



Lukas Schilling

(Über) das Drachensteigenlassen
zum Wissen im Design



LUKAS SCHILLING
(ÜBER) DAS DRACHENSTEIGENLASSEN
ZUM WISSEN IM DESIGN

INHALT

1. Einleitung

Staudambauen und Drachensteigenlassen	11
Was ist Design?	14
Wissen im Design	15
Was und Wie - Sein und Werden	16
Emanzipation der Wissenschaft	18
Design avant la lettre	19
Methode	20

2. Stift und Papier

Der Entwurf	24
Der Stift	25
Die Spitze	26
Die Hand	28
Das Auge	30
Die Jagd nach dem Kleinsten	31
Der Punkt als Brücke	34
Die gestimmte und die bestimmte Linie	39
Gradlinigkeit	41
Wie es ist...	43
Die Unterlage	47
tabula rasa	51
Der fliehende Punkt	52
petitio principii	55

*“wir gefallen uns in einer philosophie der erkenntnis und des wissens.
eine philosophie des machens und entwurfs steht aus.”
- Otl Aicher*

3. Nadel und Faden

Leine	64
Faser und Garn	65
Die Düse	69
Materie und Form	72
Teilchen und Welle	75
Gewebe	78
Knoten	79
Schreiben und Drucken	80

4. Wind und Wetter

Windknoten	90
Wirbelsturm	93
Erscheinen des Mediums	95
Asthetik	98
Den Drachen steigen lassen	101

Staudambauen und Drachensteigenlassen

In unserer Kindheit gab es für meine Freunde und mich eine besondere Art von Beschäftigungen, in denen wir uns für Stunden und Tage vollkommen verlieren konnten. Das Besondere an dieser Zeit war, dass wir einerseits schon fähig genug waren, uns auf eigene Faust in unserer Umgebung zu bewegen und andererseits noch nicht alt genug, um von den Pflichten und Bedürfnissen des Erwachsenenalters betroffen zu sein. Die Tatsache, dass wir nicht wirklich etwas tun *mussten*, jedoch das Meiste tun *konnten*, gab uns ein einzigartiges Gefühl der Freiheit.

Unter den zahlreichen Beschäftigungen dieser Tage gab es vor allem zwei, die wir zuweilen exzessiv wiederholten. Die Erste bestand im Bauen von Staudämmen. Unsere Ausrüstung war schlicht. In Badehose und Gummistiefel gekleidet, trafen wir uns an einem der Bäche in den umliegenden Wäldern. Das Material nahmen wir stets aus der unmittelbaren Umgebung unserer Baustellen. Da wir selten an der selben Stelle bauten, entstanden immer wieder neue Dammvariationen. Beim Staudambauen ging es jedoch nicht, wie man vielleicht annehmen könnte, um die Verwirklichung eines funktionalen Gebildes. Wir wollten keinen Stausee und auch keinen Fischteich anlegen. Der Reiz lag für uns vielmehr darin, einen Damm gerade so zu konstruieren, dass er nicht *zu* stabil war, und durch diese Instabilität ein Maximum an Spannung entstehen zu lassen. Je größer unsere Bauwerke wurden, desto unkontrollierbarer wurden sie, was wiederum ein immer größeres Maß an Konzentration, Geschwindigkeit und Geschicklichkeit erforderte. Mit der Zeit lernten wir das Verhalten unserer wackligen Konstruktionen immer besser zu deuten und schafften es, mit noch raffinierteren Methoden, noch spektakulärere Dämme zu konstruieren. Kein Damm war wie

der andere. Was jedoch all unsere Versuche miteinander verband, war ihre Instabilität und der daraus resultierende finale *Bruch*. Der Bruch markierte jedoch nicht ein bedauerliches Scheitern unserer Fähigkeiten, sondern war das erklärte Ziel unserer Bemühungen. Der Damm brach manchmal widerspenstig langsam und manchmal unvorhersehbar schnell, doch *dass* er brach, war jedes Mal von Anfang an gewiss. Nicht selten wurden wir im Falle eines überraschenden Bruchs von den Wassermassen überwältigt und selbst mit fortgespült. Jede Verfeinerung unserer Technik diente nur dazu, den Bruch noch unkalkulierbarer zu machen und damit die Erfahrung unseres Scheiterns zu intensivieren. Nachdem die Wassermassen sich befreit und das Material des Damms mit sich fortgetragen hatten, floss der Bach dahin, als wäre nie etwas geschehen. Wir waren nass, schmutzig, froh und begannen unser Spiel von vorn.

Eine andere Tätigkeit dieser besonderen Art war das Drachensteigenlassen, wofür wir uns, sooft die Windbedingungen stimmten, auf eine der umliegenden Wiesen und Hügel begaben. Auf den ersten Blick haben Damm und Drachen keine wesentlichen Gemeinsamkeiten, doch bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass die Tätigkeiten des Staudammbauens und des Drachensteigenlassens enger miteinander verwandt sind, als man denken mag. Ebenso wie der Staudamm ist auch der Drachen der Kraft einer Strömung ausgesetzt. An die Stelle des Wassers tritt hier der Wind. Wie auch der Staudamm ist der Drachen einem ständigen Einfluss von Kräften und Strömungen ausgesetzt, die seinen Flug einerseits bedingen und andererseits ständig bedrohen. Auch er befindet sich in einer labilen Situation, die durch den Sog, den sie auf die Aufmerksamkeit ausübt, zu einem außergewöhnlich intensiven Erlebnis werden kann. Jeder, der schon einmal einen Drachen steigen lassen hat, wird bestätigen können, dass ein faszinierendes Gefühl mit dieser Tätigkeit verbunden ist. Es ist beinahe so, als würde man ein lebendiges Wesen an der Leine führen.

Natürlich galt unser Interesse damals weniger einleinen Drachen, sondern sehr viel mehr lenkbaren zweileinen Drachen. Die Herausforderung bestand darin, möglichst abenteuerlicher

Flugfiguren zu vollführen. Was der Bruch für den Damm war, war der Absturz für den Drachen. Gewagte Sturzflüge wurden kurz über dem Boden abgebrochen oder wir versuchten, mit der Kante des Segels die Grashalme der Wiese zu streifen. Gute Drachen zeichneten sich durch ihre hohe Geschwindigkeit und gute Kontrollierbarkeit aus. Doch sie waren gleichzeitig auch empfindlicher und zerbrechlicher - damit nichts für unerfahrene Drachenlenker. Wie beim Staudammbauen ließ sich die Erfahrung des Drachensteigenlassens durch die Optimierung der Konstruktion intensivieren. Im Prinzip ist jeder professionelle Drachen ein hochfunktionales Objekt. Je schneller und wendiger ein Drachen war und je besser unsere Fähigkeiten wurden, desto näher konnten wir ihn dem Boden bringen. Wie beim Staudammbauen wurde auch beim Drachensteigenlassen die Spannung der Erfahrung durch die Funktionalität der Konstruktion und die Fähigkeit des Lenkenden erhöht. Auch wenn der Drachen in den meisten Fällen unversehrt blieb und es nicht sein Schicksal war, wie der Damm zu brechen, so musste er doch früher oder später immer wieder zum Boden zurückkehren - jedoch nur, um zu einem späteren Zeitpunkt wieder aufzusteigen. Ihre konstitutionelle Kombination aus Funktionalität und der Gewissheit des Scheiterns verbindet die Tätigkeit des Drachensteigenlassens mit der des Staudammbauens. Sie sind beide nicht darauf ausgerichtet, einen stabilen Zustand oder ein Ziel zu erreichen, sondern kontinuierlich fortgesetzt zu werden. Damit bestehen sie im Wesentlichen aus einer Professionalisierung des *Verzögerns*. Die Fähigkeit des Verzögerns lässt das Erlebnis möglichst lange andauern und steigert dessen Intensität. Gerade durch die Gewissheit des Scheiterns konnten wir die Dauer unserer Tätigkeit genießen und uns vollkommen in ihr vertiefen. Wir zögerten mit aller Entschiedenheit und so wurde das Scheitern unser Erfolg. Aus heutiger Sicht waren es Beschäftigungen und Erlebnisse dieser Art, die mich dazu bewegten Designer zu werden.

Was ist Design?

Die Frage, was Design *ist* und wie es sich definieren lässt, ist ein ausgiebig und kontrovers diskutiertes Thema, sowohl innerhalb als auch außerhalb der Disziplin. Wer sich etwas näher mit der Thematik beschäftigt, wird erkennen, wie vielfältig und diffus der Begriff des Designs verwendet wird. Es scheint in diesem Fall besonders schwer zu sein, die legitime von der illegitimen Verwendung zu trennen. Einerseits mag diese Problematik daraus resultieren, dass die Entwicklung des Designs zu einer eigenständigen Disziplin noch in vollem Gange ist und damit gewissermaßen noch in der Findungsphase steckt. Andere, wie der Designtheoretiker und Philosoph Florian Arnold, sehen darin jedoch nicht die vorübergehende Diffusität einer Identitätsentwicklung, sondern rücken die Selbstfindungsschwierigkeiten des Designs in das ontologische Zentrum der Disziplin, indem sie sagen, Design definiere sich *gerade* durch eine „konstitutive Offenheit“¹ des Begriffs. So schreibt Arnold:

„Design, auch wo es in einem konkreten Produkt resultiert, bleibt andauernd in Gang. Kein bestimmter Entwurf ist endgültig, da die menschliche Fähigkeit, etwas zu entwerfen, zugleich mit der Möglichkeit einhergeht, es auch anders zu entwerfen.“²

Die Qualität oder das Wesen von Design zeige sich damit in einer „Unschärfe der Kategorie“³, indem es sich also nicht dadurch definiert, was es *ist*, sondern was es sonst noch alles *sein könnte*. Die Philosophin Anette Geiger fasst diese konstitutionelle Offenheit unter dem Begriff *Andersmöglichsein*⁴ zusammen und widmet dieser ontologischen Verfassung im Jahre 2018 ein gleichnamiges Buch. Die Idee, dass Design ein *shapeshifter* ist, der gleichzeitig überall und nirgendwo zu finden ist, erscheint durchaus plausibel, denn es ist ja gerade die Formgebung und damit die Varianz von Form und Erscheinung, für die der Begriff ‚Design‘ steht. Was im praktischen Design nicht weiter

auffällt, uns sogar als eine intuitive Selbstverständlichkeit erscheint, führt zu einem grundlegenden Problem, sobald es darum gehen soll, eine sich im Wesentlichen durch das *Werden* definierende Disziplin mittels einer Theorie zu beschreiben, als das was sie *ist*. Nehmen wir die Idee der konstitutionellen Offenheit ernst, ergibt sich dann daraus nicht eine vollkommene Formlosigkeit des designtheoretischen Gegenstandes?

Wissen im Design

Wenn davon ausgegangen wird, dass Design selbst nichts *ist*, sondern als Begriff für das Andersmöglichsein eines Ist-Zustandes steht, dann bezeichnet es das Seiende in seiner unabgeschlossenen Form, dem Werden. Aus wissenschaftlicher Sicht stellt dieser Zustand der Unabgeschlossenheit ein Problem dar, denn er entzieht sich stets einer klaren Definition, indem er gerade jenen Bereich für sich beansprucht, der zu ihr hinführt. Er zeigt sich in eben dem, was er *nicht* ist. Diese Negativität des Begriffs bringt die Designwissenschaft innerhalb des Kollektivs der Wissenschaften in eine gewisse Sonderstellung. Gehen wir davon aus, dass die Wissenschaften *Methoden des Schaffens von Wissen* sind und betrachten wir sie als solche im Kontext der Herstellungspraktiken im Allgemeinen, offenbart sich die Designwissenschaft als eine „Wissenschaft zweiter Ordnung, die Wissenschaft der Wissensschaffung.“⁵ Die Designwissenschaft stellt ein *Wissen des Schaffens* also des *Handelns und Herstellens* und im weitesten Sinne des *praktischen Tuns* dar. Das ‚Wissen des praktischen Tuns‘ ist weithin auch bekannt unter dem Begriff des *know-how*.⁶ Das Charakteristische der Wissensform des know-how ist, dass es sich stets an der Anwendung, an der Praxis bildet und damit die Anwesenheit eines Praktizierenden voraussetzt. Es ist ein perspektivgebundenes Wissen. Wissenschaftliches Wissen zeichnet sich jedoch eigentlich gerade durch die Eliminierung einer Perspektivbindung aus, indem Wissen auf seine formelle Struktur reduziert wird. Sie erzeugt ein *knowing-that*.

Für die Designtheorie bedeutet dieser ontologische Sonderstatus, dass sie nie eine Theorie *über* das Design bilden kann, indem sie ein Wissen von der Perspektive der Wissenden abstrahiert, sondern sie ist immer an eine spezifische Situation gebunden, womit sie stets ein Wissen *in* einer bestimmten Praxis darstellt.⁷ Die zentrale Herausforderung der Designwissenschaft lautet deshalb: „*Wie lässt sich durch Design Wissen schaffen, ohne zu einer bloßen Wissenschaft zu werden?*“⁸ Wie lässt sich also Wissen in Bezug zu einer Praxis erzeugen, ohne dabei zu einer bloßen Theorie *über* die Praxis zu werden? Dies ist nicht nur die große Herausforderung, sondern auch die große Chance der Designtheorie, denn in ihr bietet sich die Möglichkeit, die Art und Weise, *wie* wir wissen, greif- und verhandelbar zu machen.

Was und Wie – Sein und Werden

Die Redewendung „Wissen ist Macht“ kommt sicherlich nicht von ungefähr. Fakten und Tatsachen sind nun einmal, was sie sind: unumstößliche Wahrheiten. Sicherlich ist es diese Unbeugsamkeit, die dem Wissen, wie wir es kennen, seine Machtposition sichert. Dass eine Verbindung aus Macht und Wissen besteht, ist mit einem Blick in die Geschichte jedenfalls schwer zu leugnen. Die Frage ist lediglich, welcher der beiden Terme der Gleichung Wissen = Macht an erster Stelle stehen sollte. Denn ebenso gut, wie Macht aus Wissen resultiert, könnte Wissen ein Ergebnis von Macht sein. In der Tat kann man es so sehen, dass unser Wissen von der Welt nur durch die Etablierung einer Machtposition existieren kann, in deren Zuge es auf eine ständige Unterdrückung angewiesen ist. Wie im Folgenden dargestellt wird, verwirklicht sich im Wissen nicht, wie es so oft beteuert und vorgegeben wird, das Ideal der Objektivität und Neutralität. Das Wirken einer doch recht voreingenommenen ‚Macht der Wissenschaft‘ bis in die Realität unserer alltäglichen Sprache hinein, beschäftigte auch den deutschen Gestalter, Otl Aicher. Als Resümee eines Berichtes über das „gehen in der wüste“

verfasste er folgende Zeilen:

„bereits an unserem schriftsystem zeigt sich durch die typografische auszeichnung der substantive, welchen stellenwert sie in unserer sprache haben. doch das war nicht immer so. die übung kam im absolutismus auf, als es darum ging, den könig, den fürsten, die institutionen des staates auszuzeichnen, indem man auch das wort gott mit großbuchstaben schrieb. damit bekamen objekte und einrichtungen, das statische in unserer welt, das seiende, ihre bevorzugung. die verben verkümmerten. prozesse, verhaltensweisen, vorgänge, die dynamik der welt standen unter der beschwichtigung der sprachliche vernachlässigung. zu lieben war nur ein vorfeld der ehe, sich freuen nur das flüchtige vorüber gegenüber dem glück. und in rom oder bankok zu sein hat heute mehr zu sagen als zu reisen, zu schauen, zu genießen. die wege, die erlebnisse, das ‚wie‘ einer reise, tritt gegenüber dem triumph zurück, am ziel zu sein. objekte besetzen, orte belegen, spiegelt das umkippen der verhaltenswelt in eine dingwelt. das machen und erfahren verkümmern gegenüber dem vorzeigen von besitz, der eine ansammlung von dingwörtern mit sich bringt.“⁹

Die Macht der Fakten und des Seienden scheint sich, den Gedanken Aichers folgend, in einer Unterdrückung zu zeigen. Einer Unterdrückung des Dynamischen zugunsten des Statischen, der Verben zugunsten der Substantive, des Werdenden zugunsten des Seienden. Absurderweise richtet sich die Unterdrückung damit gegen alles, was wir intuitiv als wahr und wirklich erfahren. Sie richtet sich gegen die unmittelbare Erfahrung unserer leiblichen Existenz.

Emanzipation der Wissenschaft

Die Aussicht und das Anliegen der folgenden Auseinandersetzung besteht in dem Versuch, der Herstellung eines Wissens, im Sinne der Designwissenschaft und damit im besten Falle in der Partizipation an einem Emanzipationsprozess wissenschaftlichen Arbeitens und epistemologischer Methoden. Den Ansatzpunkt für diesen Beitrag bildet die Thematisierung der Relevanz sinnlicher Erfahrung und der Körperlichkeit im Allgemeinen im Prozess der Wissensschaffung, sowie eine kritische Untersuchung etablierter Methoden der Wissensproduktion. Die Thematisierung des Körperlichen dient dabei als Grundlage für die Entwicklung einer stimm- und verantwortungsfähigen Wissenskultur. Die Integration von Theorie und Praxis, die Integration des Wissenden in das Wissen sowie die Integration des Wissens in den Wissenden im Sinne eines *know-how* spielen in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle. Im Zuge der Untersuchung dieses rekursiven Moments des Wissens soll gezeigt werden, dass Wahrnehmung immer auch Gestaltung und Wissen nicht lediglich Macht, sondern stets auch Hingabe bedeutet. Das emanzipatorische Potential besteht gewissermaßen in der Entlassung des Körpers aus der Unterdrückung des Geistes. Es realisiert sich nicht in einer Spaltung, sondern einer Verbundenheit. Im Wissen des Designs zeigt sich diese Verbindung darin, dass eine Theorie des Designs im besten Fall immer als integrales Moment der Designpraxis selbst dient:

„Designtheorie belehrt nicht einfach über die Praxis, auch bildet sie nicht einfach zur Praxis aus, sondern bildet den Designer gewissermaßen derart *für* die Praxis, dass er aus seiner persönlichen Theoriebildung heraus zu praktizieren versteht.“¹⁰ „Erst mittels der fragenden Herangehensweise in der Praxis wird die Theorie nicht nur zu einem produktiven Moment innerhalb des Designprozesses und kann die Praxis nicht nur zu ihren der Sache nach konkreten Antworten finden, sondern vermag wiederum auch die Antwort der Praxis

sich in eine Frage für die Theorie zu verwandeln, die abermals in den Prozess implementiert neue Antworten hervorbringt usw.“¹¹

Die Integration von Theorie und Praxis, die gegenseitige Durchdringung von Erkenntnis- und Gestaltungsprozessen, führt in eine Rekursion, einen Zustand potentieller Unabgeschlossenheit, der nach Arnolds und Geigers Einschätzung für das Design so charakteristisch ist. Diese Verfassung der strukturellen Offenheit ermöglicht es dem Design, nicht nur danach zu fragen was *ist*, sondern auch, was *sein sollte* und stellt die Disziplin, in den Augen Arnolds, in die Nähe einer anderen ‚Wissenschaft‘, die sich ebenfalls mit der Schwierigkeit konfrontiert sieht, ihren wissenschaftlichen Status zu klären: der *Philosophie*.

„Design und Philosophie haben gegenüber allen anderen Wissenschaften gemein, dass sie der Frage von Grund auf nicht ausweichen können, was etwas *ist* und wie es auch anders sein *könnte*, damit es so *wird*, wie es eigentlich sein *sollte*. Das Erkenntnis- und Gestaltungsinteresse von Philosophie und Design ist stets und zwar nolens volens existenziell. Design gestaltet nach oder um und Philosophie denkt um oder nach, indem beide in Frage stellen, was gemeinhin als Antwort gilt.“¹²

Design avant la lettre

Vor diesem Hintergrund bildet diese Arbeit einen Versuch, Designtheorie als eine Theorie *im* Design und nicht *über* das Design zu begreifen und vor allem zu praktizieren. Auf die Suche nach der großen designwissenschaftlichen Frage „Was ist Design?“, begeben sich mich, dieser Intention folgend, nicht durch die Methoden der Abstraktion und indem ich versuche ein allgemeingültiges Konzept und Wissen davon zu erzeugen, was Design *an sich* ist. Um die Idee

einer in die Praxis integrierten Theorie, die zugleich einer in die Theorie integrierten Praxis entspricht, zu verwirklichen, beginne ich bei meinen eigenen Erfahrungen. Konsequenterweise kann ich mich, wenn ich dem Prinzip des integrierten Wissens treu bleiben will, nicht von einem vorgeformten Begriff ausgehen. Meine Forschung setzt deshalb gewissermaßen vor der Einführung des Designbegriffs in mein Vokabular an. Wie ich eingangs bereits erwähnte waren das Drachensteigenlassen und Staudammbauen Tätigkeiten, die ich in der *Rückschau* als die Wurzeln meiner gestalterischen Entwicklung bezeichnen würde. In diesem Sinne könnte man sie als mein Design *avant la lettre* bezeichnen. Das Drachensteigenlassen bildet als das Thema meiner Arbeit einen Versuch, nicht auf ein fremdgebildetes Wissen zu bauen, indem ich ungefragt bestehende Begriffe übernehme. Was mir als Ansatz bleibt ist eine Ahnung oder Intuition. Vielleicht ist es dieselbe Intuition, die mich auch damals schon dazu bewegt hat, einen Drachen steigen zu lassen.

Methoden

Das Drachensteigenlassen bildet zugleich Gegenstand als auch Methode meiner wissenschaftlichen Arbeit, was bedeutet, dass etwas *durch* die Methode des Drachensteigenlassens *über* das Drachensteigenlassen gesagt wird oder kurz: *Das Drachensteigenlassen spricht für sich selbst*. Für mein wissenschaftliches Vorgehen bedeutet das im Konkreten, dass sich die Struktur der Theorie aus der Praxis ergibt, das Denken gewissermaßen im Drachenbau stattfindet. Dennoch soll das Rad nicht neu erfunden werden und die Untersuchung gliedert sich grob in zwei Teile einer klassischen wissenschaftlichen Auseinandersetzung:

Im ersten Teil, der *Analyse*, richtet sich der Blick auf die verschiedenen Abschnitte der Herstellung eines Drachens. Wie ein typischer gestalterischer Prozess beginnt dieser Teil mit dem Entwurfsprozess, auf den die Analyse von Materialien, Herstellungstechniken und verschiedener Werkzeuge folgt. Die Schnittstelle zwischen erstem

und zweiten Teil entspricht dem Moment, wenn der fertige Drache hinaus ins Freie gebracht wird, um ihn steigen zu lassen. Im Text entspricht dieser Teil einer Analyse der Umweltbedingungen des Drachensteigenlassens, also in erster Linie des Windes und des Wetters.

Den zweiten Teil der Arbeit bildet dann eine auf diese ausgiebige Analyse folgende *Synthese*. Diese wiederum widmet sich der Tätigkeit, dem sinnlichen Erlebnis des Drachensteigenlassens als ganzheitliche und intuitive Erfahrung. Der möglichst präzise und kleinteilige Blick des Analytikers weicht einem Blick aufs Ganze. Für die Theorie bedeutet dieser Schritt die *Integration* oder auch *Re-Integration* der in der Analyse herausgearbeiteten Elemente und Einzelheiten. In diesem Sinne endet meine Auseinandersetzung, wo sie beginnt: Beim Drachensteigenlassen.

Fußnoten

- 1 Arnold, F. (2018). *Logik des Entwerfens: Eine designphilosophische Grundlegung*. Brill | Fink, S. 2.
- 2 Ebd. S. 13.
- 3 Erlhoff, M. (2013). *Theorie des Designs*. (2013. Aufl.). Wilhelm Fink Verlag, S. 23.
- 4 Geiger, A. (2018). *Andersmöglichsein. Zur Ästhetik des Designs* (1. Aufl.). transcript Verlag.
- 5 Arnold (2018), S. 14.
- 6 Polanyi, M. (2016). *Implizites Wissen: Übersetzt von Horst Brühmann (suhrkamp taschenbuch wissenschaft)* (2. Aufl.). Suhrkamp Verlag, S. 16.
- 7 Arnold (2018), S. 16.
- 8 Ebd., S. 10.
- 9 Aicher, O. (2005). *gehen in der wüste* (1. Aufl.). S. FISCHER, S. 180.
- 10 Arnold (2018), S. 16.
- 11 Ebd., S. 20.

die Kunst [das Design] werden nie zu einer Brücke führen, sondern sie werden die heutige Spalte zwischen Mensch und Kunst nur immer mehr erweitern. Gerade solche Menschen sind heute bemüht, hinter das Wort Kunst [Design] einen Abschlußpunkt zu stellen.“²⁶

Ebenso wie Florian Arnold das Design und die Designwissenschaft in einer Zwischenräumlichkeit ansiedelt, so assoziiert Kandinsky die Kunstwissenschaften mit einer Brücken- oder Knotenfigur. Anhand des sprechenden Knotenpunktes charakterisiert er die ambivalente Figur, die eine mikroskopische Analyse mit einer umfassenden Synthese vereint. Sie besteht in einer Einbettung des Einzelnen (Symbol) in das Viele (Medium). Sie tritt in Form einer Spannung, einer Stimme oder eines Klangs in Erscheinung. Diese Erscheinungsformen können auch durch die Fähigkeit des Haltens erweitert werden. Auch das Halten ist eine Geste des Zwischenraums. Aus ihr entspringen die sprechenden Formen, die Begriffe und Bedeutungen. Der Punkt in seiner sprechenden Variante ist weder ein Anfangs- noch ein Endpunkt. Er ist vielmehr als die punktuelle Artikulation eines Mediums zu verstehen, in das er eingebettet ist. Er ist ein Klang der *Linie*.



Nachdem ich meinen gespitzten Stift behutsam auf die weiße Zeichenfläche aufgesetzt habe, wodurch ein Punkt entstand, beginne ich seine Spitze langsam über das Papier zu bewegen. Mit voller Konzentration und stets darauf bedacht, einen dem Papier angemessenen Druck auszuüben, bewege ich meine Hand über die weiße Fläche. Die Stiftspitze hinterlässt dabei eine Linie. Ich versuche, eine möglichst gerade Diagonale zu zeichnen, doch bereits nach wenigen Millimetern bringt mich eine unwillkürliche Muskelzuckung vom Kurs ab, wodurch die entstehende Linie

eine leichte Kurve macht, die ich wiederum mit einer etwas zu ambitionierten Gegenbewegung auszugleichen versuche. Wie der Kapitän eines Schiffes halte ich so gut es geht den Kurs, indem ich zwischen den Einflüssen der Kontraktionen meines Herzens, meiner Atembewegung, dem Anflug eines Gedanken und einer auf meinem Kopf landenden Fliege vermittele. Mir wird bewusst, dass in jedem kleinsten Moment meiner Linienführung unzählige Prozesse und Veränderungen in und um meinen Körper herum stattfinden und alles, was ich tun kann darin besteht, möglichst wachsam zu bleiben, um auf sie reagieren zu können. Manche dieser Einflüsse treten überraschend ein, andere bahnen sich langsam an. Segelnd oder zeichnend ein Ziel zu erreichen, bedeutet wohl vor allem, die Fähigkeit zu entwickeln, die Zeichen des Windes und der Wellen lesen zu lernen, die Aufmerksamkeit zu trainieren und sich in eine offene, mit allem rechnende Haltung zu begeben. Für eine vollkommen gerade Linie hätte ich wohl ein Lineal zur Hilfe nehmen müssen. Denn auch die geübteste Hand zieht keine perfekte Linie.

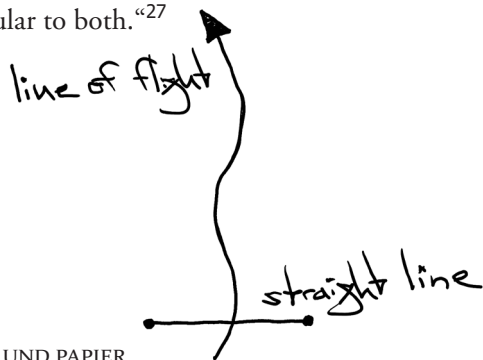
Die gestimmte und die bestimmte Linie

Ebenso wie der Punkt im Sinne Kandinskys auf zweierlei Weise erscheinen kann, trifft dies auch auf die Linie zu. Zum einen ist dort die eben gezogene Freihandlinie. Sie entsteht durch eine freie Bewegung der Hand über die Zeichenfläche. Es werden keine Hilfsmittel wie Schablonen und Führungen verwendet, um sie zu erzeugen. Dadurch schreiben sich zahlreiche unwillkürliche körperliche Vorgänge in sie ein. Ihre Entstehung resultiert aus einem Vermittlungsvorgang sensorischer und motorischer Reize des Körpers. Auch wenn es dem erfahrenen Zeichner gelingt, den Einfluss dieser Reize größtenteils zu glätten, bleibt sie doch immer das Ergebnis dieser Vermittlung.



Ihre Entstehung ist eine Bewegung, die sich ihren Weg *zwischen* Impulsen des Körpers hindurch bahnt und dabei versucht diese so gut wie möglich in den Verlauf der Linie zu integrieren. Deshalb spannt sich die Aufmerksamkeit über die gesamte Dauer ihrer Entstehung. Ständige und kontinuierliche Gegenwärtigkeit ist nötig, um auf die oft überraschend auftretenden Impulse zu reagieren. Die Freihandlinie charakterisiert sowohl eine Aktivität der Zielstrebigkeit, als auch die Passivität des Ausgeliefertseins. Sie ist der Ausdruck eines empfindlichen Gleichgewichts. Nur durch ein vorsichtiges und aufmerksames Vorantasten und eine ständige Kurskorrektur erreicht sie ihr Ziel. Ihre Bögen, Haken und Wölbungen zeugen von Begegnungen unterschiedlichster Art. Sie *spricht*, im Sinne Kandinskys, denn sie wird von einer Vielzahl klingender Punkte gebildet. Sie ist der Chor der sprechenden Punkte. Diese Art der Linie könnte man eine *gestimmte* Linie nennen. Der britische Anthropologe Tim Ingold bezieht sich auf Deleuze und Guattari, welche sie „line of becoming“ nennen und zitiert diese :

„A line of becoming is not defined by the points it connects, or by the points that compose it; on the contrary, it passes between points, it comes up through the middle, it runs transversally to the localizable relation to distant or contiguous points. A point is always a point of origin. But a line of becoming has neither beginning nor end... [It] has only a middle... A becoming is always in the middle: one can only get it by the middle. A becoming is neither one nor two, nor the relation of the two; it is the in-between, the ... line of flight ... running perpendicular to both.“²⁷



Dem gegenüber stellt Ingold eine andere Art der Linie, die ich die *bestimmte* Linie nenne. Diese, so sagt er, sei:

„[...]in a hurry. It wants to get from one location to another, and then to another, but has little time to do so. The appearance of this line, [...] is ‚more like a series of appointments than a walk‘. It goes from point to point, in sequence, as quickly as possible, and in principle in no time at all, for every successive destination is already fixed prior to setting out, and each segment of the line is pre-determined by the points it connects.“²⁸

Wie Ingold feststellt, fehlt der bestimmten Linie jede Zeitlichkeit. Sie entwickelt sich nicht und ist auch nicht das Resultat einer vermittelnden Bewegung *durch* einen, von einer Vielzahl von Kräften bevölkerten Raum. Sondern sie ist die ereignislose und unmittelbare Verbindung zweier zuvor bestimmter Punkte im leeren Raum. Die bestimmte Linie ist so stumm, wie der Raum, den sie durchmisst. Sie ist der effizienteste Weg, zwei Punkte miteinander zu verbinden. Eine bestimmte Linie kann entweder durch ein Lineal erzeugt werden oder indem man beispielsweise einen Faden zwischen zwei Punkten spannt. Wo die Spannung der gestimmten Linie stets eine inhärente Eigenspannung ist, beruht die Spannung dieser Art der Linie auf den beiden, sie definierenden Punkten, ohne die sie kollabieren würde. Deshalb ist sie bestimmt und nicht gestimmt. Nicht umsonst ist der englische Begriff für das Lineal wohl *ruler*.²⁹

Gradlinigkeit

Die Begrädigung der Linie, die ironischerweise auch als ‚Befreiung‘ der Form von unnötigen Ornamenten gefeiert wurde, war das Anliegen einer ganzen gestalterischen Epoche. Besonders feurig und oft rezitiert wurde diese Befreiung vom österreichischen Architekten und Architekturkritiker Adolf Loos formuliert. 1910 schrieb er:

„evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentals aus dem gebrauchsgegenstande.“³⁰ Und: „der moderne mensch, der sich tätowiert, ist ein verbrecher oder ein degenerierter. es gibt gefängnisse, in denen achtzig prozent der häftlinge tätowierungen aufweisen. die tätowierten, die nicht in haft sind, sind latente verbrecher oder degenerierte aristokraten. wenn ein tätowierter in freiheit stirbt, so ist er eben einige jahre, bevor er einen mord verübt hat, gestorben.“³¹ Oder auch: „ornamentlosigkeit ist ein eichen geistiger kraft.“³²

Was Adolf Loos zu Anfang des 20. Jahrhunderts aussprach, kann aus heutiger Sicht nur als polemisch bezeichnet werden. Man sollte denken, dass eine solche Haltung nicht mehr zeitgemäß sei, doch bei genauerer Betrachtung ist zu erkennen, dass die Perspektive Adolf Loos alles andere als überwunden scheint. Denn einmal davon abgesehen, dass die gerade Linie nach wie vor als Inbegriff der *Linie an sich* zu gelten scheint³³, ist die an die Lehren der Phrenologie³⁴ erinnernde Verknüpfungen von Form und Charakter, Erscheinung und Wesen bis heute in unserem Sprachgebrauch zu finden. So beispielsweise, wenn wir jemandem vorwerfen *krumme Dinger* zu machen oder dessen *Aufrichtigkeit* und *gradlinigen Charakter* loben. Tatsächlich ist die gerade Linie in der westlichen Welt omnipräsent und gilt nach wie vor als das Symbol des Triumphes des rationalen und zweckorientierten Verstandes und der Kultur über die unbeständigen und unkalkulierbaren Launen der Natur.³⁵ Zur einen Seite einer Dichotomie aus Kultur und Natur stehen das Gradlinige, der Intellekt, die Rationalität, das Funktionale, das Zivilisierte und das Männliche. Zur anderen Seite steht das Runde und Gewundene, die Sinnlichkeit, die Intuition, das Materielle, das Primitive, das Natürliche und das Weibliche.³⁶

Die Idealisierung des Linearen spricht auch aus den folgenden Zeilen des schweizerisch-französischer Architekten und Designers Le Corbusier, in denen er schreibt: „The man of reason walks in a straight line because he has a goal and knows where he is going, he has made

up his mind to reach some particular place and goes straight to it.“³⁷ Es überrascht nicht, dass ein Mensch mit einer so rücksichtslosen und zweckorientierten Auffassung den ästhetischen Idealen des Faschismus nicht abgeneigt war.³⁸ Die Logik des modernen Intellekts und der Macht folgt der geraden Linie, denn sie ist bestimm- und berechenbar.

Wie es ist...

Genaugenommen folgt die Logik der geraden Linie wiederum der Logik des Punktes, der sie hervorruft. Die angenommene Kausalität von Punkt und Linie zeigt sich im Kontext der Wissenschaften vor allem in einer Abstraktionstendenz, einer Tendenz zum ursprünglich Kleinsten. Im Zuge dieser bis in die Antike zurückreichenden Tradition der Atomisierung löste sich das Denken stetig vom Handeln und der sinnlichen Betrachtung der Welt und richtete sich auf eine hinter den Phänomenen vermutete ideelle Wahrheit. Im Umkehrschluss wurde die intuitive Wahrnehmung der Welt zu einer substanzlosen und unwahren Illusion. Deshalb wurde die sinnliche Erfahrung so weit wie möglich aus dem Wissen getilgt. Diese Tilgung wird allgemein als Objektivität bezeichnet. Mit dem Ausschluss der phänomenologischen Realität entstand jedoch eine Leerstelle an dem Punkt, der in der intuitiven Betrachtung der Welt die Evidenz schlechthin darstellt, ein blinder Fleck im Zentrum des Wissens; dem Wissenden selbst. Diese absurde Situation beschäftigte auch den US-amerikanischen Philosophen Thomas Nagel. In seinem 1974 verfassten Essay „Wie ist es eine Fledermaus zu sein?“ thematisiert er jenen *blinden Fleck* der Wissenschaften, indem er deutlich macht, dass wir keinerlei Begriff davon haben, *wie* das Verhältnis von beispielsweise phänomenologischem Wasser und idealisiertem H₂O zu verstehen sei und was es genau heißt, dass Wasser H₂O *ist*, stellt er die Leerstelle im wissenschaftlichen Weltbild heraus. Seine Aufmerksamkeit gilt dabei nicht den Termen zu beiden Seiten der Gleichung und damit auch nicht der Frage nach dem generellen Wert

doch sie ist nicht etwas Relationales, sondern die *Relation selbst*.²⁰ Seit Aristoteles' Ding- oder Substanzontologie besteht eine gewisse Schwierigkeit, eine Relation als solche zu denken. „Das eigentlich Seiende ist ein Dies-da, ein Ding, eine Substanz, und was ein Etwas zwischen den Substanzen ist, *ist* nur, insofern die Substanzen sind.“²¹ Es ist nahezu unmöglich, die Relation als etwas selbstständig Seiendes zu betrachten.²²

Die Atmosphäre kann als Medium der Wahrnehmung nicht zu ihrem Objekt werden. Würde man sie vollständig von sich distanzieren, wäre keine Wahrnehmung mehr möglich, denn dann hätte diese kein Medium mehr. „Die Atmosphäre ist etwas, demgegenüber eine vollständige Distanzierung nicht möglich ist, ohne daß es, [...] *zusammenbricht* oder sich auf ein Ding *zusammenzieht*.“²³ Die Atmosphäre ist deshalb immer etwas, dessen Teil ich zwangsläufig bin, aus dem ich mich nicht herausnehmen kann.

Wie sich bereits in Dieter Merschs Gedanken gezeigt hat, liegt der intellektuellen Wahrnehmung ein Zirkelschluss zugrunde, der darin besteht, dass Wahrnehmung stets etwas Gemachtes ist. Es wird stets Etwas als Etwas anderes Wahrgenommen. In diesem Modus des Wahrnehmens spielt die Erscheinung an sich nur insofern eine Rolle, als dass sie als ein Bedeutungsträger fungiert. Das eigentliche Interesse gilt stets der Erkenntnis einer Wahrheit hinter den Phänomenen. Die Phänomene an sich werden in diesem Zuge substanzlos und unwirklich. Die Übertragung dieses Prinzips auf die Ästhetik kritisiert Gernot Böhme, denn daraus folgend wird Ästhetik zu einer intellektuellen Betrachtung. Durch die Intellektualisierung der sinnlichen Wahrnehmung wird der Körper, als der Ort ihres Ereignis', unsichtbar. Wahrnehmung wird als eine einseitige Beziehung angenommen. Mit dem Begriff der Ästhetik versucht Böhme gewissermaßen, die sinnliche Wahrnehmung in ihrem Zustand zu greifen, bevor sie als Ästhetik in den Teufelskreis intellektueller Betrachtung gerät.

Hiermit zeigt er, dass die Unterlage des begrifflichen und intellektuellen Denkens immer eine intuitive ist, ein Zustand

der Relationalität, in dem Subjekt und Objekt sich im Ereignis ihres Erscheinens als eine Qualität des Bewusstseins zeigen. Die Erscheinung steht gewissermaßen vor dem Sein. Dass die Existenz der Essenz vorausgeht, wie Jean-Paul Sartre es formulierte, scheint mir jedoch auch nicht ganz richtig. Meiner Schlussfolgerung nach ist folgende Formulierung daher wohl präziser: *Alles Sein ist Werden. Existenz ist andauerndes In-Erscheinung-Treten.*



Den Drachen steigen lassen

Nun ist es endlich so weit. Der Drachen ist fertig und die Windbedingungen stimmen. Während ich mich darauf vorbereite, hinauszugehen, breitet sich eine gewisse Spannung in mir aus. Die Drachenleine ist sorgfältig auf die Spule aufgewickelt. Ich falte das Segel und verstau es in einer Transportrolle. Dann packe ich alles in einen Rucksack, ziehe Jacke und Schuhe an und gehe aus der Tür. Ich trete aus der Werkstatt auf eine belebte und laute Straße hinaus. Eine radikale atmosphärische Veränderung. Die Luft ist erfüllt von Motorengeräuschen, Fahrradklingeln und den Stimmen von Schulkindern. Ein leichter Windzug weht mir den Geruch von Abgasen in die Nase. Durch den Lärm und die Enge bahne ich mir einen Weg hinaus in die Freiheit der Natur. Während die Geräusche der Stadt verstummen und sich der Himmel weitert, münden Straßen in Wege und diese in Pfade, bis sich letztendlich jede Spur verliert. Auf einer sich sanft wölbenden Wiese bleibe ich stehen und atme durch. Ich bin am Ziel. Alles was ich noch höre, ist der Wind in den Gräsern und Sträuchern zwischen denen ich stehe. Von einem milden Weißdornduft erfüllt, streicht er mir sanft durchs Gesicht. Vielleicht sind es zwei Beaufort. Über den blauen Himmel ziehen vereinzelte Wolken. Bedächtig beginne ich den Drachen auszupacken und zu entfalten. Noch bevor das Segel startklar ist, beginnt der Wind es zu ergreifen und mit ihm zu spielen. Überrascht von den spontanen

Bewegungen, werden die folgenden Handgriffe schwieriger als erwartet. Dennoch versuche ich größte Sorgfalt walten zu lassen, als ich Segel und Leine mit einem speziellen Knoten verbinde. Er ist die Lebensversicherung des Drachen und am Ende alles, was ihn hoch oben im Wind davor bewahrt fortgetragen zu werden und für immer verloren zu gehen. Noch einmal überzeuge ich mich von der Verbindung. Dann ist es so weit. Ich halte den Drachen in den Wind. Mit einem kurzen Ruck richtet er sich im Wind auf. Ich erhebe den gestreckten Arm über den Kopf... und lasse los.

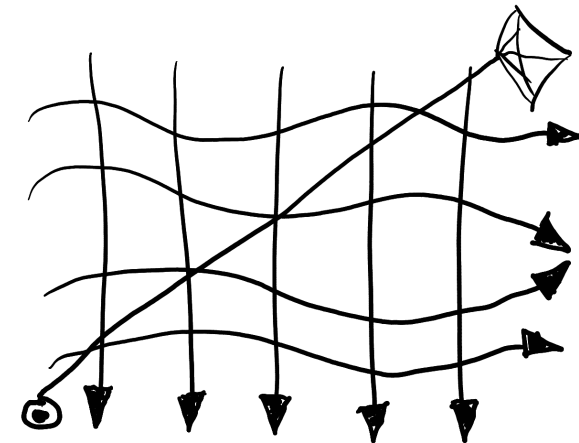
Der Moment des Loslassens ist wie ein magischer Impuls. Sofort beginnt der Drache hektisch von links nach rechts zu fliegen, zu flattern und an der Leine zu ziehen. Es ist, als würde er von einem auf den anderen Augenblick zum Leben erwachen. Langsam lasse ich die Leine durch die Finger gleiten und der Drache steigt auf. Während er immer kleiner und ruhiger wird, verlagert sich meine Wahrnehmung in die Spitze meines Fingers. Dort kann ich jede Bewegung des Drachens spüren. Es ist, als hätte ich ein Tier an der Leine. Der dünnen Leine mit dem Blick folgend verliert sich diese nach wenigen Metern optisch im Blau. Es sieht aus, als spanne sie sich ins Nichts und löse sich dabei langsam auf. Doch ich spüre, dass sie mit dem Drachen verbunden ist, denn unaufhörlich übermittelt



sie seine Signale.

Für einen Moment überlasse ich mich dieser subtilen Empfindung an der Spitze meines Fingers und denke dabei an die Spitzen von Stift und Spindel, sowie an die Leinen und Linien, die aus ihnen fließen. Wie eine sensible Antenne kommt die Leine des Drachens jetzt aus meiner Hand und ermöglicht mir zu spüren, was einhundert Meter über mir in der Luft geschieht. Als würde ein Teil von mir fliegen, während der Rest am Boden bleibt. Ein Gefühl von Freiheit vermischt sich mit dem von Verantwortung. Gut festhalten.

Kann Bergsons Idee einer Welterkenntnis durch Selbstvertiefung auch rückwärts gelesen werden und eine Vertiefung in die Welt führt zu Selbsterkenntnis? In diesem Falle wäre der Drache sicherlich ein passendes Instrument. Tatsächlich spüre ich, dass sich die Wahrnehmung meiner Selbst durch die Leine in meiner Hand



steigert und konzentriert. Noch einmal denke ich an meine erste Drachenzzeichnung, eine schematische Darstellung von Schwerkraft, Wind und Drachen. Ich sollte sie um einige Linien ergänzen.

Wie die Schussfäden eines Gewebes verbinden sich die turbulenten Strömungen der Luft mit den statischen Kräfte der Erdmasse zu einem atmosphärischen Gewebe. Die dünne Leine, die sich zwischen dem Drachen und mir spannt, bildet einen fast unsichtbaren Schnitt

durch dieses Gewebe. Dort wo die Leine sich im Blau verliert, an einem unsichtbaren Ort zwischen Himmel und Erde, verbinden sich die beiden Kräfte zu einer dritten. Sie verbinden sich zur lebendigen Erscheinung des Drachensteigenlassens, einer Intraaktion an der Schwelle zwischen Stabilität und Instabilität, Kontinuität und Diskontinuität.²⁴ Ein am Boden bleibender Flug. Eine sich selbst begrenzende Freiheit. Ein Schnitt, der selbst durchschnitten ist. Diese Art der Verschränkung von aktiven und passiven Elementen ist nicht nur konstitutiv für den Flug des Drachen, sondern ebenso für das Wissen des Designs. In der Verschlungenheit aus actio und passio, aus Tun und Denken oder aus Wahrnehmen und Urteilen verbinden sich Theorie und Praxis zu einem Wissen, das Körper und Geist zu gleichen Teilen betrifft, das Wissen in Wissende und Wissende ins Wissen integriert. Diese Verbindung realisiert sich in der Intuition, einem knowing-how in Echtzeit. Ein Wissen dieser Art macht Wissende von stimm- und körperlosen Fremden in den Weiten eines leeren Raumes zu einheimischen Gestalter:innen einer erfüllten Welt.

Das emanzipatorische Potential der Designwissenschaft besteht in einer Restauration der ästhetischen Erkenntnisgrundlage – dem Körper – und dessen Reintegration als einer epistemologischen Basis in das Wissen. In diesem Zuge werden Wissende zu Gestalter:innen und stimmfähig und verantwortlich für ihr Wissen. In diesem Sinne kann das Sprichwort „Wissen ist Macht“ für die Designwissenschaft, die immer ein Teil ihres eigenen Wissens ist, nicht zutreffen; sie weiß in erster Linie durch eine *Hingabe*. Ihre Erkenntnis ist immer auch eine Selbsterkenntnis. Ihr Wissen ist rekursiv und damit unabschließbar. Sie gelangt nie zu einem Wissen, sie kann nur wissen. Damit kann die Designwissenschaft auch keiner Teleologie folgen oder einen Anspruch auf Wahrheit erheben. Ihre Aufmerksamkeit gilt nicht einer Wahrheit hinter den Erscheinungen, sondern den Erscheinungen selbst. Vielleicht mahnte bereits Johann Wolfgang von Goethe zu einer designwissenschaftlichen Sicht auf die Welt, als er schrieb: „Man suche nur nichts hinter den Phänomenen; sie selbst sind die Lehre.“²⁵

Auch der Drachen hat keine Bestimmung, keinen Sinn und kein Ziel. Er ist vielmehr Selbstzweck, Funktionalität ohne Funktion. Man lässt einen Drachen steigen, weil es eine schöne Sache ist. Ganz einfach. Es ist nichts dahinter. Die Erfahrung an sich ist das Ziel. In Bezug auf Kant's Schönheitsbegriff schreibt Umberto Eco das Schöne sei:

„Wohlgefallen ohne Interesse, Zweckmäßigkeit ohne Zweck, Allgemeinheit ohne Begriff und Regelmäßigkeit ohne Gesetz. Das heißt, man freut sich an dem schönen Ding, ohne es deshalb besitzen zu wollen, man betrachtet es, als sei es für einen bestimmten Zweck zur Vollkommenheit organisiert, während in Wirklichkeit das einzige Ziel, dem diese Form zustrebt, das eigene Bestehen ist, und deshalb freut man sich so, als verkörpere es in Vollendung eine Regel, während es sich selbst die Regel ist.“²⁶

Trotz seiner Ziellosigkeit fliegt der Drachen mit der eindringlichsten Bestimmtheit. Ebenso wie der Drachen in seinem Flug nie ein Ziel erreicht, wird die Designwissenschaft nie zu einer Wahrheit gelangen, denn ihr Anliegen ist nicht *das Wissen*, sondern zu *wissen*. Das ästhetische Erleben ist Ausgangspunkt und Ziel sowohl der Designwissenschaften als auch des Drachensteigenlassens. Die Hingabe oder „Gelassenheit“ gehört sowohl zu der Einstellung, mit der wir uns für das ästhetische Erleben öffnen sollten, als auch zu dem existentiellen Zustand, den wir durch ästhetisches Erleben erreichen können.“²⁷

So endet auch meine Auseinandersetzung, wo sie beginnt: Beim Drachensteigenlassen. Vielleicht ist das Einzige was wir wirklich tun können, um zu wissen, was das Drachensteigenlassen ist: einen Drachen steigen zu lassen. Vor dem Hintergrund dieser Annahme ist die einzig allgemeingültige Aussage, die ich treffen kann wohl:

„Know for yourself!“²⁸

Fußnoten

- 1 Vgl. Ingold, T. (2015). *The Life of Lines*. Routledge, S. 20.
- 2 Vgl. Frazer, J. G. (o. D.). *Chapter 5. The Magical Control of the Weather. § 4. The Magical Control of the Wind. Frazer, Sir James George. 1922. The Golden Bough.* bartleby.com., von <https://www.bartleby.com/196/13.html>
- 3 Vgl. Roth, G. D. (1994). *Wetterkunde für alle. Was man über unser Wetter wissen muss.* BLV Verlagsgesellschaft GmbH, S. 114f.
- 4 Ebd., S. 116f.
- 5 Vgl. Ingold, T. (2015). *The Life of Lines*. Routledge, S. 68.
- 6 Vgl. *Wie entsteht Wind?* (o. D.). Planet Schule. Von https://www.planet-schule.de/mm/die-erde/Barrierefrei/pages/Wie_entsteht_Wind.html
- 7 Vgl. Ingold (2015), S. 73.
- 8 Goethe, J. W. (1988). *Goethes Farbenlehre* (R. Matthaei, Hrsg.; 2. Aufl.). Ravensburger Verlag GmbH, S. 22x.
- 9 Vgl. Gamper, M. (2019). Die materielle Ästhetik des Wetters. In *Ästhetik der Materialität* (S. 53–78). Wilhelm Fink Verlag (Hrsg. Heibach, C. und C. Rohde), S. 54.
- 10 Kämtz zitiert nach ebd., S. 57.
- 11 Ebd., S. 57.
- 12 Vgl. Ingold, T. (2015). *The Life of Lines*. Routledge, S. 72.
- 13 Vgl. Böhme, G. (2001). *Asthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre.* Brill Fink, S. 32.
- 14 Ebd., S. 34.
- 15 Vgl. ebd., S. 37.
- 16 Vgl. ebd., S. 38.
- 17 Ebd., S. 39
- 18 Goethe, J. W. (1960). *Gedichte (Ausgabe letzter Hand. 1827)*. Zahme Xenien 3. Zeno.org. Von <http://www.zeno.org/nid/20004838947>, S. 478.
- 19 Merleau-Ponty zitiert nach: Ingold (2015), S. 85.
- 20 Vgl. Böhme (2001), S. 54.
- 21 Ebd.
- 22 Vgl. ebd., S. 55.
- 23 Ebd., S. 46.
- 24 Barad, K. (2015). *Verschrankungen*. Merve, S. 83.
- 25 Goethe, J. W. (1967). Maximen und Reflexionen. In *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden* (Bd. 12, S. 365–754). Erich Trunz, Nr. 488, S. 432.
- 26 Eco, U. (2009). *Die Geschichte der Schönheit* (3. Aufl.). Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 294
- 27 Gumbrecht, H. U. (2004). *Diesseits der Hermeneutik: Die Produktion von Präsenz* (J. Schulte, Hrsg.; Deutsche Erstausgabe). Suhrkamp Verlag, S. 137f.
- 28 Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Routledge, S. 141.

