zusammenhängen. Außerdem, so würde ich sagen, positioniert Rittel die Planung und das Design trotzdem immer noch als wie auch immer geartete Lösung zu den nur eigentlich unlösbaren wicked problems. Eine Vorstellung, die Auswirkungen bis ins heutige Design Thinking hat.

Ich möchte das Konzept des Problems, und in diesem Fall immer eines wicked problems, nicht aufgeben, sondern eher auf beide Seiten von Rittels Betrachtung verschieben. Auch im Hinblick auf Kampranis Arbeiten eröffnet sich ein ganz neues Verständnis für die ästhetische

⁵ Horst Rittel, Melvin Webber, "Dilemmas in a General Theory of Planning" in: Policy Sciences 4, 1973, S.155 – 169

Funktion des Designs, wenn Design nicht mehr als Problemlösung, sondern als Problem-Aneignung, als Problem-Werdung, Problem-Ausgestaltung und als Problem-Kreation verstanden wird. Gutes Design schafft so verstanden immer wieder neue Probleme und Auffälligkeiten, ist dabei gleichzeitig auf den Diskurs verwiesen und verweist in einer Labyrinthischen Klarheit auf die immanente Ambivalenz von Funktionen und Form. Es lässt diese nicht nur im bloßen Gebrauch auf eine ästhetische Art und Weise zutage treten.

Dies geschieht mit Sicherheit nicht in jedem Design. Manchmal – wie Bernhard Bürdek das so treffend sagte – folgt die Form nicht der Funktion, sondern einfach nur der Konvention. Auch wenn die hier behandelten Fälle am Rande der Disziplin wirken, steckt dieses ästhetische Potential in jedem Design als Problemaushandlung, als positive Setzung in gesellschaftlichen Zusammenhängen, als Neuaushandlung der Gestaltbarkeit der Dinge selbst, die durch die Zurschaustellung ihres – so und nicht anders – Gestaltetseins zutage tritt.