

Social Design: Geschichte, Praxis, Perspektiven

Eine Tagung der Gesellschaft für Designgeschichte und des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 23. und 24. Mai 2014

Susanne König

***Soziales Design am Beispiel der Arts-and-Crafts-Bewegung.
Eine Analyse im Spannungsfeld zwischen Produzent, Konsument
und Umwelt***

Soziales Design beginnt auf der Seite des Produzenten und dies wollten die Gründungsväter der Arts-and-Crafts-Bewegung erstmals erreichen. Für John Ruskin war wahre Schönheit nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine ethische Aufgabe, da ein schönes Werk eine moralische Wahrheit verkörpere. Diese moralische Wahrheit erlange das Werk, wenn der Künstler oder Handwerker ein glückliches und moralisch makellores Leben führe. Ruskin glaubte, dass der mittelalterliche Handwerker ein solches moralisch makellores Leben gelebt habe, da die Rationalisierung der Arbeit erst mit der Renaissance einsetzte. Arbeitsteilung zwischen dem Entwurf und der Ausführung oder gar Teilausführung, wie sie dann in der Industrialisierung zur Normalität wurde, führte zum Verlust der Entscheidungsfreiheit und damit zum Verlust der Arbeitsfreude. Karl Marx hatte diesen Verlust der Arbeitszufriedenheit als „Entfremdung der Arbeit“ umschrieben. Nur wenn Künstler und Handwerker, Entwerfer und Ausführender wieder ein und dieselbe Person seien, so Ruskin, würde die Arbeit zufrieden machen und moralisch sowie ästhetisch schöne Objekte entstehen lassen. Der Vortrag soll aufzeigen, wie sich die Protagonisten der Arts-and-Crafts-Bewegung soziales Design für den Produzenten vorstellten und wie sie den Konsumenten daran teilhaben lassen wollten. Der daraus resultierende Interessenkonflikt ist bis heute relevant.

Dr. Susanne König studierte Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Stuttgart und Kultur- und Medienmanagement an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin. Sie promovierte bei Prof. Dr. Wolfgang Kemp an der Universität Hamburg mit einer Arbeit über „Das ‚Musée d’Art Moderne, Département des Aigles‘ von Marcel Broodthaers in seinem kulturellen, sozialen und politischen Kontext“. Derzeit ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Paderborn sowie freie Mitarbeiterin an der Hamburger Kunsthalle und am Bucerius Kunst Forum in Hamburg. Gegenstand ihrer Habilitationsschrift ist die Schnittstelle zwischen Kunst und Design. Susanne König war als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Siegen sowie als Lehrbeauftragte an der Universität Hamburg, an der Hochschule für Künste in Bremen und an der Universität der Künste in Berlin tätig. An der Hochschule für Künste in Bremen unterrichtete sie Designgeschichte und -theorie.

Susanne König

Soziales Design am Beispiel der Arts-and-Crafts-Bewegung. Eine Analyse im Spannungsfeld zwischen Produzent, Konsument und Umwelt

Der Soziologe und Nationalökonom Lucius Burckhardt definiert Design in seinem 1980 verfassten Text *Design ist unsichtbar* neu als „Design von morgen, das unsichtbare Gesamtsysteme, bestehend aus Objekten und zwischenmenschlichen Beziehungen, bewusst zu berücksichtigen imstande ist“¹. Nicht bloß der gestaltete Gegenstand, sondern dessen gesamten Entstehungs- und Nutzungskontext müsse mitgedacht und entwickelt werden. Objekte sollten nicht nur den Kriterien Schönheit oder Funktion entsprechen, sondern ihren kulturellen, sozialen und wirtschaftlichen Zusammenhang einbeziehen. Denn der Mensch benutze Gegenstände nicht nur, sondern sie beeinflussten seine Wahrnehmung und sein Handeln. Burckhardts Sozio-Design-Begriff geht dabei vom Konsumenten aus, nicht vom Produzenten – die Frage nach einer sozialen Produktion taucht bei ihm erst gar nicht auf. Soziales Design beginnt jedoch schon beim Produzenten, wie die Analyse der Arts-and-Crafts-Bewegung zeigt.

Die Arts-and-Crafts-Bewegung entstand in England in der Mitte des 19. Jahrhunderts als Gegenbewegung zur industriellen Massenproduktion. Henry Cole (1808–1882), der 1851 im Londoner Hyde-Park die erste Weltausstellung organisierte, war von der britischen Regierung beauftragt worden, die staatlich geförderte Designschule in England zu übernehmen und rezuorganisieren. Die Vertreter dieses neuen Programms proklamierten dann die Arbeitsteilung zwischen Entwurf und Produktion. Gegen diese Arbeitsteilung und die industriellen Produktionsverfahren richtete sich die Kritik der Vertreter der Arts-and-Crafts-Bewegung, die die Meinung vertraten, dass nur die Arbeitsweise einen Arbeiter glücklich und zufrieden machen würde, bei der er die Objekte vollständig und in einer „guten“ Umgebung herstelle. Der Arbeiter sollte das jeweilige Produkt selbst entwerfen, die einzelnen Teile selbst herstellen und letztlich diese auch vollständig selbst zusammensetzen. Man forderte eine Wiedervereinigung von Kunst und Kunsthandwerk. Damit verbunden war die Ablehnung jedweder industrieller Fertigung, eine Abscheu vor Maschinen. Somit setzten sich die Vertreter der Arts-and-Crafts-Bewegung erstmals für ein soziales Design – und zwar aus Sicht des Produzenten – ein.²

Für die Mitte des 19. Jahrhunderts sind vor allem die Arbeiten von Karl Marx (1818–1883) von zentraler Bedeutung, in denen er die kapitalistischen Produktionsbedingungen analysiert. Hier ist seine Theorie von der „Entfremdung der Arbeit“ von Interesse, die er in seinen Schriften *Ökonomisch-philosophische Manuskripte, Pariser Manuskriptfragmente des Jahres 1844* (beide 1844) und *Manifest der Kommunistischen Partei* (1848) behandelt hat. Ähnliche

¹ Burckhardt, Lucius: *Design ist unsichtbar*, in: Edelmann, Klaus Thomas/Terstiege, Gerrit (Hrsg.): *Gestaltung denken. Grundlagentexte zu Design und Architektur*, Basel 2010, S. 211–217, hier S. 217.

² Vgl. Kemp, Wolfgang: *Der Luther der Künste. John Ruskin als Theoretiker und Lehrer des Designs*, in: Breuer, Gerda (Hrsg.): *Arts and Crafts. Von Morris bis Mackintosh – Reformbewegung zwischen Kunstgewerbe und Sozialutopie*, Darmstadt 1994, S. 47–62.

Gedanken wie Marx' Überlegungen zu den Auswirkungen der Produktions- bzw. Arbeitsbedingungen machte sich auch John Ruskin (1819–1900), ein Mitbegründer der Arts-and-Crafts-Bewegung. Seine Schriften legten den theoretischen Grundstein für ein soziales Design, das dann von den Protagonisten der Arts-and-Crafts-Bewegung in ihren Werken, Produkten und Produktionsbedingungen weiterentwickelt wurde.

Die hier vorliegende Analyse beginnt mit der Skizzierung der theoretischen Grundlagen der Produktionsbedingungen von Marx, Ruskin und William Morris (1834–1896), um diese dann mit praktischen Arbeiten, hier am Beispiel von Morris' Produkten sowie deren Produktionsbedingungen, zu vergleichen. Dabei werden die Grundgedanken ihres sozialen Designs aufgezeigt. Zudem wird der Frage nachgegangen, welche ihrer theoretischen Prinzipien sich in der praktischen Umsetzung bei Morris wiederfinden lassen und welche nicht. Die vorliegende Analyse geht also der Frage nach, ob und inwieweit die theoretischen Forderungen eines sozialen Designs in den Produkten und deren Produktionsbedingungen praktisch umgesetzt beziehungsweise welche Teilaspekte realisiert wurden. Der Vergleich zwischen Text und Produkten beziehungsweise Produktionsbedingungen soll jedoch nicht nur die Umsetzung einer Theorie in der Praxis aufzeigen, sondern auch wie gewisse Gedanken und Handlungen in unterschiedlichen Disziplinen gedacht wurden und wie daraus unterschiedliche Haltungen parallel entstanden. Der Vergleich solcher Haltungen und Handlungen führt zu einem besseren Verständnis der einzelnen Disziplinen.

Marx kritisierte in den genannten Schriften die Nationalökonomie und führte die schlechten Arbeits- und Lebensbedingungen der Arbeiter auf die kapitalistische Wirtschaftsweise zurück. Vor allem das Privateigentum beanstandete er, da dieses für „die Trennung von Arbeit, Kapital und Erde, ebenso von Arbeitslohn, Profit des Kapitals und Grundrente wie die Teilung der Arbeit, die Konkurrenz [sowie] den Begriff des Tauschwertes“³ verantwortlich sei. In ihm sah er den Zerfall der Gesellschaft in „Klassen der *Eigentümer* und eigentumslosen *Arbeiter*“⁴ begründet. Als zentrales Element dieses Befundes verwies Marx auf die „Entfremdung der Arbeit“, die in zweifacher Weise erfolge. Einerseits entfremde sich der Arbeiter von den Produkten, die er herstellt, andererseits vom Akt der Produktion selbst. Marx begründete diese „Entfremdung mit dem *Geldsystem*“⁵. Innerhalb dieses Systems stelle der Arbeiter nämlich keine Produkte mehr für einen Gebrauchswert her, sondern nur noch für einen Tauschwert. Marx verstand unter dem Gebrauchswert den Wert der Waren, der beim Tausch von zwei Gebrauchsgütern entstehe. Der Tauschwert dagegen sei der Warenwert, der beim Tausch von zwei Gebrauchsgütern innerhalb des kapitalistischen Systems entstehe. Dabei werde auf den Gebrauchswert ein Mehrwert aufgeschlagen, der dann an den Kapitalisten bzw. Firmeninhaber abgeführt werde. Somit produziere der Arbeiter die Objekte nicht mehr für den Gebrauch des Konsumenten, sondern für einen Dritten – den Kapitalisten – und verliere dadurch den Bezug zu seinem Produkt. Marx fasste das mit den folgenden Worten zusammen: „Der Gegenstand, den die Arbeit produziert, ihr Produkt, tritt [ihm] [...] als ein *fremdes Wesen*, als eine von dem Produzenten *unabhängige Macht* gegenüber.“⁶ Dadurch werde jedoch auch der Arbeiter zu einer Ware, und dies in

³ Marx, Karl: Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahr 1844, in: ders./Engels, Friedrich: Ergänzungsband. Schriften, Manuskripte, Briefe bis 1844, 1. Teil, Berlin 1968 (Werke 40), S. 467–588, hier S. 510.

⁴ Ebd., alle folgenden Hervorhebungen im Original.

⁵ Ebd., S. 511.

⁶ Marx 1968 (Anm. 3), S. 511.

umso höherem Maße, je mehr Waren er produziert. Marx beschrieb dies wie folgt: „Mit der Verwertung der Sachenwelt nimmt die Entwertung der Menschenwelt in direktem Verhältnis zu. Die Arbeit produziert nicht nur Waren; sie produziert sich selbst und den Arbeiter als eine Ware, und zwar in dem Verhältnis, in welchem sie überhaupt Waren produziert.“⁷

Dies erkläre, wie und warum sich der Arbeiter von seinen Produkten entfremdet habe. Doch Marx zufolge fand darüber hinaus auch eine Entfremdung von der Produktion selbst statt: „Die Nationalökonomie verbirgt die Entfremdung in dem Wesen der Arbeit dadurch, dass sie nicht das **unmittelbare** Verhältnis zwischen dem **Arbeiter** (der Arbeit) und der Produktion betrachtet.“⁸ Der Arbeiter trete dem Produkt seiner Tätigkeit auch insofern als fremd gegenüber, als er im Prozess der Produktion sich von sich selbst entfremdet habe. Dieser Produktionsprozess – so Marx – „wirft einen Teil der Arbeiter zu einer barbarischen Arbeit zurück und macht den andren Teil zur Maschine“⁹. Indem also die Arbeit zwischen dem Arbeiter und der Maschine aufgeteilt werde und sich dadurch die Arbeitsbedingungen verschlechtern, entfremde sich der Arbeiter von der Arbeitsproduktion und in der Folge auch vom Produkt selbst.

Die produzierende Tätigkeit gehöre somit nicht mehr zum Wesen des Arbeiters, da sie „keine freie physische und geistige Energie entwickelt [...] und seinen Geist ruiniert“¹⁰. Für Marx hat die Arbeit an Maschinen zur Folge, dass der Geist des Arbeiters ruiniert werde, da er nicht mehr selbst denken müsse, sondern die Maschine die Arbeitsabläufe vorbestimme. Dies führe zugleich dazu, dass er nicht mehr frei handeln könne: „Seine Arbeit ist daher nicht freiwillig, sondern gezwungen, *Zwangsarbeit*. Sie ist daher nicht die Befriedigung eines Bedürfnisses, sondern sie ist nur ein *Mittel*, um Bedürfnisse außer ihr zu befriedigen.“¹¹ Dies bedeute, dass die „Tätigkeit des Arbeiters nicht seine Selbsttätigkeit“¹² ist, sie gehöre vielmehr „einem andren, sie ist der Verlust seiner selbst“¹³. Marx galt umgekehrt die nicht entfremdete Arbeit nicht nur als die Fähigkeit, ein Produkt herzustellen, sondern sie sei Ausdruck seiner selbst und mache den Menschen zu dem, was er sei. Ohne diese Arbeit entfremde er sich von sich selbst, von anderen, von der Gesellschaft und somit von seiner Bestimmung als tätiges Gattungswesen.

Marx' ökonomisch-philosophische Betrachtung bildete für Ruskin den Ausgangspunkt seiner eigenen Überlegungen. Für ihn und die Arts-and-Crafts-Bewegung war dabei besonders folgende Aussage wichtig: „Die Arbeit der Proletarier hat durch die Ausdehnung der Maschinerie und die Teilung der Arbeit allen selbständigen Charakter und damit allen Reiz für die Arbeiter verloren. Er wird ein bloßes Zubehör der Maschine, von dem nur der einfachste, eintönigste, am leichtesten erlernbare Handgriff verlangt wird. In demselben Maße, in dem die Widerwärtigkeit der Arbeit wächst, nimmt daher der Lohn ab. Noch mehr, in demselben Maße, wie Maschinerie und Teilung der Arbeit zunehmen, in dem selben Maße nimmt auch die Masse der Arbeit zu, sei es durch Vermehrung der Arbeitsstunden, sei es durch Vermehrung der in einer gegebenen Zeit geforderten Arbeit, beschleunigten Lauf

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., S. 513.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd., S. 514.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

der Maschinen usw.“¹⁴ Marx ging davon aus, dass die Einführung der Maschine die Arbeitsbedingungen der Arbeiter nicht erleichtere, sondern durch den monotonen Arbeitsablauf dem Arbeiter die Freude an der Arbeit nehme. Mithilfe der Maschine könne der Arbeiter zwar seine Arbeit schneller verrichten, jedoch wirke sich dieser Zeitgewinn lediglich für den Kapitalisten positiv aus, während der Arbeiter nur noch mehr Arbeit verrichten müsse.

Ähnliche Gedanken entwickelte Ruskin in einer Reihe von Schriften, wobei vor allem sein 1853 erschienenes Werk *The Stones of Venice* als theoretische Grundlage der Arts-and-Crafts-Bewegung diene. Ruskin zeigte darin die gesellschaftlichen Auswirkungen der industriellen Warenproduktion sowohl für die Produzenten als auch für die Konsumenten auf.

Seine Vorstellung von Design entwickelte er erstmals in *The Two Paths* (1859). Er beschrieb dort, wie gutes Design hergestellt werden könne: „Design is not the offspring of idle fancy: it is the studied result of accumulative observation and delightful habit. Without observation and experience, no design – without peace and pleasurable occupation, no design – and all the lecturings, and teachings, and prizes, and principles of art, in the world, are of no use, so long as you don't surround your men with happy influences and beautiful things. It is impossible for them to have right ideas about colour, unless they see the lovely colours of nature unspoiled; impossible for them to supply beautiful incident and action in their ornament, unless they see beautiful incident and action in the world about them.“¹⁵ Ruskins ästhetische Vorstellungen von Design knüpften damit an eine soziale Dimension an: Der Arbeiter müsse glücklich sein, um schöne Produkte herstellen zu können, und dazu benötige er gute Arbeits- bzw. Produktionsbedingungen. Dieses Glück und die Vorstellung von schönen Produkten finde der Arbeiter – laut Ruskin – in der Betrachtung der Natur, in seinem In-der-Natur-Sein. Hier wird nachvollziehbar, warum später viele Lebens- und Produktionsstätten der Arts-and-Crafts-Bewegung auf dem Land angesiedelt wurden, beispielsweise die Gartenstädte. Ruskin forderte daher „Licht, Luft, Bewegungsfreiheit, ungefährliche Produktionsmittel und Werkstoffe sowie eine unzerstörte Umgebung“¹⁶.

Die Produktionsbedingungen sollten aber nicht nur naturnah und gesund, sondern auch in einer schönen Umgebung angesiedelt sein. Ruskin kritisierte zudem – wie zuvor schon Marx – die Arbeitsteilung, den Einsatz von Maschinen und die Betriebsstrukturen. So forderte er von den Produzenten und Konsumenten eine klare Entscheidung: „You must either make a tool of the creature, or a man of him. You cannot make both. Men were not intended to work with the accuracy of tools, to be precise and perfect in all their actions. If you will have that precision out of them, and make their fingers measure degrees like cog-wheels, and their arms strike curves like compasses, you must unhumanize them.“¹⁷ Wie Marx erkannte also auch Ruskin, dass die Arbeit mit Maschinen und vor allem die Arbeitsweise der Maschinen zu keinem erfüllten Leben führen könne. Entsprechend forderte er eine Rückkehr zum Handwerk, zu einer Arbeitsorganisation und zu -prozessen, wie man sie bereits im

¹⁴ Marx, Karl/Engels, Friedrich: Manifest der Kommunistischen Partei, in: dies.: Werke, Bd. 4, Berlin 1979, S. 459–493, hier S. 468 f.

¹⁵ Ruskin, John: *The Two Paths*, in: ders.: *The Works of John Ruskin (The Library Edition)*, Volume XVI, hrsg. von E. T. Cook und A. Wedderburn, London 1906, S. 245–427, hier S. 341.

¹⁶ Kemp 1994 (Anm. 2), S. 54.

¹⁷ Ruskin, John: *The Stones of Venice*, in: ders.: *The Works of John Ruskin (The Library Edition)*, Volume X, hrsg. von E. T. Cook und A. Wedderburn, London 1903, S. 17–245, hier S. 192.

Mittelalter praktizierte. Dabei appellierte er an seine Leser: „I believe the right question to ask, respecting all ornament, is simply this: Was it done with enjoyment – was the carver happy while he was about it? It may be the hardest work possible, and the harder because so much pleasure was taken in it; but it must have been happy too, or it will not be living.“¹⁸ Mit diesem Glück verband Ruskin – wie auch Marx – eben nicht nur eine ausführende, sondern stets auch eine aktive, denkende und gestaltende Tätigkeit, weil nur dadurch der Mensch sich selbst verwirklichen könne. „[T]hings [...] are noble or ignoble in proportion to the fulness (sic.) of the life which either they themselves enjoy, or of whose action they bear the evidence [...]“¹⁹

Wenn der Arbeiter selbstbestimmt und dadurch zufrieden in einer schönen Umgebung Produkte herstelle, dann beglücken diese auch den Konsumenten, da ihm kein „Schund“ oder „Kitsch“ verkauft werde. Insbesondere in der volkswirtschaftlichen Grundordnung sah Ruskin die Ursache, warum der Konsument kein gutes Design erhalte: „The first and absolute condition of the thing’s ever becoming saleable is, that we shall make it without wanting to sell it; nay, rather with a determination not to sell it at any price, if once we get hold of it. Try to make your Art (sic.) popular, cheap – a fair article for your foreign market; and the foreign market will always show something better. But make it only to please yourselves, and even be resolved that you won’t let anybody else have any; and forthwith you will find everybody else wants it.“²⁰

Vorerst lässt sich Folgendes zusammenfassen: Für John Ruskin war wahre Schönheit nicht nur eine ästhetische, sondern vor allem eine ethische Aufgabe, da ein schönes Werk eine moralische Wahrheit verkörpere. Diese moralische Wahrheit erlange das Werk, wenn der Künstler oder der Handwerker ein glückliches und moralisch makelloses Leben führe. Ruskin ging davon aus, dass der mittelalterliche Handwerker ein solches moralisch makelloses Leben geführt habe, da die Rationalisierung der Arbeit erst mit der Renaissance eingesetzt habe. Die Arbeitsteilung zwischen dem Entwurf und der Ausführung oder gar Teilausführung, wie sie dann in der Industrialisierung zur Normalität wurde, habe zum Verlust der Entscheidungsfreiheit und damit der Arbeitsfreude und -zufriedenheit geführt, so wie Marx diesen Verlust der Arbeitszufriedenheit als „Entfremdung der Arbeit“ umschrieben hat.²¹ Nur wenn Künstler und Handwerker, der Entwerfende und der Ausführende wieder ein und dieselbe Person seien, so Ruskin, werde die Arbeit zufrieden machen und moralisch wie ästhetisch ansprechende beziehungsweise schöne Objekte hervorbringen.

Während Ruskin seine Forderung nach einem sozialen Design in seinen Schriften formulierte, verwirklichte William Morris diese Vorstellungen in seinen Produkten und vor allem in seinen Produktionsbedingungen. Auch er kritisierte die „Entfremdung der Arbeit“. Vielfach ist aber der Widerspruch zwischen Morris’ theoretisch-sozialistischer Haltung und ihrer praktischen Umsetzung kritisiert worden. Morris, der verschiedenen sozialistischen Bewegungen angehörte, trat 1883 der Democratic Federation bei, die sich später Social Democratic Federation nannte, und wurde ein Jahr später Gründungsmitglied der Socialist League, wobei er sich ab 1890 vor allem in einem lokalem Zweig derselben, der

¹⁸ Ruskin, John: *The Seven Lamps of Architecture*, in: ders.: *The Works of John Ruskin (The Library Edition)*, Volume VIII, hrsg. von E. T. Cook und A. Wedderburn, London 1903, S. 17–266, hier S. 218.

¹⁹ Ebd., S. 190.

²⁰ Ruskin 1906 (Anm. 15), S. 184.

²¹ Vgl. Kroll, Frank-Lothar: *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim 1987, S. 97 f.

Hammersmith Socialist Society, engagierte.²² Die 1880er-Jahre waren Morris' politischsten Jahre, in denen er eine Reihe von Reden hielt, sich für eine Arbeitsreform einsetzte und den Roman *News from Nowhere* (1890) schrieb, in dem er von einer sozialistischen Gesellschaftsreform träumte. Doch Morris war nicht nur Theoretiker und politischer Aktivist; bereits 1874 hatte er seine zweite, dann eigene Firma Morris & Co. gegründet, nachdem sich seine erste Firma Morris, Marshall, Faulkner & Co. Fine Art Workmen in Painting, Carving, Furniture and Metals von 1861 aufgelöst hatte.²³ Damit hatte er jedoch die Stellung eines Firmeninhabers und Kapitalisten inne, die sich mit der sozialistischen Stoßrichtung von Marx und Friedrich Engels (1820–1895) nicht ohne weiteres vereinbaren ließ.²⁴ Im Folgenden soll diese Ambivalenz genauer betrachtet und die Frage erörtert werden, wie sie im Verhältnis zum sozialen Design gesehen werden kann.

Der Sozialphilosoph Oskar Negt beschreibt Morris wie folgt: „Morris ist auch ein Opfer der Ausgrenzungsgeschichte, der durch Marx'sches und sozialdemokratisches Denken dominierten Geschichte des Sozialismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, aber auch im 20. Jahrhundert.“²⁵ Negt erkennt, dass für viele die Tatsache, dass Morris Firmenbesitzer war, schon ausgereicht habe bzw. ausreichte, ihn als antisozialistisch beziehungsweise als Kapitalisten zu verurteilen und seine sozialistische Überzeugung, die er in seinen Texten, seinen Produkten und Produktionsbedingungen zum Ausdruck gebracht habe, nicht weiter zur Kenntnis zu nehmen. Diese schon früh einsetzende Kritik zeige sich auch in Engels' Brief an die Tochter von Marx und Ehefrau des Sozialisten Paul Lafargue, Laura Lafargue (1845–1911), in dem er Morris' sozialistische Aktivitäten verurteilte und ihn als einen Gefühlssozialisten abqualifizierte: „Morris ist ein ausgemachter Gefühlssozialist; man könnte ihn leicht zurechtbiegen, wenn man ihn regelmäßig zweimal in der Woche sehen würde, aber wer hat die Zeit dazu? Und wenn man ihn einen Monat lang sich selbst überläßt, wird er sich bestimmt wieder verlieren. Und selbst wenn man die Zeit dazu hätte, ist er all der Mühe wert?“²⁶ Negativer hätte sich Engels wohl kaum über Morris äußern können. Morris dagegen vertrat ähnliche Vorstellungen wie Marx und Engels und beschrieb in seiner kleinen Schrift „How I Became a Socialist“ (1894) seine Haltung wie folgt: „Well, what I mean by Socialism is a condition of society in which there should be neither rich nor poor, neither master nor master's man, neither idle nor overworked, neither brain-sick brain workers, nor heart-sick hand workers, in a word, in which all men would be living in equality of condition, and would manage their affairs unwastefully, and with the full consciousness

²² Vgl. Braesel, Michaela: *William Morris. The Beauty of Life*, Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2012, S. 54f.

²³ Die Firma Morris, Marshall, Faulkner & Co., Fine Art Workmen in Painting, Carving, Furniture and Metals wurde im Jahr 1861 von William Morris, dem Ingenieur und Amateur-Maler Peter Paul Marshall, dem Mathematiker Charles Faulkner, der die Buchhaltung übernahm und dem Maler Artur Huges, der sich jedoch sehr schnell zurückzog, gegründet. Der Architekt und Designer Philip Webb, der Maler und Entwerfer Edward Burne-Jones, der Maler Ford Madox Brown und der Maler Dante Gabriel Rossetti beteiligten sich vor allem finanziell an der Firmengründung. Die Hauptpersonen dieser Firma waren William Morris und Philipp Webb.

²⁴ Vgl. Breuer, Gerda: *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Gesellschaftsreform durch Schönheit bei William Morris*, in: dies. (Hrsg.) 1994 (Anm. 2), S. 77–104, hier S. 97.

²⁵ Negt, Oskar: *Der Sozialismus des William Morris. Eine andere Vorstellung von Arbeit*, in: Friement, Chup (Hrsg.): *William Morris Zyklus*, Berlin 1998, S. 17–31, hier S. 18.

²⁶ Engels, Friedrich: *Brief an Laura Lafargue*, 13. September 1886, in: Marx, Karl/ders.: *Werke*, Bd. 36, Berlin 1979, S. 529–531, hier S. 531.

that harm to one would mean harm to all – the realization at last of the meaning of the word COMMONWEALTH.“²⁷

Morris hatte das *Kapital* (Bd. 1: 1867, Bd. 2: 1885, Bd. 3: 1894) von Marx erst im Jahr 1883 und somit relativ spät gelesen und dabei nach eigenen Angaben auch noch Verständnisschwierigkeiten gehabt.²⁸ Auch andere sozialökonomische Texte rezipierte er spät oder gar nicht: „For the rest, when I took that step I was blankly ignorant of economics; I had never so much as opened Adam Smith, or heard of Ricardo, or of Karl Marx. Oddly enough, I had read some of Mill, to wit, those posthumous papers of his (published, was it, in the Westminster Review or the Fortnightly?) in which he attacks Socialism in its Fourierist guise.“²⁹ Morris gelangte demnach nicht über die Texte von Marx, sondern über diejenigen Ruskins an sozialistisches Gedankengut heran, dessen Texte er noch als Student in Oxford studierte.³⁰ Es kann daher an dieser Stelle nicht darum gehen, aufzuzeigen, wie Morris Marx' Forderung nach einer sozialistischen Gesellschaftsform in die Praxis umzusetzen suchte, sondern vielmehr, wie gewisse Gedanken und Handlungen in unterschiedlichen Disziplinen und aus unterschiedlichen Haltungen heraus parallel entstanden sind, deren Vergleich zu einem besseren Verständnis führt.

Marx begründete die Entfremdung der Arbeit zunächst mit der Entfremdung des Arbeiters von seinem Produkt, das dieser nicht mehr für sich oder einen Konsumenten, sondern für einen Dritten – den Kapitalisten – herstellt. Dieser Entfremdung trat Morris entgegen, indem er seine Objekte für einen konkreten Endverbraucher produzieren ließ. Auch die Objekte, die als Kollektivarbeit in seiner ersten Firma entstanden, wurden in gleicher Weise für den Endverbraucher hergestellt. An die Stelle einer hierarchischen Arbeitsstruktur – wie sie in der industriellen Produktion vorherrschte – trat die Gemeinschaftsproduktion. Dies war beispielsweise beim Bau des „Red House“ (1859) (Abb. 1 & 2) der Fall, wo Morris mit Vertretern der freien und angewandten Kunst wie Philip Webb (1831–1915), Edward Burne-Jones (1833–1898) und Dante Gabriel Rossetti (1828–1882) zusammenarbeitete. Den Wunsch nach einer gleichwertigen Gemeinschaftsarbeit zwischen den Protagonisten von angewandter und freier Kunst, wodurch die Form eines sozialen Designs entstand, formulierten sie dann im Prospekt ihrer im Jahr 1861 gemeinsam gegründeten Firma Morris, Marshall, Faulkner & Co. Fine Art Workmen in Painting, Carving, Furniture and Metals wie folgt: „The growth of Decorative Art in this country, owing to the efforts of English Architects, has now reached a point at which it seems desirable that artists of reputation should devote their time to it. [...] The Artists whose names appear above, hope by association to do away with this difficulty. Having among their numbers men of varied qualifications, they will be able to undertake any species of decoration, mural or otherwise, from pictures, properly so called, down to the consideration of the smallest work susceptible of art beauty.“³¹ Die aus dieser Kooperation entstandenen Objekte sollten dabei so gut gestaltet sein, dass sie nicht mehr teuer sein sollten, da man durch den guten Entwurf auf kostspieliges Material verzichten konnte: „[...] and it is believed that good decoration

²⁷ Morris, William: How I Became a Socialist, in: ders.: The Collected Works of William Morris. Signs of change. Lectures on socialism, Vol. XXIII, Harmondsworth 1968, S. 277–281, hier S. 277.

²⁸ Vgl. Braesel 2012 (Anm. 22), S. 55f.

²⁹ Morris 1968 (Anm. 26), S. 277 f.

³⁰ Braesel 2012 (Anm. 22), S. 18.

³¹ Morris, William: Introduction, in: ders.: The Collected Works of William Morris. The Life and Death of Jason, Vol. II, mit einer Einführung von May Morris, London 1910, S. ix–x.

involving rather the luxury of taste than the luxury of costliness, will be found to be much less expensive than is generally supposed.“³² Morris vertrat demnach die Ansicht, dass durch die Integration von künstlerischen Strategien und Handlungsabläufen in die Designprozesse ein gutes Design entstehen würde. Von nun an sollten nicht mehr wertvolle Materialien als Qualitätsmerkmal fungieren, wie dies bislang im Victorian Style noch gängige Praxis war. Die neuen Produktionsprozesse sollten bewirken, dass die Objekte von jedermann erworben werden konnten – eine Hoffnung, die sich jedoch nie erfüllte.

Diese kollektive gleichberechtigte Arbeitsweise herrschte in der gemeinschaftlichen Firma von 1861 bis zu deren Auflösung und der Gründung von Morris' eigener Firma Morris & Co. im Jahr 1874. Hier stellt sich die Frage, ob Morris mit seiner eigenen Firma – für die er von den Sozialisten heftig kritisiert wurde – nun angesichts seiner alleinigen Eigentümerschaft wieder zu einer traditionellen, hierarchischen Firmenstruktur zurückkehrte oder ob hier nicht weiterhin seine sozialistische Einstellung zum Tragen kam und er seinen Mitarbeitern mehr Gestaltungsfreiheit oder Mitspracherecht bei der Ausführung der Produkte einräumte, als dies in einem kapitalistischen Unternehmen die Regel war.

So beschreibt beispielsweise Linda Parry Morris' Haltung in Bezug auf seine Stickerinnen wie folgt: „Neue Sticktechniken wurden ausgearbeitet und die Stickerinnen ermutigt, sich kreativ an ihrer Arbeit zu beteiligen und Farben und Sticharten selbst auszuwählen.“³³ Dies zeige, dass Morris eben nicht in damals gängige Arbeitgeber- und Arbeitnehmerverhältnisse zurückgefallen war, sondern auch weiterhin gemäß den handwerklichen Fähigkeiten seiner Arbeiter eine selbstständige Arbeit förderte und forderte. Umso erstaunlicher sei aber, dass die Arbeiten dann alle unter seinem Namen und nicht unter dem seiner Arbeiter aufgeführt wurden.³⁴ Die Gründe der schwierigen Identifizierung der Urheberschaft sind vielfältig. Meist ließen sich jedoch Parry zufolge die Arbeiten von Morris einfach besser verkaufen. So akzeptierten alle fest für Morris arbeitenden Designer, wie beispielsweise May Morris (1862–1938) und John Henry Dearle (1859–1932), dass sie keine Erwähnung fanden, und die freien Designer, deren Entwürfe eingekauft wurden, dass sie lediglich mit ihren Initialen vermerkt wurden. Auf den Arts-and-Crafts-Ausstellungen nach 1888 wurden sogar die Arbeiten von Kundinnen, die nach seinen Entwürfen entstanden waren, als Arbeiten von Morris ausgestellt. Alles, was aus den Ateliers von Morris & Co. stammte, galt als „Arbeiten von Morris“ oder als „Arbeiten nach den Entwürfen von Morris“, auch wenn dies nicht eindeutig der Fall war. „Diese Verwirrung entstand dadurch, dass man im 19. Jahrhundert die Angewohnheit hatte, William Morris mit Morris & Co. gleichzusetzen.“³⁵

Designer wie May Morris und Dearle haben dies jedoch nicht nur akzeptiert, sondern auch die Entwürfe von Morris als Vorbild genommen. Morris & Co. fungierte hier wie ein Corporate Design, dem sie sich unterordneten. So waren beispielsweise die Entwürfe von Dearle denen von Morris so ähnlich, dass kaum zu erkennen war, von wem die Arbeiten stammten. Auch wenn Dearles spätere Werke eigenständiger und seine künstlerischen Fähigkeiten immer ausgeprägter wurden, wiesen sie noch eine große Nähe zu Morris auf. Dies war auch bei den Arbeiten von Mary „May“ Morris, der Tochter von Morris, zu erkennen, die ab 1885 die Leitung der Stickabteilung übernahm. „Es ist schwierig, ihre

³² Morris 1910 (Anm. 30), S. x.

³³ Parry, Linda: William Morris. Textilkunst, Herford 1987, S. 17.

³⁴ Vgl. ebd., S. 29.

³⁵ Ebd.

Leistung objektiv zu beurteilen; sie hat die gleiche Kompositionstechnik wie ihr Vater und die gleichen künstlerischen Eigenheiten.“³⁶

Gerade die Frage der Autorschaft verdeutlicht das diffuse Bild von Morris' sozialistischer Haltung und deren Umsetzbarkeit. So steht auf der einen Seite die Freiheit der gestalterischen Produktion seitens der Arbeiterinnen und Arbeiter, die allenfalls durch deren Fähigkeiten begrenzt wurde, während auf der anderen Seite deren Urheberschaft durch die Marke „Morris“ verdeckt wurde und die eigentlichen Urheber, wie es scheint, nicht darauf drangen, namentlich genannt zu werden.

Doch auch Marx' zweite Forderung in Zusammenhang mit dem sozialen Design lässt sich in Morris' Produkten und deren Produktionsprozessen finden. So trat Morris der Entfremdung der Arbeit entgegen, indem er die Kunst wieder in den Alltag zurückführte, sich der industriellen Massenproduktion widersetzte und zum Handwerk zurückkehrte.³⁷ Diese Arbeitsweisen setzte er in den beiden von ihm 1861 und 1874 gegründeten Firmen um. Der oben erläuterten Entfremdung der Arbeit suchte Morris in unterschiedlichen Formen entgegenzuwirken. Zu bedenken ist dabei jedoch, dass solche Forderungen sich viel leichter in der Theorie formulieren lassen, als dass sie in der Praxis umgesetzt werden können. Mag Morris' Bestreben noch so groß gewesen sein, in der Praxis tauchten Faktoren auf, die eine Umsetzung erschwerten oder unmöglich machten. Dies fing mit den Arbeitern an, die in ihrer Ausbildung überhaupt kein selbständiges, vom Entwurf bis zur Ausführung reichendes Arbeiten gelernt hatten oder sich mit der teilweise von Morris wieder eingeführten traditionellen Arbeitsweise nicht auskannten. Auch technische und finanzielle Schwierigkeiten spielten im Kampf gegen die Entfremdung der Arbeit eine große Rolle. So setzte Morris zwar keine Maschinen im Sinne der industriellen Arbeitsteilung ein. Er konnte jedoch nicht ganz auf sie verzichten, wie zum Beispiel auf den Webstuhl.³⁸ Wie schon Ruskin kritisierte er die „Mechanisierung der Arbeitsabläufe, die Schnelligkeit und damit verbundene Degradierung des Menschen zum Werkzeug“³⁹ ebenso wie die Profitmaximierung. Allerdings lehnte Morris die maschinelle Ausführung nur in seiner eigenen Produktionsstätte ab; ließ er seine Stoffmuster bei Fremdfirmen produzieren, war er weniger kritisch.⁴⁰

Formal drückte sich Morris' Verweigerung gegenüber Maschinen und seine Rückwendung zum Handwerk in einer reduzierten Formgebung aus. Für ihn sollten die vom Menschen hergestellten Dinge in erster Linie Freude vermitteln: „To give people pleasure in the things they must perforce use, that is one great office of decoration; to give people pleasure in the things they must perforce *make*, that is the other use of it.“⁴¹ Und diese Freude könne nur durch eine neue und bessere Kunst hervorgerufen werden, die durch die Einfachheit des Lebens beziehungsweise die Einfachheit des Geschmacks entstehen sollte: „Simplicity of life, begetting simplicity of taste, that is, a love for sweet and lofty things, is of all matters most necessary for the birth of the new and better art we crave for; simplicity everywhere, in the

³⁶ Parry 1987 (Anm. 32), S. 29.

³⁷ Vgl. Harzheim, Gabriele: Die britische Textilindustrie zur Zeit der Arts and Crafts-Bewegung, in: Breuer (Hrsg.) 1994 (Anm. 2), S. 33–46, hier S. 41 f.

³⁸ Vgl. Naylor, Gillian: Great Britain: Theoreticians, Industry and Craft Ideal, in: Castelmovo, Enrico (Hrsg.): History of Industrial Design 1851–1918, Mailand 1990, S. 110–123, S. 117 ff.

³⁹ Harzheim 1994 (Anm. 36), S. 42.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 44.

⁴¹ Morris, William: The Decorative Arts: Their Relation to Modern Life and Progress, London 1878, S. 5.

palace as well as in the cottage.“⁴² Während die Ornamente der Objekte des Victorian Style mit Hilfe von Maschinen schnell und auch kostengünstig reproduziert wurden, griffen Morris und seine Mitstreiter auf eine stark reduzierte Form zurück, um die in Handarbeit hergestellten Objekte zwar schön, aber auch zeitsparend und demnach einigermaßen kosteneffizient produzieren zu können. Seine Stuhl- und Bankserie „Sussex chair“ (1860) (Abb. 3) ist ein gutes Beispiel für diese Formensprache und ein Vorläufer des Modernismus. Die verschiedenen Modelle dieser Reihe setzten sich aus schwarz gefärbtem Buchenholz, Strohsitz, gedrehten Elementen und durch den Sitz gesteckten Armlehnen zusammen.⁴³ Zwar lässt sich hier noch das historische Vorbild des Regency Furniture Style (um 1820) erkennen, der vor allem in den ländlichen Cottages verwendet wurde. Jedoch fällt im Vergleich vor allem mit dem von den Briten bevorzugten Victorian Style die starke Formreduktion und die Vereinfachung des Produktionsverfahrens auf. Der „Sussex chair“ ist ein gutes Beispiel dafür, dass Morris in seiner zeitgenössischen Produktion – wie die späteren Vertreter der Moderne – keinen radikalen Bruch mit der Tradition anstrebte, sondern sich bewusst an der ländlichen Tradition orientierte, um diese dann weiterzuentwickeln. Der „Sussex chair“ zeigt auch, dass Morris schon bei diesem sehr frühen Objekt die angestrebte ideelle Einheit von Entwurf und Ausführung nicht immer durchzuführen vermochte: Die Herstellung der einzelnen Teile verlangte ganz genaue handwerkliche Fähigkeiten und führte somit zu einer spezialisierten Arbeitsteilung.⁴⁴ Der „Sussex chair“ zählt außerdem zu den Produkten, die zwar unter dem Label von Morris & Co. produziert wurden, er war jedoch von Philip Webb designt worden.

Das sicherlich beste Beispiel für Morris' handwerkliche Produktion und den Verzicht auf Maschinen sind seine Tapeten und Stickereien. Während für die Herstellung der Stoffmuster auf Maschinen nicht gänzlich verzichtet werden konnte, wurden Stickereien per Hand ausgeführt und Tapeten als Handdruck produziert. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts verwendete die Textilindustrie zur Herstellung von Textildrucken die Methode des Walzendrucks. Morris hingegen erwarb alte, ausrangierte Holzdruckstöcke, die Firmen früher für ihre Produktion benutzt hatten, um wieder die alte Methode des Handdrucks anzuwenden.⁴⁵ Das Ganze stellte sich komplizierter dar, als Morris anfänglich angenommen hatte, und machte zur weiteren Verwendung den Einsatz von Chemikalien erforderlich. Der grundlegenden Methode des Handdrucks blieb Morris letztlich aber treu, und er erlangte damit vor allem unter seinen Künstlerfreunden großes Ansehen.

An das Thema der Arbeits- und Produktionsbedingungen schloss sich die Frage nach der Ausbildung, den Berufsaussichten sowie der Bezahlung der Arbeiter an.⁴⁶ Morris bildete in seiner Firma junge Männer aus, die neben freier Kost und Logis einen wöchentlichen Lohn erhielten. Dieser Lohn richtete sich nicht nach der geleisteten Stundenzahl, sondern nach der fertigen Ware. Vor allem an der sehr guten Lehre, die die jungen Männer bei Morris erhielten, zeigte bzw. zeigt sich erneut dessen Anspruch eines sozialen Designs, da die Auszubildenden gute Chancen für ihre weitere berufliche Laufbahn hatten.

⁴² Ebd., S. 28.

⁴³ Vgl. Braesel 2012 (Anm. 22), S. 40 f.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 41 f.

⁴⁵ Vgl. Parry 1987 (Anm. 32), S. 36.

⁴⁶ Vgl. Harzheim 1994 (Anm. 36), S. 45.

Wie schon für Ruskin lag auch für Morris die Schönheit in der Natur: „For, and this is at the root of the whole matter, everything made by man’s hands has a form, which must be either beautiful or ugly; beautiful if it is in accord with Nature (sic.), and helps her; ugly if it is discordant with Nature (sic).“⁴⁷ So könne zwar der Mensch hässliche Formen produzieren, jedoch nicht die Natur. Wie Ruskin beklagte jedoch auch Morris, dass die Umwelt und besonders die Landschaft durch die zunehmende Industrialisierung ausgebeutet und zerstört werde.⁴⁸ Diese Verbindung von Produktion und Natur – die auch Ruskin forderte – fand sich bei Morris in seinen Vorstellungen zum Zusammenhang von Natur und Architektur, wenn er beispielsweise die Häuser in L-Grundrissen (Abb. 4) bauen ließ und dadurch den Garten als Teil des Hauses betrachtete oder wenn die Natur in unterschiedlichen Stoff- und Tapetenmustern den Weg in die Häuser fand (Abb. 5). Die Verbindung mit der Natur bzw. das Konzept des sozialen Wohnens in der Natur kehrte auch in den neu gegründeten Gartenstädten wieder.

Bemerkenswert ist, dass Morris die Kritik an den Produktionsbedingungen sowohl auf sein Heimatland England als auch auf die ausgebeuteten Kolonien bezog. „Er forderte daher eine Besinnung auf andere Produktionsformen, auf eine ‚Kunst‘, die hergestellt wird vom Volk für das Volk und zur Freude der Hersteller und Benutzer.“⁴⁹ Morris erkannte den Nutzen eines sozialen Designs nämlich nicht nur für den Produzenten, sondern auch für den Konsumenten. In der industriellen Warenproduktion sah er beide als Leidtragende an: den Arbeiter, der in seiner Tätigkeit und in seinem Status zum Arbeitssklaven degradiert werde („Lohnknechtschaft“), sowie den Verbraucher, dessen ästhetisches Stilempfinden durch die industrielle Massenproduktion „von Schund und Kitsch zerstört“⁵⁰ werde.

Der große Unterschied zwischen Marx’ Vorstellungen eines gelebten Sozialismus und den Bestrebungen von Ruskin und Morris ist wohl darin zu sehen, dass die beiden Letztgenannten sich keinen Sozialismus ohne Kunst und keine Kunst ohne Sozialismus vorstellen konnten: „[W]hereas when art is fairly in the clutch of profit-grinding she dies, and leaves behind her but her phantom of sham art as the futile slave of the capitalist. Strange as it may seem, therefore, to some people, it is as true as strange, that Socialism, which has been commonly supposed to tend to mere Utilitarianism, is the only hope of the arts.“⁵¹

Abschließend kann zusammengefasst werden: Morris’ Arbeiten stellen insofern ein soziales Design dar, als sie sich erstens statt maschinellen Produkten und industriellen Produktionswegen wieder dem Handwerk zuwandten und möglichst auf Maschinen verzichteten, und zweitens anders als in der industriellen Arbeitsteilung Objekte vom Entwurf bis zur Ausführung als Ganzes herstellten. Doch obwohl sich Morris nicht nur in seinen Objekten, sondern auch in seinen Schriften und Vorträgen klar als Sozialist zu erkennen gab, stieß er bei der Umsetzung an Grenzen. Das Konzept der Gleichheit löste sich in seiner eigenen Firma schon ab 1874 auf, als er begann, Arbeiter für sich produzieren zu lassen, und seine Objekte waren infolge der teuren Herstellung nicht „vom Volk fürs

⁴⁷ Morris 1878 (Anm. 40), S. 5.

⁴⁸ Vgl. Harzheim 1994 (Anm. 36), S. 42.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Harzheim 1994 (Anm. 36), S. 42.

⁵¹ Morris, William: *The Worker’s Share of Art*, in: ders.: *Selected Writing and Designs*, hrsg. von Asa Briggs, Harmondsworth 1962, S. 140–143, hier S. 142.

Volk“, sondern nur für eine wohlhabende Käuferschicht erschwinglich. Eine Folge war nicht zuletzt, dass Morris zunehmend doch noch Maschinen in seine Produktionswege integrierte. Der daraus resultierende Interessenkonflikt – der bis heute relevant ist – führte schon bei Designern der jüngeren Generation der Arts-and-Crafts-Bewegung, wie beispielsweise bei Christopher Dresser (1834–1904), zur industriellen Produktion, da die handwerklichen Einzelstücke für große Bevölkerungsteile nicht bezahlbar waren. Auch die Vertreter des Bauhauses, die viele Ansätze des sozialistischen Gedankenguts übernommen hatten, erkannten, dass die Ablehnung der Maschine und der Arbeitsteilung langfristig nicht durchführbar war.

So zeigt die Betrachtung der Erzeugnisse der Arts-and-Crafts-Bewegung, wie die Gedanken der „Entfremdung der Arbeit“ und der Beziehung des Arbeiters zu seinem Produkt und dessen Produktion von Marx und Ruskin theoretisch und von Morris auch praktisch in ähnlicher Weise ausgebildet und umgesetzt wurden. Deutlich wird auch, dass das soziale Design stets als Dreiklang zwischen Produzent, Konsument und Umwelt gedacht werden muss. Ebenso lässt sich erkennen, dass Fragen, die wir uns heute stellen, zwar schon mit Beginn des Designs in England aufgeworfen wurden, aber noch immer nicht zufriedenstellend beantwortet sind. Denn natürlich wollen wir immer noch Produkte kaufen, bei denen wir wissen, dass der Produzent zufrieden war, als er sie herstellte. Wir wollen Objekte, die der Arbeiternehmer mit seinem Geist und seinen Händen, eigenverantwortlich und frei, als Ganzes, unter menschenfreundlichen Produktionsbedingungen hergestellt hat und deren Profit er nicht an einen Dritten abtreten muss. Doch genau diese Produkte muss man sich eben auch leisten können und wollen.

Nachweis: <http://www.gfdg.org/archiv/tagung-2014/beitraege/>

Abbildungen



Abb. 1: William Morris, Philip Webb, u. a.: The Red House (1859), Standort: Kent, Bexley Heath, aus: Fiell, Charlotte/Fiell, Pieter: William Morris, Köln 1999, S. 60 f.



Abb. 2: William Morris, Philip Webb, u. a.: The Red House: Drawing Room (1859), Standort: Kent, Bexley Heath, aus: Hollamby, Edward: Philipp Webb. Red House, in: Arts & Crafts Houses I, London 1999, o. P.



Abb. 3: Philip Webb: Sussex Chair (1860), produziert: Morris & Co., aus: <http://collections.vam.ac.uk/item/O7883/sussex-chair-armchair-webb-philip-speakman> (15.04.2014)

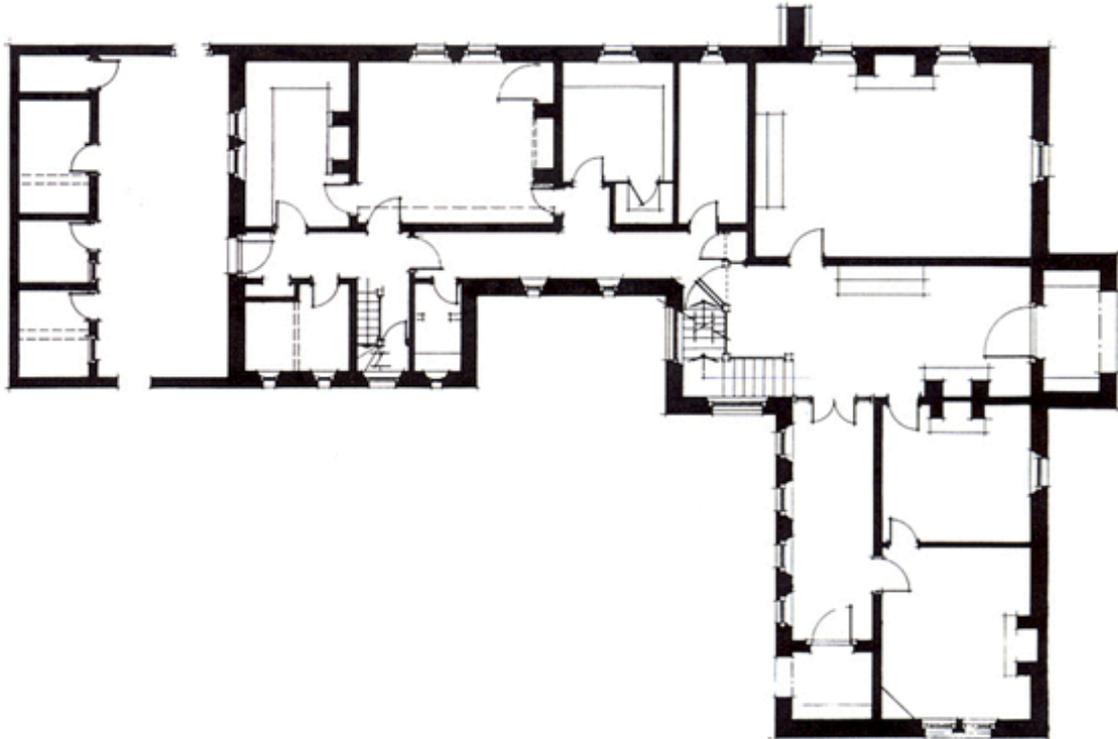


Abb. 4: William Morris, Philip Webb, u. a.: The Red House: Grundriss (1859), Standort: Kent, Bexley Heath, aus: Curtis, William J. R.: Moderne Architektur seit 1900, Berlin 2002, S. 88.

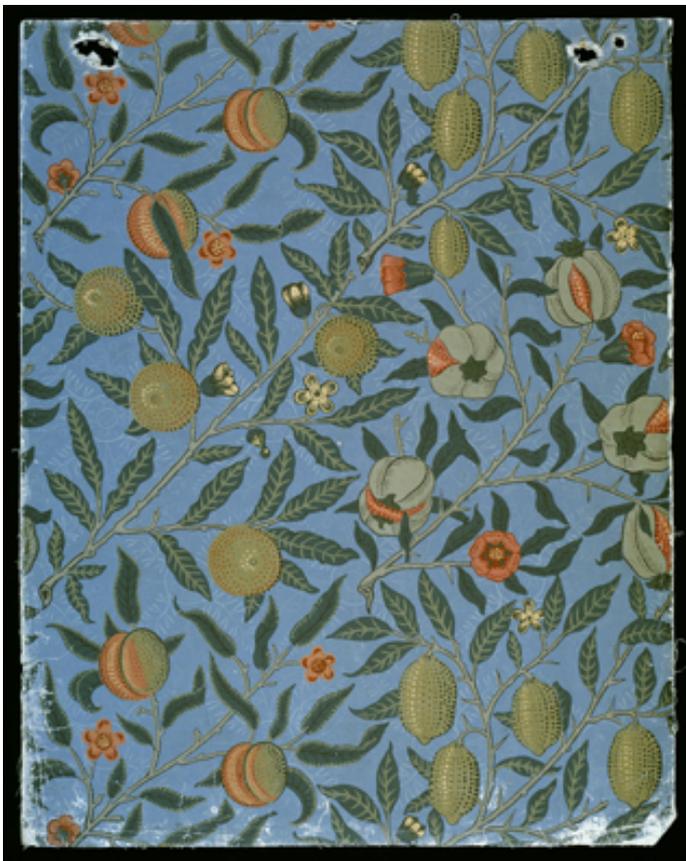


Abb. 5: William Morris: Fruit, Pomegranate, (1866), Tapete, produziert: Morris, Marshall, Faulkner & Co., Standort: Victoria and Albert Museum, aus: <http://collections.vam.ac.uk/item/O73421/fruit-pomegranate-wallpaper-morris-william> (15.04.2014)

Social Design: Geschichte, Praxis, Perspektiven

Eine Tagung der Gesellschaft für Designgeschichte und des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 23. und 24. Mai 2014

Klaus Klemp, Museum Angewandte Kunst Frankfurt

Social Design und das Neue Frankfurt

Im Jahr 1925 begann in Frankfurt ein umfängliches Gestaltungsprojekt, das gleichsam die Forderungen postfeudaler, demokratischer Gesellschaftstheorien wie auch der Gestaltungsmoderne in eine neue, konkrete Lebensweise umzusetzen suchte. Unter der Ägide des Oberbürgermeisters Ludwig Landmann und des Stadtbaurats Ernst May entstand ein radikal moderner Ansatz, der innerhalb von fünf Jahren nicht nur mehr als 12.000 neue Wohnungen in zahlreichen Sattelitenstädten errichtete, sondern auch auf allen Feldern der Gestaltung ein Primat der Moderne einforderte: von der Stadtplanung bis zur neuen, kubischen Architektur, von Wohn- bis hin zu Kommunalbauten, von kollektiven Wohnformen und neuartigen Versorgungseinrichtungen, Möbeln und Hausrat, vom Public design bis zu öffentlicher Werbegestaltung, Typografie, Film und Fotografie. Auch die Werbestrategien für eine Akzeptanz all dieser Reformprojekte spielten dabei eine besondere Rolle. Das Museum Angewandte Kunst hat zu diesen Themen eine länger angelegte Ausstellungsreihe begonnen und zeigt aktuell eine Ausstellung über den Frankfurter Architekten und Gestalter Ferdinand Kramer.

Prof. Dr. Klaus Klemp, geboren 1954 in Dortmund, ist Professor für Designtheorie und Designgeschichte an der HfG Offenbach und Kurator Design des Museums Angewandte Kunst Frankfurt am Main. Er war von 1995 bis 2005 Mitglied im Präsidium des Rat für Formgebung, ist seit 2010 Vorstandsmitglied der „Dieter und Ingeborg Rams Stiftung“ und gehört seit 2012 zum Beirat der GfDg. Klaus Klemp war Leiter mehrerer Ausstellungshäuser und hat zahlreiche Publikationen zu Architektur, Design und Bildender Kunst vorgelegt, sowie Ausstellungen kuratiert, zuletzt: „Less and More. The Design Ethos of Dieter Rams“, „fragile“ Die Tafel der Zaren und das Porzellan der Revolutionäre“, „Korea Power. Design and Identity“ und „Alexandre Wollner Brasil. Design Visual“.

Kontakt: klemp@hfg-offenbach.de und klaus.klemp@stadt-frankfurt.de

Nachweis: <http://www.gfdg.org/archiv/tagung-2014/beitraege/>

Klaus Klemp

Social Design und das Neue Frankfurt

Unter dem Namen „Das Neue Frankfurt“ entstand in der Zeit von 1925 bis 1930 ein umfangreiches öffentliches Wohnungsbauprojekt in Frankfurt am Main, das in der Architektur- und Designgeschichte vor allem dem damaligen Stadtbaurat Ernst May zugewiesen wird. Das Vorhaben war aber weitaus mehr als ein Architekturprogramm und stellte parallel zum Bauhaus mit dezentral vernetzten Institutionen und einzeln agierenden Protagonisten den Anspruch einer grundlegenden gesellschaftlichen Reform durch die Gestaltung neuer und anderer Ding- und Kommunikationswelten. Von der Stadtplanung über die Architektur und die Gestaltung der Wohnung und des gesamten Interieurs bis hin zum öffentlichen Raum und zur Grafik, zur Fotografie oder zum Film.¹

Nach dem Ersten Weltkrieg kommt es in Frankfurt nicht nur zu einem politischen und gesellschaftlichen, sondern auch zu einem umfangreichen gestalterischen Umbruch. Zuvor ist 1916 der Mannheimer Stadtsyndikus Ludwig Landman, der dem süddeutschen fortschrittlichen und weltoffenen Liberalismus entstammt, zum Frankfurter Dezernenten für Wirtschaft, Verkehr und Wohnungswesen gewählt worden. Er entwickelt nach dem Krieg ein weitsichtiges kommunalpolitisches Konzept, in dessen Mittelpunkt die Wiederbelebung der Frankfurter Messen, neue Wohnungsbaugesellschaften und Kommunalbauten und die Ansiedlung neuer Industrieunternehmen stehen. Dazu gehört auch die Inkorporation benachbarter Industriegemeinden, die das steuerliche Einzugsgebiet Frankfurts erweitern sollen.

Eine Fundierung auf Politik

Am 2. Oktober 1924 wird Ludwig Landmann zum Frankfurter Oberbürgermeister gewählt und prägt den programmatischen Begriff des Neuen Frankfurt. Landmann war Anhänger eines dezentralen Einheitsstaats, in dem die Großstädte Ausgangspunkt der neuen Reichsgliederung sein sollten. Schon 1922 hatte er die Vision eines Groß-Frankfurts entwickelt, das Zentrum der Rhein-Main-Region, aber auch eines südwestdeutschen Wirtschaftsgebiets von europäischer Bedeutung werden soll.² Dieses neue Reichsland Rheinfranken könne sich, so Landmanns Vision, mit seiner Hauptstadt Frankfurt von Kassel bis Saarbrücken und vom Rheinland bis nach Nürnberg erstrecken. Das stand in deutlichem Gegensatz zur Realität, war die Stadt politisch doch nicht mehr als eine preußische Provinzmetropole umgeben vom darbenden Volksstaat Hessen.

Dem Frankfurter Oberbürgermeister kann dabei eine sowohl reflektierte als auch pragmatische Haltung unterstellt werden, die sich von schulischen Labormodellen wie dem Bauhaus absetzen wollte. Im ersten Heft der Zeitschrift *Das Neue Frankfurt* bezieht er sich auf die Kulturkritik Friedrich Nietzsches und fordert den „Aufbau neuer seelischer und

¹ Der vorliegende Beitrag bezieht sich auf das am 23. Mai 2014 während der Jahrestagung der Gesellschaft für Designgeschichte in Hamburg vom Verfasser gehaltene Referat gleichen Titels und wird im Herbst 2014 in Teilen in der in Vorbereitung befindlichen Publikation „Design in Frankfurt 1920 – 1980“ (avedition Stuttgart) erscheinen.

² Vgl. Oliver M. Piecha, *Metropolis am Main*. In: Martin Elsaesser und *Das Neue Frankfurt*, Hg. Thomas Elsaesser, Christina Gräwe, Jörg Schilling und Peter Cachola Schmal, Tübingen und Berlin 2009, S. 60–66.

ästhetischer Bindungen aus einem neuen Zeitgefühl, Zeitwillen und Zeitumständen heraus“. Das bedeutende Vergangene nicht verwerfen, „aber ein neues Geschlecht, eine neue Zeit muss ihrer inneren und äußeren Welt die Formen und den Inhalt erarbeiten, die ihrem Wohlgefühlsstreben und ihren Idealvorstellungen entsprechen. ... Dem Einzelnen bleibt nur die Mitarbeit an dem Durchbruch der neuen Gestaltungen auf allen Kulturgebieten, einer Mitarbeit, die bis ins Letzte hinein ehrlich, wahr und entschlossen sein muss, wenn sie mehr sein und wirken soll als eine schillernde intellektuelle Seifenblase.“³

Wesentliche Bedeutung in diesem frühen Findungsprozess dürfte dabei dem Diplom-Ingenieur Otto Ernst Sutter (1884-1970) zukommen, der seit 1910 als Redakteur der *Frankfurter Zeitung* tätig ist und ab 1916 Vertrauter und Berater von Landmann wird. Dieser macht ihn 1920 mit dem Ziel zum Geschäftsführer der Messe- und Ausstellungsgesellschaft, eine Frankfurter Internationale Messe aufzubauen. Sutter ist Ideengeber und Organisator verschiedener Veranstaltungen, so 1927 der Großausstellung *Musik im Leben der Völker* oder der Konstituierung des Goethepreises 1927, der alsbald zu einem der wichtigsten deutschen Kulturpreise wird.

Primat Wohnung

In Frankfurt kommt es auf breiter Ebene zu dem Vorhaben einer umfangreichen Stadterneuerung und Stadterweiterung. Bei 470.000 Einwohnern nach dem I. Weltkrieg verzeichnet die Stadt mehr als 14.000 Wohnungssuchende vor allem in der Arbeiterschaft, was zu einem politisch von allen Parteien getragenen Primat des Wohnungsbaus führt. Im Rahmen eines großangelegten Wohnungsbauprogramms sollen innerhalb von fünf Jahren 10.000 Neubauwohnungen entstehen. Mit großer Mehrheit wird der bisherige Direktor der schlesischen Heimstätten in Breslau und gebürtige Frankfurter Architekt Ernst May am 9. Juni 1925 zum Dezernenten für Städte- und Siedlungsbau gewählt. Anders als in Berlin oder Wien tritt die Stadt Frankfurt nicht selbst als Bauherr auf, sondern realisiert ihr Programm durch öffentliche Wohnungsbaugesellschaften, die strikt wirtschaftlich arbeiten.⁴ So entsteht das Modell eines Frankfurter Taylorismus, bei dem niedrige Mieten nicht durch städtische Subventionen, sondern durch eine möglichst rationale und sparsame Bauausführung, später dann auch durch eine drastische Reduzierung der Wohnungsgrößen erzielt werden sollen. Wichtigstes Element der Finanzierung wird zunächst die 1924 reichsweit eingeführte Hauszinssteuer⁵, eine Ertragssteuer auf vor dem Ersten Weltkrieg erworbenes und durch die Inflation entschuldetes Wohneigentum. Dennoch bleiben die meisten Wohnungen in den insgesamt 23 entstandenen Siedlungen für die bedürftigsten Wohnungssuchenden unerschwinglich. Vielmehr bildet sich in den frühen Siedlungen Bruchfeldstraße oder Römerstadt eine homogene Bewohnerschaft aus zumeist jungen Angestellten und Beamten.

³ Das Neue Frankfurt (DNF), H.1, 1926, S. 1 f.

⁴ Dies waren vor allem die Aktiengesellschaft für kleine Wohnungen, eine bereits 1890 von Frankfurter Philanthropen gegründete und 1922 mit 90 Prozent des Aktienkapitals von der Stadt übernommene Baugesellschaft, und ihre Schwestergesellschaft Gartenstadt AG, die wegen ihrer „wirtschaftlichen Betriebsführung“ zunehmend in die öffentliche Kritik gerieten.

⁵ Die Hauszinssteuer war eine in Deutschland seit 1924 erhobene Ertragssteuer auf Wohneigentum und stellte eine Art Lastenausgleich dar, mit dem Eigentümer von Immobilien an den Kosten öffentlich geförderten Wohnungsbaus beteiligt wurden. Hypotheken waren durch die Nachkriegsinflation bis 1923 faktisch aufgehoben und die Grundeigentümer vollständig entschuldet worden, während die Immobilien nicht an Wert verloren hatten. Durch die Hauszinssteuer konnte etwa ein Drittel der staatlichen Wohnungsbauschubventionen gedeckt werden.

Design wird in diesem Zusammenhang mehr als eine Randerscheinung. In Frankfurt geht es um einen ganzheitlichen Ansatz, bei dem nicht nur die Kubatur der neuen Wohnungen, sondern auch ihre Ausstattung – mit möglichst kleinen und wandelbaren Möblierungen – und darüber hinaus das ganze städtische Umfeld neu definiert werden sollen. Dazu verfügt May über eine heute kaum mehr vorstellbare Machtbefugnis. 1925 wird gleichzeitig Martin Elsaesser, mit dem schon vor May über seine Tätigkeit in Frankfurt verhandelt worden war, zum Baudirektor und Leiter des städtischen Hochbauamtes berufen. Er ist damit für alle kommunalen Großbauten zuständig.

Die konkreten Grundlagen für den Aufbruch Frankfurts zur Gestaltungsmoderne werden jedoch schon einige Jahre zuvor gelegt. 1920 beschließt der *Deutsche Werkbund*, einen ständigen Ausstellungsort auf dem Frankfurter Messegelände einzurichten. In diesem *Haus Werkbund* sollen vorbildliche Produkte vor dem Untergang im Meer der Banalitäten der Konsumgütermessen bewahrt werden. Das im Herbst 1921 eröffnete Gebäude zeigt darüber hinaus ganzjährig Arbeiten auch von Nichtmitgliedern, wobei exportorientierte Luxusprodukte im Mittelpunkt stehen. Von 1924 bis 1926 richtet hier Lilly Reich, Berliner Mode- und Ausstellungsgestalterin und spätere Atelierpartnerin von Ludwig Mies van der Rohe, zweimal jährlich Ausstellungen für das Frankfurter Messeamt ein und unterhält ein eigenes Modeatelier und eine Wohnung in der Stadt. Im Herbst 1924 stellt Reich zusammen mit Ferdinand Kramer und Robert Schmidt die aus Stuttgart übernommene und wohl auf eine Idee von Adolf Loos zurückgehende Werkbundausstellung *Die Form* neu zusammen und zeigt sie im Frankfurter Kunstgewerbemuseum. 1926 konzipiert sie im Hauptbau der Frankfurter Messe die Textilausstellung *Von der Faser zum Gewebe*, mit der sie sich endgültig als prominente Ausstellungsmacherin etablieren kann. In Frankfurt lernt Lilly Reich durch ihre Tätigkeit auch Ludwig Mies van der Rohe kennen und setzt sich vergeblich für dessen Berufung als Stadtbaurat ein.

Die Loos'sche Intention der Sparsamkeit und Allverfügbarkeit fällt in Frankfurt auf fruchtbaren Boden, zumal er durch den ihn verehrenden jungen Ferdinand Kramer oder seine Wiener Schülerinnen Margarete Lihotzky und Margarethe Klimt, der späteren Leiterin der Frankfurter Modeklasse, einen indirekten Einfluss auf die Gestaltung in der Stadt hat. Die Werkbundausstellung von 1924 zeigt mehrere Haushaltsgeräte des jungen Ferdinand Kramer, die Siegfried Kracauer in der Frankfurter Zeitung zu der programmatischen Forderung veranlassen: „Was die Realität unseres Lebens von den Dingen fordert, soll in ihnen ausgedrückt werden, nicht mehr. Gefordert wird aber heute von den Dingen, dass sie (...), sofern es sich um Massenerzeugnisse handelt, die unglaubliche Geste der Individualschöpfung vermeiden, und dass sie die in der Zeit wirksamen Kräfte widerspiegeln.“⁶

Neue Medien und Neue Musik

Eine weitere wichtige Institution entsteht vor dem offiziellen Beginn des Neuen Frankfurt mit Radio Frankfurt, dem nach Berlin und Leipzig dritten deutschen Rundfunksender. Die Leitung erhält 1924 der erst 27 jährige Gründungsintendant Hans Fleisch, der sich selbst als ‚modern bis in die Fingerspitzen‘ bezeichnet. Im Rundfunkzyklus *Gedanken zur Zeit*, den er zusammen

⁶ Zit. nach Lore Kramer, Zu Ferdinand Kramers Arbeiten – Intention und Realität. In: Lore Kramer. *Texte (1977–1992)*, Zur aktuellen Geschichte von Architektur und Design, hgg. v. d. Hochschule für Gestaltung Offenbach, Walldorf/Hessen 1993, S. 77.

mit dem Leiter der Kunstschule, Fritz Wichert, konzipiert, kommen Dessauer, Sombart, van de Velde, Le Corbusier oder Adorno zu Wort. Und bereits in frühen Musiksendungen lässt er dasselbe Stück in unterschiedlichen Räumen und mit unterschiedlichen Mikrofonkonstellationen aufführen. Ein zentrales Thema aller Medientheorien, die Bedeutung der technischen Apparatur für die Rezeption, wird damit in der Praxis vorgeführt. Mit seinem engsten Freund und Schwager, dem Komponisten Paul Hindemith, einem der Hauptvertreter Neuer Musik in Deutschland und von 1916 bis 1923 Konzertmeister am Frankfurter Opernhaus, experimentiert er an neuen Musikformaten für das Radio.

Hindemith vertritt in seiner Frankfurter Zeit eines der fortschrittlichen Ideale der Zeit, das zugleich gegen die traditionellen Wertvorstellungen gerichtet war, das Ideal einer neuen Gemeinschaft. 1922 gründete er zusammen mit dem Musiker Reinhold Merten in Frankfurt die Gemeinschaft für Musik als neue Form der Musikpraxis „Wir sind überzeugt, dass das Konzert in seiner heutigen Form eine Einrichtung ist, die bekämpft werden muss und wollen versuchen, die fast verlorengegangene Gemeinschaft zwischen Ausführenden und Hörern wieder herzustellen. ... Es wird ausschließlich unbekannte neue und alte Musik zum Vortrag kommen... jeder Besucher der Veranstaltungen hat Einfluss auf die Gestaltung der Programme. Irgendwelcher nationale oder persönliche Ehrgeiz wird ausgeschaltet bleiben“⁷

Sozialtheoretische Folie des Neuen Frankfurt

Durch eine Stiftung des äußerst vermögenden deutsch-argentinischen Kaufmanns und Mäzens Hermann Weil sowie seines Sohnes Felix gründet sich in Frankfurt das *Institut für Sozialforschung*, die erste wissenschaftliche, marxistisch orientierte Forschungsstätte mit dem Ziel der „Kenntnis und Erkenntnis des sozialen Lebens in seinem ganzen Umfang“. Im Januar 1923 genehmigt das Preußische Ministerium für Wissenschaft die Errichtung des Instituts als wissenschaftliche Forschungseinrichtung, die an der Universität zugleich für Lehraufgaben im Bereich der Wirtschafts- und Sozialwissenschaften zuständig sein soll. Bereits im Juni 1924 kann das Institut sein von Franz Roedle entworfenes Gebäude an der Viktoria-Allee (der heutigen Senckenberganlage) beziehen. Zum ersten Direktor wird der international angesehene Austromarxist Carl Grünberg berufen. 1931 wird Max Horkheimer Leiter des Instituts, das nun zur zentralen Forschungsstätte der Kritischen Theorie wird. Zu den Institutsmitgliedern gehören u. a. Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Leo Löwenthal, Franz Neumann, Otto Kirchheimer und Friedrich Pollock. Zusammen mit dem Feuilleton der Frankfurter Zeitung, dem u. a. Siegfried Kracauer und Walter Benjamin angehören und in dem fast alle wichtigen Künstler und Geisteswissenschaftler der Zeit publizieren, trägt das Institut für Sozialforschung zu einer außergewöhnlichen intellektuellen Atmosphäre bei, wie sie in der Weimarer Republik sonst nur in Berlin zu finden ist.

Kunstschule Frankfurt

Aus der Übernahme der Kunstgewerbeschule und der Städelschule durch die Stadt Frankfurt entsteht 1923 die Kunstschule Frankfurt und wird zu einer zentralen Institution des Neuen Frankfurt – auch wenn das Preußische Ministerium für Handel und Gewerbe die angestrebte Anerkennung als staatliche Hochschule versagt. Der Kunsthistoriker Fritz Wichert ist als Gründungsdirektor der neuen Kunstschule das intellektuelle Pendant zu dem Architekten

⁷ Andres Briner / Dieter Rexroth / Giselher Schubert, Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text, Zürich 1988, S. 79.

Ernst May und Motor der Frankfurter Designdiskussion. Schon vor der Ankunft Mays vereinbart er mit Oberbürgermeister Landmann im Frühjahr 1925 für die Zukunft eine enge Zusammenarbeit zwischen Schule und städtischem Hochbauamt. Ähnlich wie am Bauhaus steht auch für ihn die Architektur im Mittelpunkt, freie und angewandte Künste sollen in der Ausbildung gleichrangig berücksichtigt werden. Nach einer zweisemestrigen Vorklasse besteht die Auswahl zwischen zehn Fachklassen: freie Malerei, freie Grafik, Bildhauerei, Hochbau, Wohnungsbau und Innenausstattung, Werbegrafik und Typografie, Textilien, Mode, Schmuck sowie Geräte und Metall. Das Bauhaus bildet dabei in mancher Hinsicht das Vorbild und Wichert verhandelt 1924 mit Gropius über eine Fortführung der Weimarer Schule in Frankfurt, was aber letztlich zugunsten Dessaus scheitert, denn Gropius ist nicht bereit, dem Frankfurter Schuldirektor die Leitung zu überlassen.⁸

Wichert versucht daraufhin, einzelne Meister des Bauhauses für Frankfurt zu gewinnen. Er macht Paul Klee und Lyonel Feininger Angebote, die dann aber doch am neuen Bauhaus in Dessau verbleiben. 1925 gelingt es ihm aber, den Werkmeister der Metallwerkstatt, Christian Dell, als Leiter der Frankfurter Fachklasse zu berufen sowie Josef Hartwig als Werkstattmeister für Bildhauerei. Der Bauhäusler Karl Peter Röhl wird Leiter einer der beiden Vorklassen. 1925/26 kommt zudem Paul Renner aus München für Werbegrafik und Typografie nach Frankfurt, aus Berlin der Bildhauer Richard Scheibe, 1927 Franz Schuster aus Wien für Innenausstattung und 1928 aus Stuttgart Willi Baumeister als Nachfolger von Renner, nachdem Verhandlungen mit Jan Tschichold gescheitert waren. Die Leiterin der Modeklasse Margarethe Klimt verfügt über erstklassige internationale Kontakte, z.B. zu Chanel und Sonia Delaunay in Paris. Ernst May wird Leiter des Meisterateliers für Architektur, das Atelier für freie Kunst überträgt man Max Beckmann. Martin Elsaesser entwirft schon ab Ende 1925 ein Schulgebäude – ähnlich radikal wie das Bauhaus in Dessau und ebenfalls mit einer großen Glasvorhangsfassade –, das aber letztlich aus Kostengründen nicht realisiert wird. Man sieht sich durchaus auf Augenhöhe mit dem Bauhaus. Zusammen mit dem Bauhaus, der Breslauer Akademie und der Berliner Reimann-Schule gehörte die Frankfurter Kunstschule fraglos zu den führenden Gestaltungshochschulen der Weimarer Republik.

Das Soziale im Projekt Neues Frankfurt

Wie aber äußerte sich konkret der soziale Anspruch des Neuen Frankfurt? Dazu sei ein Blick auf einzelne Phänomene geworfen, in deren Mittelpunkt gewiss die Bereitstellung von Wohnraum und dessen Ausstattung stand. Damit verband man den Anspruch, dass „über die Bedürfnisse eines nur materiell befriedigenden Vegetierens hinaus kulturelle Werte erschlossen werden“ (Ernst May).⁹ Etwas moderater nannte es Franz Schuster „die Menschen lassen und sie doch besser machen“.¹⁰ Das waren Positionen einer reformorientierten, aber keineswegs revolutionären, einer sozialdemokratisch fundierten, aber wirtschaftlich ausgerichteten, praxisorientierten Gestaltungsmoderne. Ferdinand Kramer forderte Gemeinschaftsküchen und zentrale Waschküchen, Mart Stam „für das ausgegebene Geld ein Höchstmaß an Brauchbarkeit“. Einbauschränke, Einbaubetten,

⁸ Vgl. Annemarie Jaeggi, Adolf Meyer. Der zweite Mann, ein Architekt im Schatten von Walter Gropius, Ausst.-Kat., Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung Berlin, Berlin 1994, S. 190.

⁹ Ernst May in: DNF, H. 2/3, 1930, S. 22.

¹⁰ In: DNF, H.1, 1928, S. 19.

typisierte Leuchten und Türdrücker, eine Vollelektrifizierung und die „Trennung der Geschlechter und Generationen“ in der Wohnung waren Mittel zum Ziel.

Typisierung

Zentrales Thema wird eine Typisierung und Normierung möglichst vieler Haus- und Wohnungsdetails womit man die Forderung von Hermann Muthesius aus dem Werkbundstreit von 1914 aufgreift. Es entstehen Frankfurter Normen für Türen und Türdrücker, Öfen, Beleuchtungskörper, Sanitärkeramiken oder Möbel der städtischen Hausrat GmbH. Wer als Wohnungsunternehmen Baukredite aus der Hauszinssteuer in Anspruch nehmen will, der muss die Normen in seinen Neubauten verwenden, was zu günstigen Stückkosten und Verkaufspreisen führt. Der junge Frankfurter Architekt und Theodor Fischer Schüler Ferdinand Kramer kommt Ende 1925 in die neu entstandene und von Eugen Kaufmann geleitete Abteilung für Typisierung und entwirft einheitliche Türdrücker und Leuchten. Zusammen mit Franz Schuster entwickelt er Systemmöbel sowohl für die neuen Wohnungen als auch für Kindergärten und Schulen. Schon zuvor hatte Kramer einen besonders energieeffizienten und preiswerten gusseisernen Ofen entworfen, der zunächst als Kramerofen bei den Burger Eisenwerken erfolgreich produziert wurde. Seit 1931 erscheint er bei Buderus als Volksofen, von dem geschätzte 3 Millionen Exemplare gefertigt werden.

Die Wiener Architektin Margarete Lihotzky, erste Österreicherin mit abgeschlossenem Architekturstudium und seit 1921 mit Ernst May durch einen Aufsatz über Rationalisierung der Hauswirtschaft in der von ihm in Breslau herausgegebenen Zeitschrift *Das Schlesische Heim* bekannt, stößt 1926 zum Team des Neuen Frankfurt und wird zur Spezialistin für die Küchen der Neubauten.¹¹ Von der effizienzorientierten Frankfurter Küche werden mehr als 10.000 Exemplare für fast alle Siedlungsbauten in verschiedenen Varianten gefertigt, die alle kaum größer als 7 qm sind und die ersten massenhaft produzierten Typenmöbel definieren. Die Küchen gehören zur Bauausstattung, werden Bewohnern sozusagen verordnet und ihre Kosten werden auf die Miete umgelegt.

Gestaltungsordnungen

„Klarheit, Knappheit und Übersichtlichkeit“, um die „Nerven des Publikums vor verwirrendem Durcheinander zu bewahren“¹², heißt es 1926 in einem Beitrag von Walter Dexel im *Neuen Frankfurt*. Selbst die Friedhöfe werden Gestaltungsordnungen unterworfen. Zusammen mit Josef Hartwig, Werkstattleiter an der Kunstschule, entwickelt Adolf Meyer Prototypen für Grabsteine.

Walter Dexel entwirft für den öffentlichen Stadtraum beleuchtete Straßenschilder, Reklameuhren, Leuchtwerbung, Telefonhäuschen und Straßenbahnhaltestellen. Mit einer von ihm und Adolf Meyer erarbeiteten Reklameordnung, die seit Januar 1927 für den Außenbereich ausschließlich einige wenige Grotteskschriften zulässt, will man die werbende Wirtschaft auf die neue Ästhetik festlegen und dem öffentlichen Raum ein einheitliches Erscheinungsbild verleihen. Angestrebt wird eine textbezogene Reklame ohne Bilder. Das ambitionierte Projekt findet jedoch nicht nur Zustimmung, sondern stößt im Gegenteil auf die harsche Kritik der Geschäftsinhaber, Unternehmen und Werbetreibenden, die es als zu

¹¹ Vgl. Peter Noever (Hg.), *Die Frankfurter Küche von Margarete Schütte-Lihotzky*, Berlin o.J. (ca. 1992).

¹² Walter Dexel in: DNF H. 3 1926, S. 47-49.

große gestalterische Einschränkung empfinden. 1928 wird eine abgeschwächte Form als Richtlinien zur Reklamegestaltung vom Stadtparlament verabschiedet.

Volksbildung

Volksbildung ist das gesellschaftliche Ideal der Zeit und speziell des Neuen Frankfurt. Der Leiter der städtischen Volksbücherei Dr. Waas organisiert fahrbare Büchereibusse in die Siedlungen mit jeweils 2.000 Bänden. Im seit 1919 betriebenen Volksbildungsheim entsteht neben der Volksbücherei auch ein eigens eingerichteter Kinderlesesaal.

Bildung soll auch der Arbeiterschaft zur gesellschaftlichen Emanzipation verhelfen. Der 1903 in Berlin gegründete, gewerkschaftlich orientierte Bildungsverband der deutschen Buchdrucker hat im Kreis Frankfurt dabei einen besonderen Anteil an der Durchsetzung der Neuen Typographie als Ausdruck gesellschaftlicher Modernität. Auch im Bereich Typografie findet eine institutionelle Vernetzung statt. Der Vorsitzende des Bildungsverbandes Philipp Albinus ist gleichzeitig Fachlehrer in der Klasse von Willi Baumeister an der Kunstschule und engagierter Förderer moderner Schriftgestaltung.¹³

Kommunikation

Die visuelle Kommunikation und die werbliche Tätigkeit für die Gestaltungsmoderne nimmt eine zentrale Stellung im Frankfurter Moderneprojekt ein. 1926 wird Hans Leistikow Leiter des grafischen Büros der Stadtverwaltung und erneuert sukzessive das Erscheinungsbild Frankfurts. Leistikow wird ‚der Gebrauchsgrafiker‘ Frankfurts. Er verantwortet sämtliche städtischen Drucksachen, zahlreiche Ausstellungen und ist auch an den Farbkonzepten für die Siedlungen beteiligt. Schon gleich zu Beginn entwirft er ein neues Signet für die Bauverwaltung und 1930 wird sein konstruktivistischer Adler zum allgemeinen neuen Stadtlogo, wenn auch nicht ohne heftigsten Widerstand konservativer Kreise. Für die visuelle Stadtraumgestaltung engagieren Ernst May und Adolf Meyer den Kunsthistoriker, Grafiker, Maler und Leiter des Kunstvereins Jena, Walter Dexel, der im Hochbauamt eine Beratungsstelle für Außenwerbung leitet und dort auch die Gestaltungsprinzipien der neuen Typografie umzusetzen sucht. Auch der Grafiker und Bauhausschüler Robert Michel arbeitet eng mit Dexel und Meyer zusammen. Seine Frau Ella Bergmann-Michel und der Fotograf Paul Wolff nutzen das neue Medium Film, um werbende Darstellungen über die Gestaltungshaltung des Neuen Frankfurt zu produzieren. Nicht nur die neuen Formen in Architektur und Design, sondern auch deren gesellschaftliche Implementierung durch ein teils dirigistisches Vorschriftenwesen der städtischen Ämter einerseits und einer auf Überzeugung zielenden Werbung andererseits machen die besondere Bedeutung des Frankfurter Moderneprojekts aus. Dabei kommen die neuen Medien Film und Radio ebenso zum Einsatz wie Zeitschrift, Vortrag oder Ausstellung.

Diskurskultur

Im Spätherbst 1926 entsteht auf Initiative von Ernst May, der im ersten Jahr auch als Schriftleiter und Herausgeber fungiert, *Das Neue Frankfurt – Monatsschrift für die Fragen der Großstadtgestaltung*. Die im Verlag Englert und Schlosser erscheinenden Hefte befassen sich

¹³ Zur Typografie und zum Grafikdesign in Frankfurt von 1920 bis 1980 bereitet der Verf. gegenwärtig eine umfangreiche Publikation und Ausstellung vor, die im Frühjahr 2016 im Museum Angewandte Kunst Frankfurt gezeigt werden wird.

nicht nur mit Stadtplanung und Architektur sondern mit allen Fragen der Gestaltungsmoderne bis hin zu sozialen Themen. Schon im ersten Heft finden sich vier Bildstrecken von Bereichen, die „Ausdruck von Kultur“ seien: das Personenfahrzeug, die Schrift, die Raumkunst und die Architektur. Neben den Frankfurter Protagonisten schreiben hier Adolf Behne, Marcel Breuer, Walter Gropius, El Lissitzky, Mart Stam, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, J. J. P. Oud, Joseph Frank, Oskar Schlemmer, Johannes Itten, Will Grohmann, Amédée Ozenfant oder Adolf Loos. Das war ein Großteil der internationalen Elite einer vor allem puristischen Moderne. Eine Besonderheit der Zeitschrift ist die Beigabe von Produktblättern ab Januar 1928, in denen beispielhaft gestaltete Gebrauchsgegenstände empfohlen wurden. In 17 Ausgaben des Frankfurter Registers werden Leuchten, Stühle, Öfen, Sanitärkeramiken, Betten, Uhren, Bestecke, die Bauhaus-Tapeten oder ein Telefon einschließlich Herstellerangaben und Preislisten vorgestellt: eine Vorwegnahme heutiger Warentests.

Die im Vorjahr in der Schweiz gegründete Architektenvereinigung CIAM trifft sich im Oktober 1929 im Frankfurter Palmengarten mit 130 Vertretern aus 18 Nationen unter dem Thema „Die Wohnung für das Existenzminimum“. Walter Gropius, Hans Schmidt, Victor Bourgeois und Pierre Jeanneret halten die Hauptreferate. Frankfurt war am Ende der 1920er Jahre zum vielleicht wichtigsten Treffpunkt und Verhandlungsort der Gestaltungsdiskussion in Deutschland geworden.

Ausstellungen

Nicht zuletzt werden Ausstellungen ein wichtiger Kommunikator. Schon der *Mitteldeutsche Kunstgewerbeverein* hatte seine Tätigkeit seit 1877 vor allem über dieses Medium definiert, die *Typographische Gesellschaft* war in dieser Hinsicht aktiv, 1906 fand die *Internationale Zeitungsausstellung* statt und nach dem Ersten Weltkrieg wurden Ausstellungen zum zentralen Reflexionsort zur neuen Gestaltung. *Der Sommer der Musik* mit der Ausstellung *Musik im Leben der Völker* ist 1927 der Versuch, eine völkerverbindende Großveranstaltung in Frankfurt durchzuführen. In der Festhalle, im Werkbundhaus und in weiteren Gebäuden auf der Frankfurter Messe werden historische Musikräume vom Mittelalter bis zur Gegenwart gezeigt. Die Ausstellungen umfassen auch ethnografische Abteilungen mit Exponaten aus China, Indien oder den islamischen Ländern sowie Einzelpräsentationen aus Ungarn, Österreich, Italien, Frankreich, der Tschechoslowakei, der Schweiz, Holland, Polen, Belgien und der Sowjetunion. In einem abgelegenen Ausstellungsraum präsentiert Jörg Mager, Pionier der elektronischen Musik, sein elektrisches Tonerzeugungsinstrument Sphärophon.

Weitere wichtige Ausstellungen bestimmen den Diskurs zur Gestaltungsmoderne im Neuen Frankfurt: 1926 die erste große Fotoausstellung, die *Deutsche Photographische Ausstellung* im Haus der Moden, 1926 das *Brückenfest* mit Oskar Schlemmers Triadischem Ballett.

1929 zeigt das Frankfurter Kunstgewerbemuseum die vom württembergischen Gewerbeamt in Stuttgart übernommene, aber deutlich erweiterte Ausstellung *Der Stuhl*, die auf eine Anregung von Adolf Loos zurückgeht. Darin werden zeitgenössische Sitzmöbel mit Bildern von Piet Mondrian, Ferdinand Léger, Juan Gris und Willi Baumeister kombiniert. Fritz Wichert und Joseph Gantner von der Kunstschule nehmen die Ausstellung als Anregung, um ein Museum der Gegenwart einzufordern, das die neue Gestaltung mit beispielhaften Exponaten populär machen soll und später ausführlich in der Zeitschrift *Das Neue Frankfurt* diskutiert wird. Hierbei geht es sowohl um das zukünftige Selbstverständnis von Museen als

auch um die Forderung, ganz neue Ausstellungsformate zu konzipieren. So wird etwa angeregt, die Bevölkerung in kleinen, mobilen Ausstellungen mit Themen der neuen Gestaltung zu konfrontieren.

Produktion

Zur Möbelproduktion geht die Stadt neue Wege, die gleichzeitig die Arbeitslosigkeit mildern sollen. In einer leerstehenden Kaserne gründet man 1925 die Erwerbslosenzentrale, in der arbeitslose Schreiner angestellt werden und Möbel für die Neubauten nach Entwürfen der Frankfurter Gestalter produzieren. Sie werden von der ebenfalls stadteigenen Hausrat GmbH im gesamten Rhein Main Gebiet mit Erfolg vertrieben. Neben Kramer und Schuster entwerfen auch Grete Schütte-Lihotzky, Ernst May, Eugen Kaufmann (Siedlung Praunheim), Wilhelm Schütte, Carl Hermann Rudloff (Siedlung Ginnheim), Karl Wiehl (Siedlung Römerstadt), Bernhard Hermkes (Siedlungsgesellschaft berufstätiger Frauen) und Martin Elsaesser Möbel und Einrichtungsgegenstände für die neuen Wohnungen. Das städtische Engagement in der Produktion bleibt aber nicht ohne Proteste der privaten Schreinereien und Unternehmen, die ihre eher karge Existenzgrundlage durch den öffentlichen Anbieter gefährdet sehen. Schließlich einigt man sich darauf, dass die Erwerbslosenzentrale nicht mehr als 40 % der Ausstattungen für die Neubauten herstellt. Die Frankfurter Unternehmen zeichnen sich dabei aber auch durch eine große Aufgeschlossenheit gegenüber der neuen Gestaltung aus. Einer der größten deutschen Leuchtenhersteller, die Firma Bunte & Remmler in Frankfurt, setzt dabei Entwürfe von Ferdinand Kramer und Christian Dell ebenso um wie von den Bauhäuslern Wolfgang Tümpel und Wilhelm Wagenfeld. In einem eigenen Katalog präsentiert das Unternehmen Beleuchtungskörper-Typen des Neuen Frankfurt.¹⁴ Und auch die Marburger Tapetenfabrik produziert Frankfurter Siedlungstapeten¹⁵, Thonet im oberhessischen Frankenberg fertigt Stahlrohrstühle nach Mart Stam und Bugholzentwürfe von Ferdinand Kramer. Die Telephon und Telegraphenwerke H. Fuld & Co. in Frankfurt produzieren nach einem deutschlandweiten Preisausschreiben im Jahr 1927 den Deutschen Fernsprech Apparat, der auf Richard Schadewell zurückgeht und von den hauseigenen Ingenieuren modifiziert wird¹⁶. Die Bauersche Schriftgießerei in Frankfurt nimmt Paul Renners Futura Schrift sogleich in ihr Programm auf und exportiert sie weltweit. Frankfurt wird nicht nur zum Entwurfsort der Gestaltungsmoderne sondern auch zu dessen industrieller Produktionsstätte. Dabei ist die Produktpalette weniger karg in der Form als gemeinhin angenommen wird. Das Fuldsche Telefon war durchaus ein Luxusprodukt und wurde auch so beworben, Walter Gropius entwarf für die Adlerwerke eine große Limousine im obersten Preissegment und die Modeentwürfe aus der Klasse von Margarethe Klimt orientierten sich mehr an Paris als an deutschen Standards.

¹⁴ Anzeige in DNF, H. 6, 1930.

¹⁵ Anzeige in DNF, H. 1, 1931.

¹⁶ In der Werkbundzeitschrift Die Form gab das Unternehmen 1930 dazu an: „unsere Techniker machten sich nun an die Arbeit, um das Gehäuse, das heißt die äußere Form, mit den im Apparat unterzubringenden Teilen in Einklang zu setzen. Daraus entstand das neue Modell. (...) eine nochmalige Behandlung der äußeren Formgebung durch einen Künstler kam nicht mehr in Frage.“ In: Die Form, Zeitschrift für gestaltende Arbeit, H. 8, April 1930, S. 220.

Resümee

Das Social Design im Gesellschaftsprojekt Neues Frankfurt bildet fraglos seinen Nukleus. Der Aufbruch nach dem Ersten Weltkrieg zu einer postfeudalen Gesellschaft war in der Bürgerstadt weniger revolutionär als vielmehr pragmatisch angelegt. Dabei bildete die im 19. Jahrhundert untergegangene politische und wirtschaftliche Bedeutung der Stadt eine gewisse Revisionserwartung bei den Bürgern und in der Politik. Es gab keine Gestaltungstradition des vorausgegangenen Jahrhunderts, an die man in diesem Sinne hätte anknüpfen können. Eine neue Architektur und ein neues Design waren daher zuvorderst politisch gewollt und fanden eine entsprechende institutionelle Unterstützung. Man suchte im Zukünftigen die eigene, nichtfeudale Vergangenheit wiederzugewinnen.

Bauen und die davon abgeleitete Produkt- und Kommunikationsgestaltung als primär soziale Aufgabe definierten sich so aus einer kommunalpolitischen Motivation zur avantgardistischen Lösung gesellschaftlicher Missstände.¹⁷ Das Frankfurter Gestaltungsprojekt war dabei ebenso holistisch wie in seinen Protagonisten dezentral aufgestellt und es war von einer möglichst großen Umsetzung und gesellschaftlichen Implementierung getrieben. Es gab keinen Frankfurter Masterplan der Moderne, aber es gab eine Synergie von Avantgardebewegungen in Architektur, Design, Musik, Medien, Ökonomie, Industrie und Geisteswissenschaften. Typisierung, ökonomisches Denken, gleichzeitig aber auch ein ausgeprägtes Mäzenatentum spielten hier eine wichtige Rolle. Die sozial orientierten Frankfurter Modernevertreter kamen dabei mit wenigen Ausnahmen überwiegend aus dem Bürger- und Großbürgertum, nicht nur aus Frankfurt, sondern ebenso aus Berlin wie aus Wien; eine ‚Erbengeneration‘ mit Gemeinschaftsorientierung, ein wenig sozialistisch-avantgardistischer Utopie als kulturellem Leitgedanken, aber auch nicht ganz ohne einen gewissen Hang zum Eleganten.

¹⁷ Vergl. Peter Lorenz, *Das Neue Bauen im Wohnungs- und Siedlungsbau dargestellt am Beispiel des Neuen Frankfurt 1925-33. Anspruch und Wirklichkeit, Auswirkung und Perspektive*, Diss. Stuttgart 1986. S. 210 – 220.



Ferdinand Kramer, Einrichtung des Kindergartens Hallgartenstraße, 1925 / 1926. In: *Das Neue Frankfurt*, H. 4 1927, S. 90.



Stadtsignet und Stempelentwürfe von Hans Leistikow, 1926. Museum Angewandte Kunst Frankfurt a.M., Sammlung Albinus.



Einladungskarte der Stadt Frankfurt, 1926. Museum Angewandte Kunst Frankfurt a.M., Sammlung Albinus.



Fuld Fernsprecher „Modell Frankfurt“ (1928) als Frankfurter Register Nr. 6, in: *Das Neue Frankfurt*, H. 4 1929 und in einer Werbeanzeige der Fa. H. Fuld & Co., ca. 1931, Museum Angewandte Kunst Frankfurt a.M., Sammlung Albinus.



Dr. Paul Wolff, offizielles Werbefoto für die Siedlung Bruchfeldstraße inszeniert mit Schauspielern des Schauspiels *Frankfurt (li.)*, dieselbe Situation entstanden während der Fotoproduktion mit den Schauspielern und den tatsächlichen Bewohnern (re.), ca. 1927. Institut für Stadtgeschichte Frankfurt a.M.

Social Design: Geschichte, Praxis, Perspektiven

Eine Tagung der Gesellschaft für Designgeschichte und des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 23. und 24. Mai 2014

Wulf Böer, Institut für Designforschung, Zürcher Hochschule der Künste

Konzepte des Sozialen in der russischen Avantgarde. Ideologie und Praxis der WChUTEMAS 1920-1930

Die WChUTEMAS, die Höheren Staatlichen Künstlerisch-Technischen Werkstätten, wurden 1920 in Moskau gegründet um kulturelle Konzepte in der Gesellschaft der noch jungen UdSSR etablieren zu können. Die Schulen entwickelten sich rasch zum zentralen Ausgangspunkt neuartiger Strömungen der Kunst, der Architektur und des Produktdesigns und brachten – im permanenten Austausch mit unterschiedlichen Gruppen, Assoziationen und Verbänden – die wesentlichen Konzepte und Protagonisten der russischen Kultur dieser Epoche hervor. Der Vortrag beschäftigt sich vor dem Hintergrund der aktuellen Debatten zum «social design» mit der Frage der sozialen Gestaltung am historischen Beispiel der WChUTEMAS. Hierzu werden vorrangig die von den Schulen angewandten pädagogischen Konzepte von Ausbildung und Lehre sowie spezifische, aus dem Umfeld der Akademien entstandene Projekte insbesondere der Architektur vorgestellt und besprochen.

Wulf Böer (*1984) studierte Architektur und Städtebau an der Technischen Universität München und der University of California, Los Angeles. Zahlreiche Forschungs- und Studienreisen u.a. nach Russland, Japan und China. Nach mehrjähriger Mitarbeit bei Diener&Diener Architekten, Basel, ist er als selbständiger Architekt in Zürich tätig. Er war Research Associate am Schwerpunkt Produkt&Raum des Instituts für Designforschung der Zürcher Hochschule der Künste ist seit 2014 Doktorand am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich.

Kontakt: wulf.boer@googlemail.com

Nachweis: <http://www.gfdg.org/archiv/tagung-2014/beitraege/>

Wulf Böer

Konzepte des Sozialen in der russischen Avantgarde. Ideologie und Praxis der WChUTEMAS 1920-1930

Die WChUTEMAS (ein russisches Akronym für "Höhere Staatliche Künstlerisch-Technische Werkstätten") waren eine der ersten modernen Hochschulen für Kunst- und Architektur. Sie nehmen eine zentrale Rolle in der Herausbildung kultureller Ideen in der frühen Phase der Sowjetunion ein, aus ihrem Kontext gingen sowohl in den bildenden Künsten als auch in der Architektur wichtige Impulse hervor, die für das 20. Jahrhundert von maßgeblicher Bedeutung waren. Die Schulen können daher kulturgeschichtlich als russisches Pendant zum Deutschen Bauhaus gewertet werden.

Die WChUTEMAS wurden 1920 auf ein Dekret Lenins hin in Moskau ins Leben gerufen. Die Etablierung der Schulen sollte aktiv die Einbindung der kreativen Kräfte des Landes in den Kreislauf der beginnenden Industrialisierungsprozesse ermöglichen: Die Beteiligung von Kunst, Architektur und Gestaltung am Aufbau des Sozialismus. Durch Verschmelzung mehrerer Hochschulen und Institute, einer komplexen und in ständigem Wandel begriffenen Organisationsstruktur sowie der Erprobung neuartiger Lehrkonzepte entstand eine Universität, die sich zu einer diskursiven Plattform für die vielschichtigen Triebkräfte der künstlerischen Elite entwickelte. Zu Spitzenzeiten unterrichteten an die 100 Lehrkräfte knapp 2500 Studenten.

Dieser knappe Beitrag möchte sich mit der Frage nach einer sozialen Gestaltungspraxis an diesen sowjetischen Kunsthochschulen auseinandersetzen und sich hierbei auf die Betrachtung dreier wesentlicher Aspekte beschränken: Zum einen soll der gesellschaftliche Kontext erläutert werden, in welchem diese Bildungsinstitutionen entstehen konnten, darauf aufbauend einige an den Schulen angewandten Lehrkonzepte präsentiert sowie abschließend ausgewählte Projekte vorgestellt werden, welche im weiteren Umfeld der Schulen entstanden sind.

Zeitgeschichtlicher Kontext

Den übergeordneten zeitgeschichtlichen Rahmen für alle Ereignisse im Russland dieser Epoche bilden die Revolutionen von 1905 bzw. 1917 sowie der daraus resultierende Bürgerkrieg. Als die Bolschewisten unter Lenin die Macht ergriffen, befand sich das Land in einer verheerenden Verfassung. Die Wirtschaft war am Boden, in den ländlichen Regionen herrschten teilweise mittelalterliche Verhältnisse, die politischen Spannungen im gesamten Land waren noch aktiv und die Städte zeigten sich in einem desolaten Zustand. Dennoch sah die kulturelle Klasse im Land durch die Abschaffung der autokratischen Zarenherrschaft die Chance nach einem Neuanfang – nicht nur auf politischer, sondern eben auch auf ästhetischer bzw. sozialer Ebene.

Die damals lediglich in der Theorie erprobte Ideologie des Sozialismus bot den Künstlern und Intellektuellen eine fortschrittsorientierte Plattform, die für die meisten breit genug war, um sich damit identifizieren zu können. Jedoch existierten mannigfaltige, teils radikal gegensätzliche Meinungen darüber, wie die Ideen einer sozialistischen Gesellschaft in Kunst, Architektur und Gestaltung konkret umgesetzt werden sollten. Es kam in den Folgejahren der Revolution zur Herausbildung verschiedenster Positionen und Stile, die sich in der

Gründung von zahlreichen Künstlergruppen, Verbänden oder Assoziationen manifestierte. Trotz, oder vielleicht gerade wegen der desolaten wirtschaftlichen Lage beschäftigten sich viele Kreative zu dieser Zeit weniger mit Auftragsarbeiten und waren stark in theoretischen Diskursen aller Art aktiv.

Diese (Künstler-) Gruppen oder Verbände existierten oftmals nur für ein paar Jahre, einige waren sehr lose, eher informelle Vereinigungen, mit nur wenigen Mitgliedern, ohne feste Versammlungsräume und oftmals ohne finanzielle Mittel. Dennoch gelang es der Gesamtheit dieser Assoziationen einen fruchtbaren Diskurs in der Öffentlichkeit zu etablieren: Durch die Veranstaltung von Lesungen und Ausstellungen, dem Verfassen von Manifesten, oder gar der Eigenproduktion von Zeitschriften wurden zahlreiche Debatten zu grundsätzlichen Fragen zu Kunst und Architektur in der Öffentlichkeit verhandelt. Der hierbei entstandene, pluralistische Diskurs hatte großen Einfluss auf die Entwicklung der Stile und Positionen an den WChUTEMAS.

Die Schulen und ihre Lehrkonzepte

Die Schulen bestanden im wesentlichen aus acht Fakultäten, in welchen sich die „hohen“ Disziplinen wie Kunst und Architektur ebenso wiederfanden wie vermeintlich „profane“ Handwerkskünste wie Holz- oder Textilarbeit. Eine interdisziplinäre Ausbildung sollte in erster Linie dabei helfen, die soziale Idee der Nivellierung von Kunst und Handwerk praktisch umzusetzen. Zudem war der Zugang zu den Schulen (zumindest war dies der Anspruch) offen für alle Gesellschaftsschichten und es wurden spezielle Aufnahmeverfahren für Jugendliche aus Bauern- oder Arbeiterfamilien angeboten. Das hierarchische Schüler-Meisterprinzip, in welchem die Studenten durch die Nachahmung der Werke eines etablierten Künstlers geschult werden sollten (zur damaligen Zeit das Standardmodell für die Ausbildung an Kunsthochschulen) wurde als sozial rückständig abgelehnt. Im Kontrast dazu wurde eine recht offene Organisationsstruktur an den Schulen eingeführt, die den Studierenden zahlreiche Wahlmöglichkeiten bezüglich ihrer Kurse, Module und sogar der Auswahl ihrer Lehrer bot. Selbst eine eigenständige Organisation von Kursen wurde den Studenten eingeräumt.

Die Offenheit dieser Struktur führte zu einem regen Austausch zwischen den WChUTEMAS und den zahlreichen aktiven Künstlergruppen im Land und es ergab sich ein reger Austausch, der nicht selten in medial aggressiv ausgetragenen Meinungsverschiedenheiten eskalierte. So sehr die Studenten bei der Herausbildung ihrer künstlerischen Persönlichkeit von solchen Debatten profitierten, so sehr zehrten diese Konflikte an der Stabilität der WChUTEMAS und mündeten in teilweise chaotischen Zuständen, permanenten Machtkämpfen um bestimmte Positionen und fast halbjährlichen Umstellungen an Lehrplan und Institutsaufbau.

Nichtsdestotrotz erlaubte diese neuartige Struktur auch die Etablierung neuartiger Lehrmethoden.

Die vielleicht wichtigste dieser Methoden war der sogenannte propädeutische Kurs, eine Art Basislehre, die für alle Disziplinen verbindlich eingeführt wurde. Der Kurs beschäftigte sich mit der Vermittlung grundlegender, fachübergreifender Gesetzmäßigkeiten zu Farbe, Form und Raum und war für Studenten aller gestalterischen Studienrichtungen obligatorisch. Auch hier spiegelt sich die übergeordnete Idee der Auflösung der Disziplingrenzen wider: Anstatt, wie in klassisch geprägten Bildungseinrichtungen üblich, die Werke einer einzelnen Person zu

kopieren sollten die Studenten durch ein experimentelles Erforschen und Entdecken in ihrer Wahrnehmung geschärft und ihr kreatives Urteilsvermögen gefordert werden.

Beispielsweise bestand im Grundkurs „Raum“ eine Aufgabe darin, durch die Schaffung von Objekten aus Ton den Zusammenhang von Maße und Vertikalität zu entdecken. Neben dem bereits erwähnten sozialen Impuls basierte der Kurs auf der Idee der Objektivierbarkeit von Gestaltung, d.h. der Möglichkeit, übergeordnete Kriterien für gestalterische Qualitäten bzw. Eigenschaften etablieren zu können.

Das Prinzip der Verwissenschaftlichung von Gestaltung findet eine noch deutlichere Ausprägung im sogenannten psychotechnischen Labor, eine Einrichtung, die um 1917 an den WChUTEMAS etabliert wurde. Das Kernstück dieses Labors war ein schwarz getünchter Raum, in welchem verschiedene Apparate zum Studium von Farbe, Form und Volumen installiert wurden. Vermutlich ist es mehr als Zufall, dass die funktionale Ästhetik dieser Werkstatt an die eines zeitgenössischen Labors eines Chemikers erinnert. Die Studenten sollten durch die Verwendung der Apparate den Raum und dessen psycho-physiologischen Wahrnehmung durch den Menschen analysieren und erlernen. An den Apparaten konnten farbige Flächen oder Volumen zueinander in Beziehung gesetzt werden, ihre jeweilige Dimension und Position wurde exakt vermessen, zudem wurde die Wirkung dieser Kompositionen auf die Psyche des Menschen analysiert. Es ging somit konkret um das Studium von objektiven Gesetzmäßigkeiten der Komposition, die unabhängig von persönlichen Vorstellungen sein sollten.

Der propädeutische Kurs sowie das psychotechnische Labor stehen stellvertretend für Bestrebungen an den WChUTEMAS, Lehrmethoden zu entwickeln, durch welche beinahe unabhängig von einzelnen Künstlerpersönlichkeiten Wissen vermittelt werden kann. Obgleich diese Konzepte an den Schulen selbst nicht unumstritten waren und letztlich der Einfluss bedeutsamer Lehrer naturgemäß groß blieb, zeichnet sich hier eine neuartige Auffassung ab, in welcher die kollektive Erfahrung vor der individuellen Vorrang erhält. Ein Umstand, der gewisse Parallelen zur politischen Idee im Sozialismus erkennen lässt, den Gegensatz zwischen Individuum und Gesellschaft aufzulösen.

Projekte

Die hier skizzierten Lehrmethoden scheinen zunächst von eher grundsätzlicher Natur zu sein, doch einige der angesprochenen Konzepte zeigen sich in vergleichbarer Weise auch in Projekten aus dem Umfeld der Schulen die zu dieser Zeit entstanden sind. Es sollen hier kurz einige Projekte aus der Architektur vorgestellt werden. Nicht nur war die Architekturfakultät an den WChUTEMAS kunstgeschichtlich sicher die einflussreichste, sondern die Baukunst war schlichtweg diejenige Disziplin, die am unmittelbarsten an der (sozialen) Gestaltung der Gesellschaft mitwirken konnte. Die aufgeführten Projekte stehen somit stellvertretend für architektonische Konzepte, die an einer sozialen Idee ausgerichtet waren.

Eines dieser Konzepte war das sogenannte SOZGOROD, im Prinzip eine kommunale Siedlung in Form einer großstädtischen Struktur. Die Frage nach der Schaffung und Bewirtschaftung von Wohnraum spielte eine wesentliche Rolle in der sozialistischen Idee von Gesellschaft und wurde gar als eine Art Werkzeug verstanden, ein neuartiges Verhältnis von von privatem und öffentlichem Leben etablieren zu können.

Die hier vorgestellte Siedlung "Tschekistenstädtchen" im heutigen Jekatarinenburg gruppiert sich um ein Wohnhochhaus auf einem sichelförmigen Grundriss, einem Wohnheim für Kleinfamilien. Besonders interessant ist hierbei, wie ein soziales Programm in die Architektur eingeführt wurde: Die Nasszellen bzw. Waschräume befanden sich nicht in den Wohnungen (diese bestanden lediglich aus einem ca. 20m² großen Zimmer) sondern sind als Gemeinschaftsräume am Ende der durchlaufenden Hauskorridore gebündelt, ähnlich wie man es heute noch von Jugendherbergen kennt. Zudem hatten die Wohnungen keine vollständigen Küchen, jeder Wohneinheit stand lediglich eine sehr kleine Kochnische zur Verfügung, welche auf den Korridoren installiert war. Speisen wurden in einer ebenfalls im Gebäudekomplex befindlichen Zentralküche zubereitet und von den Bewohnern lediglich aufgewärmt. Ähnlich wie die Frankfurter Küche stand hier die Idee der Entlastung der Frau von Hausarbeit im Vordergrund, allerdings nicht durch die Optimierung von Arbeitsabläufen, sondern durch die Verlegung der Tätigkeit in eine gemeinschaftliche Institution. Nicht nur die ehemals private Tätigkeit des Kochens, sondern, wie das erwähnte Beispiel der kommunalen Bäder zeigt, auch die des Waschen wurde in diesem Gebäude in den Bereich der Hausgemeinschaft verlegt, und damit als halböffentliche Tätigkeit innerhalb der Hausgemeinschaft etabliert.

In dem Komplex befanden sich zudem soziale Einrichtungen wie Restaurants, Kindergärten oder Läden für die Nahversorgung, diese waren entweder unmittelbar in die Anlage integriert oder in Nachbargebäuden untergebracht und über Brücken bzw. Korridore unmittelbar mit ihr verknüpft. Hierin offenbart sich letztlich die Idee des SOZGOROD als architektonischer Organismus, der versucht durch den gebauten Raum das soziale bzw. gesellschaftliche Verhalten seiner Bewohner zu beeinflussen.

Architektur als Gestaltung des sozialen Verhaltens zu begreifen fand auch Ausdruck in öffentlichen Bauten für das kulturelle Leben. Das bekannteste solcher Konzepte war der Klub, im Prinzip ein öffentliches und multifunktionales Kulturhaus, das für alle Menschen zugänglich sein sollte. Neben der Einebnung der Klassenunterschiede wurde ganz konkret auf eine Anhebung des kulturellen Niveaus der Arbeiterklasse abgezielt. Der Klub war, architekturgeschichtlich betrachtet, ein Gebäude ohne konkrete Tradition oder geschichtliche Vorbilder. Es verwundert also nicht, dass die umfassenden Planungswettbewerbe in den 1920er Jahren das Interesse der Avantgarde auf sich zogen und zu einem Experimentierfeld der progressiven Architekten wurden.

Der hier vorgestellte "Rusakov Arbeiterklub", 1927 vom Architekten Konstantin Melnikow in Moskau errichtet, ist das vielleicht prominenteste Beispiel der realisierten Bauten aus dieser Kategorie. Seine äußere, archaisch anmutende Form verrät bereits einiges über sein inneres Programm: Das Haus setzt sich aus drei auskragenden Baukörpern zusammen, in denen sich jeweils ein kleiner, flexibel nutzbarer Veranstaltungssaal befindet. Diese drei Balkone scheinen sich in einem turmartigen Bau zu verkeilen, der eine große Bühne (mit der dafür nötigen, modernen Technik) beinhaltet. Technische Einbauten wie verschieb-, oder klappbare Wände machten es möglich, dass die drei einzelnen Veranstaltungssäle zu einem großen, opernartigen Raum zusammengeschaltet werden konnten, in welchem Veranstaltungen wie Kongresse, Theater, Konzerte, usw. für bis zu 1500 Besucher abgehalten werden konnten. Diese Nutzungsneutralität bot die Möglichkeit – im Gegensatz zur klassischen Guckkastenbühne des Theaters – Veranstaltungen aller Art und Größe durchzuführen sowie diese teilweise sogar parallel ablaufen zu lassen.

Zuletzt soll noch ein Projekt vorgestellt werden, das die Radikalität des Denkens dieser Epoche ebenso widerspiegelt wie den technologischen Fortschrittsglauben, der für sie bezeichnend war. Der Entwurf für eine „Fliegende Stadt“ war die Diplomarbeit von Georgi Krutikow, mit welcher er 1928 an den WChUTEMAS seinen Abschluss an der Architekturfakultät machte. Krutikow geht von der historischen Überlegung aus, dass der Mensch im Laufe seiner Geschichte seine Geschwindigkeit ständig erhöht hat, indem er immer neuere und schnellere Transportmittel entwickelte. Er folgerte daraus, dass auch die Architektur und die Stadt in Zukunft beweglich sein müssen und darüber hinaus auch von der Erde zu lösen sein. Sein ebenso konsequenter wie radikal utopischer Vorschlag bestand in fliegenden Wohnmodulen, die sich aus zylinderförmigen Wohnbauten zusammensetzen, welche in der Luft schweben und einen gemeinschaftlichen Ring aus sozialen Einrichtungen tragen, im Kern handelt es sich also quasi um ein fliegendes SOZOGOROD. Der Transport von der Erde zu diesen Wohnanlage findet durch fliegende Wohnkapseln statt, die durch ihre luxuriöse Ausstattung die Reise an Bord zu entspannenden Kurzaufenthalten werden lassen. Dass es sich nicht nur um eine rein technoide sondern eben auch um eine soziale Utopie handelt, zeigt sich dem ebenfalls im Rahmen der Arbeit entwickelten Konzept für die „Restflächen“ die auf der Erde verbleiben, sobald die gesamte Wohnbevölkerung der UdSSR in solchen fliegenden Städte untergebracht worden ist: Die Erdoberfläche bleibt dann, so Krutikow, der Arbeit, der Erholung und – besonders interessant – dem Tourismus vorbehalten.

Die Schulen der WChUTEMAS wurden 1930 nach nur 10 Jahren Tätigkeit geschlossen, wofür mehrere Faktoren verantwortlich waren. Zum einen führten die zu Beginn erwähnten, inneren Konflikte und Dispute dazu, dass es unmöglich war nach außen hin eine gemeinsame Position zu entwickeln. Zudem konnten sich die WChUTEMAS nicht dem Vorwurf erwehren, lediglich Avantgarde-Künstler auszubilden, die beim praktischen Aufbau der Sowjetunion eher hinderlich waren, als dass sie produktiv dazu beigetragen hätten. Die Institute wurden zergliedert und in spezialisierte Schulen überführt, die eine stärker praktisch ausgerichtete Ausbildung verfolgten und eine größere Nähe zu Industrie und Wirtschaft aufwiesen.

Ab ca. 1930 war zudem die Machtergreifung Josef Stalins vollendet und der vom Politbüro mehr oder weniger staatlich verordnete sozialistische Realismus wurde als einzige erlaubte Ausdrucksform in Kunst und Architektur zugelassen. Klar diesem Stile zuzuschreiben ist der Entwurf von Boris Iofan für den Palast der Sowjets, ein megalomanes Prestigeprojekt für Stalin, welches lediglich aufgrund vom Materialmangels im Zuge des 2. Weltkriegs nicht vollendet werden konnte. Die radikale Zensur, mit der anders denkende Künstler und Intellektuelle verfolgt wurden gipfelte in grausamen Säuberungsaktionen, so dass den Andersdenkenden im besten Falle noch die Möglichkeit der inneren Emigration blieb. Mit dem Absterben jeglicher Debatten und dem Stillstand des öffentlichen Austausch wurden den WChUTEMAS dadurch auch kulturell die Grundlage entzogen, aus der sie einst hervorgegangen waren.

Social Design: Geschichte, Praxis, Perspektiven

Eine Tagung der Gesellschaft für Designgeschichte und des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 23. und 24. Mai 2014

Martina Fineder, Akademie der bildenden Künste Wien

„Grün“ und „Rot“ – Zur Ästhetik des Solidarischen seit den 1970er Jahren

Im Spannungsfeld von Design und Konsum, Konsumkritik, Anti-Design und Lifestyle-Trends der 1970er Jahre fragt dieser Vortrag nach den alternativen ästhetischen Politiken sozial und ökologisch motivierter Design- und Konsumkultur. Paradigmatisch für die Untersuchung gilt das anti-konsumistische Credo „Jute statt Plastik“, das die wiedererwachte Liebe zur Natur und die wachsende internationale Solidarität mit Menschen in Not verbindet. Hier finden Anti-Kapitalismus und Anti-Imperialismus zusammen mit der Sehnsucht nach mehr Sinnlichkeit, Harmonie und individueller Freiheit. Beispiele aus alternativen Stadtmagazinen wie dem Münchener *Blatt*, aus Ausstellungen wie „Design-it-yourself“ (1973/74) und „Neues Gewerbe und Industrie“ (1977) sowie aus dem IKEA Katalog zeigen, wie die Wertekultur der grün-alternativen Bewegung in Abgrenzung zu den Vorlieben der Wirtschaftswunderjahre durch das Machen und Konsumieren von Dingen verhandelt wurde. Diese Betrachtung macht auch die versöhnende Wirkung von alternativ anmutenden Produkten im Dilemma zwischen Nachhaltigkeit, Design und Konsum deutlich, wie sie heute aktiv von sogenannten „Greenwashern“ genutzt wird.

Martina Fineder ist Design- und Kulturwissenschaftlerin mit Arbeitsschwerpunkten im Bereich ökologisch und sozial motivierter Design- und Konsumkultur. Vor ihren Forschungs- und Lehrtätigkeiten u.a. an der Universität für angewandte Kunst Wien und der Akademie der bildenden Künste Wien (Doktorarbeit an der Abteilung für Moden & Styles, Prof. Elke Gaugele) gestaltete die ausgebildete Produktdesignerin als Gründungsmitglied des Designbüros *D+* zahlreiche Ausstellungs- und Publikationsprojekte. Gemeinsam mit Thomas Geisler brachte sie den Nachlass Victor Papaneks aus den USA an die Universität für angewandte Kunst, auf dessen Basis 2011 die *Victor J. Papanek Foundation* gegründet wurde. Sie ist Mitherausgeberin der deutschen Ausgabe von Papaneks Schlüsselwerk *Design für die reale Welt* (2009) und arbeitet u.a. für das Museum für angewandte und zeitgenössische Kunst Wien, wo sie 2013 das Ausstellungsprojekt „Nomadic Furniture 3.0 – Neues Befreites Wohnen?“ mit kuratierte.

Kontakt: martina@fineder.at

Nachweis: <http://www.gfdg.org/archiv/tagung-2014/beitraege/>

Martina Fineder

„Grün“ und „Rot“ – Zur Ästhetik des Solidarischen seit den 1970er Jahren

Im Spannungsfeld von Design und Anti-Design, Konsum, Konsumkritik sowie Lifestyle-Trends frage ich nach den „alternativen ästhetischen Politiken“¹ sozial und ökologisch motivierter Design- und Konsumkultur mit Fokus auf die Bundesrepublik.² Die Sorgen um die Folgen globaler Naturnutzung, wie sie sich im Laufe der 1970er Jahre sowohl in konsumkritischen Aktionen wie „Jute statt Plastik!“, einer alternativen Handwerks- und Selbstermächtigungskultur, aber auch in zahlreichen marktkonformen Innovationen wie dem Ikea-Prinzip ausdrücken, beruhen auf einem neuen, systemischen Mensch-Naturverhältnis.³ Dem entsprechend sollten die Ausbeutungsverhältnisse Kapital/Arbeitskraft und Mensch/Natur durch ein Kooperationsverhältnis zwischen Mensch und Natur ersetzt werden, wie es Erich Fromm 1976 in *Haben und Sein* forderte.⁴ Des-In-Mitbegründer Jochen Gros spricht 1978 von der Fusion der „rote[n]“ Kritik des kapitalistischen Systems mit der ‚grüne[n]‘ Kritik des industriellen Systems“.⁵ Zuvor hielt schon Tomás Maldonado in seinem vielzitierten Buch *Design, Umwelt und Revolte* fest, dass ökologische Bedingungen untrennbar mit den sozialen und politischen Gegebenheiten einer Gesellschaft verbunden sind:

„Eines hat sich klar herausgestellt: Wenn die Konten der Gesellschaft nicht stimmen, so ebenfalls nicht die der Natur. Doch umgekehrt gilt das Gleiche.“⁶

Mein Beitrag stellt in drei Teilen die ästhetischen Signaturen einer mit Mensch und Umwelt gleichermaßen solidarischen Wertekultur vor: erstens in Bezug auf Konsum, wobei guter Konsum gleich bedeutend für ein gutes Leben ist; zweitens in Bezug auf alternatives Handwerk und Design, und drittens in Bezug auf Do-It-Yourself & Design-It-Yourself. Allen Bereichen gemein ist ein anti-konsumistisches – oder wie die Offenbacher *Des-In*-Gruppe es formulierte – auch „anti-expansionistisches“ Leitbild,⁷ mit dem KonsumentInnen sowie GestalterInnen auf die als verunsichernd und bedrohlich empfundenen Veränderungen in

¹ Siehe das Kapitel „Alternative Ästhetische Politiken“ in: Elke Gaugele (Hg.), *Aesthetic Politics in Fashion*, Sternberg Press / Publikationsreihe der Akademie der bildenden Künste Wien, Band 14, 2014, S. 164-228.

² Der vorliegende Beitrag entstand anlässlich der Jahrestagung der Gesellschaft für Designgeschichte in Hamburg (23. und 24. Mai 2014). Er resultiert in Teilen aus meinem Dissertationsprojekt „The Promise of the Alternative: Environmentally Critical Design in West Germany’s 1970s“ und meiner Forschungsarbeit zur Ausstellung „Nomadic Furniture 3.0 – Neues Befreites Wohnen“ 2012-2013 am Museum für angewandte / Gegenwartskunst Wien. Unter dem Titel „Jute Not Plastic! Alternative Product Culture between Environmental Crisis and Fashion“, erscheinen aktuell Teile des Beitrages in: Elke Gaugele (Hg.), *Aesthetic Politics in Fashion*, Sternberg Press / Publikationsreihe der Akademie der bildenden Künste Wien, Band 14, 2014, S. 186-203.

³ Siehe dazu Karl-Werner Brand, „Die Umweltbewegung (inklusive Tierschutz)“ in: Roland Roth und Dieter Rucht, *Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945: Ein Handbuch*, Frankfurt/New York: Campus, 2008, S. 220f; Anna Bramwell, *Ecology in the 20th Century: A History*, New Haven und London: Yale University Press, 1989.

⁴ Erich Fromm, *Haben und Sein – die seelischen Grundlagen einer neuen Gesellschaft*, 1976.

⁵ Jochen Gros, „In die Produktion gehen“, in: *Wir wollens anders*, Nr. 1, 1978, S. 6.

⁶ Tomás Maldonado, *Umwelt und Revolte – Zur Dialektik des Entwerfens im Spätkapitalismus*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1972, Klappentext.

⁷ Philine Bracht, Bernd Brockhausen, Jochen Gros, Irmtraud Hagmann, Michael Kurz, Lothar Müller, Michael Walz (Hochschule für Gestaltung Offenbach Arbeitsgruppe), „des-in – ein neues Ornament: Weniger Konsum durch mehr Sinnlichkeit – Produkte als Leitbilder zur Umweltfreundlichkeit“, in: Internationales Design-Zentrum Berlin e.V. (Hg.), *Produkt und Umwelt*, Berlin, 1974, S. 58-76. Im Folgenden wird der Text der Arbeitsgruppe unter Des-In, 1974 zitiert.

ihrer sozialen und natürlichen Umwelt reagieren. Grundlegend dafür sind Auslegungen der „sogenannten Umweltkrise“ wie das *Internationalen Designzentrum Berlin* (IDZ Berlin) anlässlich der Publikation *Produkt und Umwelt* im Jahr 1974 herausstellt:

„Nach der Club-of-Rome-Studie über „Die Grenzen des Wachstums“, nach zeitweiligen Lieferbeschränkungen der ölexportierenden Länder, nach drastischen Preiserhöhungen durch die OPEC-Länder und die internationalen Ölgesellschaften, nach Sonntags-Fahrverboten und Tempo-Limits auf Autobahnen, nach der Aufdeckung von gefährlichen Wasser- und Luftverunreinigungen scheint die sogenannte Umweltkrise, die in Wirklichkeit eine Krise menschlichen Wirtschaftens und Konsumierens ist, zum beherrschenden sozialen und politischen Thema der siebziger Jahre zu werden.“⁸

Tatsächlich trägt im Lauf der 1970er Jahre eine Reihe alarmierender Publikationen, die aus unterschiedlicher Perspektive vor der Endlichkeit des Planeten Erde warnen, mit Hilfe der Massenmedien zu einer starken Wahrnehmung der Umweltkrise in der breiten Öffentlichkeit bei. In der BRD erschienen ab 1971 beunruhigende Titel wie *Müllplanet Erde*, *Schon möglich, dass die Erde sterben muss* oder *Ein Planet wir geplündert*.⁹ Einen wahren Schock löst aber 1972 der oben erwähnte Bericht des *Club of Rome* aus.¹⁰ Bestätigt durch die sogenannte Ölkrise von 1973, die diverse Energiesparprogramme nach sich zieht, sorgen *Die Grenzen des Wachstums* für starke Risse im fest in den Vorstellungen der BürgerInnen verankerten Fortschrittsmodell und den damit verbunden Wohlstandserwartungen.¹¹ Zudem verstärkt das neu gewonnene Verständnis für globale Rohstoffzusammenhänge – und die daran gebundene Angst vor der Endlichkeit des Planeten – die Wirkung der Berichte von den humanen und ökologischen Katastrophen in Ländern der sogenannten „Dritten Welt“.¹²

Guter Konsum = Gutes Leben

Zum Symbol eines sozial und ökologisch verantwortlichen Lebensstils wird in den späten 1970er Jahren die Jutasche. Die grobe, braune Einkaufstasche mit dem Slogan „Jute statt Plastik!“, die oftmals den Untertitel „Handgemacht in Bangladesh“ trägt, ist gleichzeitig Aufruf, künstliche Substanzen durch natürliche Materialien zu ersetzen, sowie eine Solidaritätserklärung an Menschen, die unter unfairen Produktions- und Handelsbedingungen leiden. Jute, die seit jeher Trägerin von Debatten zu kulturellen Rechts- und Eigentumsfragen ist – vermag in der von Katastrophenszenarien gespeisten Dekade sowohl anti-kapitalistische, anti-imperialistische als auch feministische und ökologische Kritik an der

⁸ Jens Priewe, „Einleitung“, in: Internationales Design-Zentrum Berlin, *Produkt und Umwelt*, Berlin, 1974, S. 7.

⁹ Christian Schütze, *Schon möglich, dass die Erde sterben muss*, 1971; Hans Reimer, *Müllplanet Erde*, 1971; Herbert Gruhl, *Ein Planet wir geplündert: Die Schreckensbilanz unserer Politik*, 1976; Eine ausführliche Zusammenstellung dieser Literatur findet sich in Jost Hermand, *Grüne Utopien in Deutschland: Zur Geschichte des ökologischen Bewusstseins*, 1991.

¹⁰ Donella H. Meadows, Dennis L. Meadows, Jørgen Randers, William W. Behrens III (Hrsg.), *The Limits to Growth: A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*, New York: Universe Books, 1972.

¹¹ Vgl. Karl-Werner Brand, „Die Umweltbewegung (inklusive Tierschutz)“ in Dieter Roth und Roland Rucht (Hg.), *Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945: Ein Handbuch*, Campus, 2008; Werner Faulstich, *Die Kultur der 70er Jahre*, München: Fink, 2004; Arne Andersen, *Der Traum vom guten Leben: Alltags- und Konsumgeschichte vom Wirtschaftswunder bis heute*, Frankfurt / New York: Campus, 1999;

¹² Zu diesen Ländern gehören in den 1970er Jahren Jute produzierende Länder wie Bangladesh, für die Musiker wie Ravy Shankar und Beatle George Harrison mit legendären Life-Aid-Konzerten zur internationalen Solidarität aufriefen.

Großindustrie (allen voran an der Atomkraft) zu vereinen.¹³ Für Manon Maren-Grisebach, damals Vorsitzende der Grünen, gilt der Verkauf von „Jutetaschen z. B., die in Peru von den Ärmsten hergestellt werden“, als „Ausdruck unseres Hasses gegen Umweltzerstörung wie auch unserer Liebe zu diesen von schlaunen Geldjägern Unterjochten.“¹⁴ Diese ethische Konsumhaltung wird unter anderem durch Selbst- und Handgemachtes, Rohes und Rustikales sowie auch durch „exotische“ Gegenstände verkörpert. Dazu Maren-Grisebach in *Philosophie der Grünen*:

„Grüne drängen nicht nach Geld. Im Gegenteil: Finanz- und Geschäftsbetrieb erregt eher Ekel. Ihre Sucht ist nicht die von Reichtum und Luxus. (...) Allein das Aussehen ist Zeichen dieses Inneren. Selbstgestrickte Pullover, Sandalen aus Leinen oder Rohleder, nein, da wird keiner vom Hang zum Luxus getrieben. Und bei allen Mandatsträgern gilt, wie rundum in der Partei, das Prinzip der Sparsamkeit (...)“.¹⁵

Dieser Haltung entsprechend sollte die Herkunft und die Herstellung von Kleidung und Gebrauchsgegenständen nachvollziehbar sein, und „dem Herzen mehr verpflichtet als dem Portemonnaie“, so Maren-Grisebach.¹⁶ Kurz gefasst, gelten den Grünen Dinge in betont schlichter Ästhetik als Ausdruck der Solidarität zwischen Mensch und Mensch und Mensch und Natur.

Eine entscheidende Rolle in der Vermittlung dieser bewussten Konsum- und Designkultur spielen neben alternativen Märkten wie dem *Grünen Markt* in Frankfurt [Abb. 1] und Frauen- und Lifestylmagazinen vor allem links-alternative Stadtzeitungen: darunter das *Münchner Blatt*, der *Nürnberger Plärer* oder der *Frankfurter Pflasterstrand*. [Abb. 2] Wie der legendäre *Whole Earth Catalog* oder die späteren Punk-Fanzines wirken die auf günstigem Papier gedruckten Zeitungen betont improvisiert. Sie erscheinen meist im A4-Format (oder in Annäherung daran) mit simpler Klammerheftung. Zahlreiche von LeserInnen eingesandte Beiträge sind als maschingschriebene Manuskripte abgedruckt, ihre Färbung dementsprechend subjektiv. Der Zeitungskern ist vorwiegend schwarz-weiß, die Bildraster oft grob und die Illustrationen häufig im Collageverfahren. Die Schriften im Retrostil variieren in Größe und Form, die Headlines sind mitunter per Hand dazugesetzt. Oftmals zitieren sie die Formensprache des Jugendstils oder setzen, wie zum Beispiel der *Pflasterstrand*, die in den 1970er Jahren äußerst beliebte Jugendstilschriftart „Arnold Böcklin“ ein. In die häufig floral anmutenden Randleisten und Zierranken sind teilweise auch Gewehre und Kanonenkugeln verwoben. Oft haben diese – entsprechend der vorwiegend friedlichen Gesinnung der Grün-Alternativen – Rosen in den Mündungen stecken.¹⁷ Eine „graphic language of resistance“¹⁸ wie sie den Punk-Fanzines der späten 1970er Jahre zugeschrieben wird, kann also auch für diese Stadtzeitungen proklamiert werden. Denn, wenn auch unter

¹³ Martina Fineder, „Jute Not Plastic! Alternative Product Culture between Environmental Crisis and Fashion“, in: Elke Gaugele (Hg.), *Aesthetic Politics in Fashion*, Sternberg Press / Publikationsreihe der Akademie der bildenden Künste Wien, Band 14, 2014, S. 186-203.

¹⁴ Manon Maren-Grisebach, *Philosophie der Grünen*, München/Wien: Günter Olzog Verlag GmbH, 1982, S. 22.

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ Ebenda, S. 23.

¹⁷ Vor allem der *Pflasterstrand* bot ein breites Spektrum linker Gesinnungen. Laut Nullnummer vom Oktober 1976 soll der *Pflasterstrand* ein Spektrum von „Makrobioten bis zur Revolutionären Zelle“ darstellen und diskutieren. Im Anzeigenteil finden sich auch Aufrufe zum Protest „mit allen Mitteln“.

¹⁸ Siehe Teal Tiggs, „Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic“, *Journal of Design History*, Nr. 19/1, 2006, S. 69-83.

anderen Vorzeichen als im „no-future“ des Punk, wird hier Kritik an der Massenproduktion und am Kapitalismus visualisiert.

Auch Firmen wie Ingo Maurers *DesignM*, die üblicherweise eher in Hochglanzmagazinen inserieren, erscheinen im *Blatt* mit schnellen, betont legeren Linienzeichnungen in Schwarz-Weiß [siehe Abb. 2]. Die hier angebotenen Produkte sind aus Filz und naturfarbenem Leinen. Das *Blatt* hat es sich zur Aufgabe gemacht, Hilfe zum Überleben in der „inhumanen“ Stadt für Menschen mit wenig Geld, aber hohen ethischen Ansprüchen, zu bieten.¹⁹ Neben kritischen Reportagen, einem Veranstaltungskalender und einer Kontaktbörse enthält *Blatt* einen umfangreichen Anzeigenteil.²⁰ Hier inserieren skandinavische Abholmöbelmärkte, Second-Hand-Boutiquen und Handarbeitsgeschäfte, Plattenläden, Tauschbörsen und Flohmärkte, Naturkostläden, Nostalgieläden u. v. a. m. Die alternative Anmutung des *Blatt* (inklusive eines Großteils der Inserate), resultiert wie beim *Plärrer* und beim *Pflasterstrand* einerseits aus der kostengünstigen Produktionsart. Andererseits ist sie aber auch der bewusst anti-autoritären und gewollt imperfekten Tonart geschuldet, die die Alternativbewegung der Kälte und Glätte der etablierten bürgerlichen Ästhetik entgegensetzen will.

Das wachsende Interesse für Lebensstilfragen in den alternativen Medien geht nach dem Scheitern von '68 mit dem vielkritisierten Rückzug der politischen Linken ins Symbolische und Private einher. In der ersten Ausgabe von 1976 erklärt die *Pflasterstrand*-Redaktion ihre neue Konzentration auf Leben und Wohnen wie folgt:

„Wir glauben nicht, daß die Geschichte der Bewegung in Frankfurt, wo sie 'Politik' gemacht hat, d.h. auf der Straße gewesen ist und an verallgemeinerbaren Bedürfnissen angesetzt hat, vorbei ist. Wir glauben auch nicht, daß in diesem Staat nichts mehr zu machen ist. Die Frage ist nur: Wie kann er Momente des Anderslebens von Wohngemeinschaften bis zu gesunder Ernährung nach außen tragen?“²¹

Ein neuer Produktstil für einen neuen Lebensstil

Die aktuelle Suche nach alternativen Wohn- und Lebensformen gilt auch den jungen DesignerInnen von *Des-In*, die sich als direkte Reaktion auf die *Grenzen des Wachstums* 1973 an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach am Main formiert, als maßgeblich für ihre Entwurfsarbeit:

„Wenn nämlich ein neuer Lebensstil zur Diskussion steht, dann müssen wir uns auch über einen neuen Produktstil Gedanken machen, und das fordert die spezifisch ästhetische, die stilbildende Kompetenz des Designers.“²²

Sie führt die intensive Auseinandersetzung mit vorherrschenden Konsum- und Produktionsweisen zu Fragen von Produktstilen. Entgegen der Entwurf-verweigernden

¹⁹ *Blatt*, Nr. 1, 6. Juli bis 19. Juli, 1973, Editorial Statement.

²⁰ *Blatt* hat im Vergleich zu *Pflasterstrand* und *Plärrer* den umfangreichsten Produktanzeigenteil.

²¹ *Pflasterstrand*, Nr. 1 (= Nullnummer), 1976, S. 2.

²² Jochen Gros, „Eine Design-Initiative: 'des-in'“, in: *form – Zeitschrift für Gestaltung*, Nr. 79/III, 1977, S. 15.

Haltung vieler KollegInnen wollen sie über Produkte „zu der üblen Situation unserer Gesellschaft und den vielfältigen Gründen dafür“ Stellung nehmen.²³

„Wir werden objektiv ärmer an Rohstoffen, die wir zudem unter immer mehr Menschen aufteilen müssen, (...) Dieser materielle Wandel des Seins muß auch Auswirkungen haben auf unser bewußtes Sein bzw. auf unser Symbolsystem, in dem wir denken und fühlen, d.h. natürlich auch auf unsere präsentativen Begriffe, auch auf Industriedesign.“²⁴

Ihr Ziel, eine „nachindustrielle“, dezentrale, selbstbestimmte und sinnliche Produktionsweise zu verfolgen, basiert unter anderem auf der von Robert Jungk und Ernst Friedrich Schumacher vertretenen Kritik an der Großindustrie und den damit verbundenen Besitzverhältnissen.²⁵ Unter dem Motto „Kleinserie macht frei“ propagiert *Des-In* die Wiederentdeckung der Handarbeit, innerhalb derer die Zusammenführung von „Kopf und Händen“ als ein zentrales Mittel gegen die Entfremdung von der sozialen und natürlichen Umwelt angesehen wird.²⁶ Als theoretische Grundlage für die Designpraxis dient Jochen Gros' Arbeit *Erweiterter Funktionalismus*²⁷, in der die zeichenhafte Bedeutung von Objekten dem funktionalen Gebrauchswert gleichgestellt wird. Damit drängt sich als Gegenpol zum Ornamentverbot des Funktionalismus die Forderung nach „mehr Sinnlichkeit durch Ornament“ nahezu auf.²⁸ Wesentlich dabei ist die Suche nach Verfahrensweisen, um den „zugrundeliegenden Gedankengang auch sinnlich erfahrbar, anschaulich, be-greiflich zu machen“.²⁹ Besonders geschätzt werden „wiederverwertbare ‘arme’ Materialien“ für ihr „nicht-autoritäres Erscheinungsbild durch Nicht-Perfektionismus“.³⁰ Darunter: Wiederverwendetes Dachlattenholz und vergessene Materialien wie Knüppelholz sowie industriell hergestellte Materialien und Halbfabrikate wie ausrangierte Offset-Druckplatten, Lebensmittelkanister, Autokennzeichen und Autoreifen sowie Teekisten. [Abb. 3, 4, 5] Der Gruppe zufolge ist das „eine Werthaltung, nach der auch verwaschene und geflickte Jeans ‘schön’ sein können“.³¹ Ihr Versuch zur Konsumreduktion gleicht einem „Hippie-Modell“,³² indem die Aufwertung von einfachen Dingen und ihren „natürlichen“ Materialeigenschaften an die Stelle von althergebrachten status- und prestigeträchtigen Objekten tritt.

„(...) wenn wir beispielsweise sehen lernen, dass auch rohe Spanplatten ihren ästhetischen Reiz haben, dann spart das u. U. mehr Rohstoffe und Energie als viele

²³ Lothar Müller, *Des-In & Entwurfsbeispiele für eine alternative Produktionsform*, (Masch.-Schr.) Diplom-Arbeit an der Hochschule für Gestaltung Offenbach, Fachbereich Produktgestaltung, 1977, S. 4. Lothar Müller ist Mitbegründer der Des-In-Gruppe.

²⁴ Des-In, 1974, S. 63.

²⁵ Siehe zum Beispiel Robert Jungk, *Berliner Extradienst* 3, Nr. 40, 1969, S. 4; zitiert in Müller, 1977, S. 3; Ernst Friedrich Schumacher, *Small is Beautiful – Economics as if People Mattered*, 1973.

²⁶ Siehe dazu Jan Kotig „Neues Gewerbe – Neues Leben: Zu Versöhnung von Handarbeit und Industrie“, in: *werk und zeit*, Nr. 3, 1978, S. 37-40.

²⁷ Jochen Gros, *Erweiterter Funktionalismus und Empirische Ästhetik*, (Masch.-Schr.) Diplom-Arbeit an der SHFBK Braunschweig, 1973.

²⁸ Des-In, 1974.

²⁹ Müller, 1977, S. 24.

³⁰ Ebenda, S. 6.

³¹ Des-In, 1974, S. 65.

³² Ebenda, S. 64.

technische Erfindungen – vorausgesetzt, wir können auf den Status – durch Geld-Ausdruck – verzichten.“³³

Die Arbeiten von *Des-In* gehören in den 1970er Jahren zu den wenigen, die sich dazu eignen, die abstrakten sozialen und ökologischen Debatten breitenwirksam zu illustrieren. Ihre Recyclingobjekte werden in Ausstellungen, Zeitungen und Magazinen, ja sogar in populären Fernsehshows zu Botschaftern einer „guten“ Konsumhaltung, wie sie für die ökosozialen Bewegungen von Beginn an wesentlich ist.³⁴ Entgegen der landläufigen Meinung gehören ein bewusster Umgang mit natürlichen Ressourcen, die Reduktion von Giftstoffen und Emissionen sowie faire Bedingungen für die Menschen in den Produktionsstätten bereits in den 1970er Jahren nicht nur zu den Anliegen der Gegenkultur, sondern prägen auch den Mainstream. Zur zusätzlichen Inszenierung eines alternativen Lebensstils wird der Auftritt der Gruppe in der *Uschi-Glas-Show* durch einen Fernseh-Bobtail aufgeladen. [Abb. 6]

Als Inbegriff alternativer (aber nicht ökologischer) Konsumkultur gilt für einen Gutteil der aufgeklärten, gebildeten urbanen Mittelklasse das Schwedische Möbelhaus Ikea. Neben den Anrufungen der neuen Selbermachkultur mit Slogans wie „Die besten Ideen kosten oft am wenigsten Geld“ referenziert der Möbelhersteller gekonnt das neue Kooperationsverhältnis Mensch-Natur. [Abb. 7] Das Regal ‚Sten‘ aus unbehandeltem Kiefernholz, das hier mitten im Wald abgebildet ist, scheint direkt vor Ort hergestellt worden zu sein. Davor sitzt ein freundlich grüßender Elch. Er suggeriert, dass weder er selbst noch sein Lebensraum durch die Herstellung des Regals bedroht werden. Im Gegenteil, das in blauer Arbeitshose und weißen Arbeitshandschuhen inszenierte Tier scheint an der Produktion beteiligt zu sein.³⁵ Vor allem aber ist es stellvertretend für den Konzern mit den Heimwerkern auf Du und Du.

Design-it-yourself, Do-it-Yourself

Für die junge, kritische Generation, die unter anderem mit den Folgen wirtschaftlicher Stagnation zu kämpfen hat, bietet das Selbermachen, sofern es über den Zusammenbau von Fertigteilen hinausgeht, nicht nur die Möglichkeit, sich von den Zwängen des Marktes zu befreien, sondern gilt als sinnlich erfahrbare Alternative zur industriellen Massenproduktion. Die Vorteile des Selbermachens fasst das *Internationale Design Zentrum Berlin* anlässlich der Ausstellung „Design-it-yourself: Möbel für den Grundbedarf des Wohnens – selbst entworfen – selbst gebaut“ wie folgt zusammen:

„Sie sparen Geld – Sie entdecken, nutzen Ihre kreativen Fähigkeiten –
Sie können Ihre Wohnung nach Ihren Bedürfnissen gestalten.“

1973 holt das *Internationale Design Zentrum Berlin* den US-amerikanischen Designer und Autor des heiß diskutierten *Design for the Real World* (1972) Victor Papanek nach Berlin. Als Alternative zur Bundespreis-Ausstellung mit dem Thema „Grundbedürfnisse des Wohnens“ des Rates für Formgebung zeigt es die eben genannte Mitmachausstellung. Während im Untergeschoss industriell gefertigte Serienprodukte in der Tradition der „Guten Form“ vorgestellt werden, werden im Erdgeschoss Möbel- und Einrichtungsgegenstände nach

³³ Ebenda, S. 73.

³⁴ Zum Recycling-Design von *Des-In* siehe auch Martina Fineder, „Recycling-Design revisited: Mit der *Des-In*-Gruppe auf der Suche nach einer sinnlichen Produktkultur (1974–1978)“ in: Elke Gaugele, Sabina Muriale, Ruby Sircar (Hrsg.), *A Guide Towards Postcolonial Fashion*, Beltz Verlag, Winter 2014/15.

³⁵ Martina Fineder, 2014, S. 199.

Anleitungen von Papanek, Entwürfe von Leserinnen des Frauenmagazins *Brigitte* und von BerlinerInnen zum Nachbauen angeboten.

„Im Erdgeschoß gab’s noble, makellose, in edlen Materialien ausgeführte Industrieerzeugnisse, – von den Besuchern registriert, im Preis verglichen wie in einem Warenhaus. Oben gab’s grobe, vom Probieren schon leicht lädierte, aus Platten und anderem Bastlermaterial zusammengefügte Muster – lebhaft und kritisch diskutiert ...“³⁶

Publikum und Presse reflektieren eingehend die vom IDZ offenbar intendierte Diskrepanz zwischen den Vorstellungen der Bundespreisjuroren und den Bedürfnissen junger Familien, die die Zielgruppe beider Projekte sind: Vor allem die Kosten der preisgekrönten Serienmöbel liegen teils weit über den finanziellen Möglichkeiten der jungen BundesbürgerInnen.

„Diese Sachen hier sind ganz gut und vor allem billig zu machen. Die Dinge vom „Bundespreis“ dagegen werden mir nicht dem Anspruch gerecht, „Grundbedürfnisse“ zu sein. Meine Schüler kommen aus sozialen Schichten, die einfach nicht imstande sind, zwei- bis dreitausend Mark für eine kleine Wohngruppe auszugeben.“³⁷

Nach dem Ende des Wirtschaftswunders zu Beginn der 1970er Jahre berührt die „Design-it-yourself“-Ausstellung einen wunden Punkt der offiziellen „Gutes-Design-Kultur“ in der BRD, die sich seit geraumer Zeit damit konfrontiert sieht, an den Bedürfnissen und den Geschmäckern der Bevölkerung vorbei zu gestalten. Hingegen adressieren die *Nomadic-Furniture-Handbücher* von James Hennessey und Victor Papanek, in denen auch die in Berlin gezeigten Bauanleitungen abgedruckt sind, gezielt Studierende im Amerika der krisengeschüttelten 1970er Jahre. Darunter auch der in Berlin für Gesprächsstoff sorgende „Kinderturm“ [Abb. 8 + 9].³⁸ Er gehört zu einer Serie von vier sogenannten „Living Cubes“ (Wohnkuben). Sie waren ursprünglich intendiert, um in Mietwohnungen behagliche Räume zu schaffen, ohne für umfangreiche Renovierungsarbeiten Geld in den Rachen von Landlords zu werfen – so Hennessey im Interview.³⁹ Die „rough&ready“-Ästhetik der Bauten und Möbel, die ebenso ökonomische wie fertigungstechnische Hintergründe hat, will auch hier als anti-kapitalistisches Statement gelesen werden. Wie die vorher eingeführten alternativen Stadtzeitungen setzen sich die *Nomadic-Handbücher* selbst ästhetisch von den kommerzielleren Designratgebern und Lifestyle-Magazinen ab: Sie sind schwarz-weiß, die Fotos gerastert, das Layout handgeklebt. Die Entwürfe, die größtenteils von Hennessey akkurat mit dem Lineal gezeichnet sind, bekommen durch Papaneks handgeschriebene Erläuterungen eine improvisierte, spontane Note. Der Ton der Texte ist freundschaftlich unterstützend, kommentarhaft. Papanek nützt hier auch die Gelegenheit, die in *Design for the Real World* begonnene Kritik an der vorherrschenden Design- und Konsumkultur fortzusetzen. Mit ihrem legeren Stil markieren die beiden Bände, wie zuvor schon der *Whole Earth Catalog*, den Bruch zur Ratgeberkultur der 1950er und frühen 1960er Jahre, in denen Designer und Architekten als professionelle Autoritäten in Erscheinung treten.

³⁶ Zitiert nach „design-it-yourself“, *form – Zeitschrift für Gestaltung*, Nr. 64/IV, 1973, S. 25.

³⁷ Ein anonymer Lehrer, zitiert nach „design-it-yourself“, *form – Zeitschrift für Gestaltung*, Nr. 64/IV, 1973, S. 26.

³⁸ Ein anonymer Student, zitiert ebenda.

³⁹ Martina Fineder im Gespräch mit James Hennessey, „Möbel in Bewegung“, *MAK/ZINE*, Nr. 1, 2013, S. 9-17.

Das ästhetische Erbe der frühen Grün-Alternativ-Bewegung

Die alternative politische Wertekultur der Post-68er-Alternativen hat nicht nur entscheidend zur Kritik am kapitalistischen Materialismus beigetragen, sondern wesentliche Fragen zur Gewinnung und zum Einsatz von Materialien sowie zu den Herstellungsprinzipien der Massenindustrie aufgeworfen, die zum Teil bis heute fortwirken. Wie Elke Gaugele und Monica Tilton in *Aesthetic Politics in Fashion* erneut hervorheben, ist „Materialität eine entscheidende Komponente in der Ausformulierung alternativer ästhetischer Politiken – von einer postkolonialen über eine ökologische bis zu einer ethischen Perspektive“.⁴⁰ Diese Ausführung gründet auf einem Argument des britischen Kulturanthropologen Daniel Miller: „The stance to materiality remains the driving force behind humanity’s attempts to transform the world in order to make it accord with beliefs as to how the world should be“.⁴¹ Demnach, und entsprechend den Beispielen in diesem Beitrag, ist die Mode- und Dingwelt grün-alternativer Design- und Konsumkultur aus den 1970er Jahren als sichtbarer und fühlbarer Ausdruck des Strebens nach einem neuen Kooperationsverhältnis zwischen Mensch und Mensch und Mensch und Natur zu interpretieren.

Bescheidene, natürlich anmutende Materialien, schlichte Formen, Selbstgemachtes und Handgemachtes, Langlebiges, gebrauchte Objekte mit Patina sowie provisorische wirkende DIY-Möbel erleben in der aktuellen Suche nach einer sozial und ökologisch nachhaltigen Produkt- und Konsumkultur eine Renaissance. Im aktuellen Dilemma zwischen Nachhaltigkeit, Design und Konsum, das sich in den Krisenjahren seit 2008 zusehends verstärkt, kommt Dingen in dieser als „alternativ“ verorteten Ästhetik erneut eine versöhnende Rolle zu.⁴²

Unter veränderten Vorzeichen wirkt das ästhetische Erbe der frühen Grün-Alternativ-Bewegung heute beispielsweise in gestalterisch-anspruchsvollen Vehikeln für partizipatorische Design-Kochaktionen oder handgefertigter Batik-Kleidung, die sich in Form von Unikaten auch in der internationalen Modeszene behaupten kann, nach.⁴³ Als Alternative zu Massenkonsum und Luxusgut erlebt auch die Beschäftigung mit Selbstbaumöbeln und -Objekten seit etwa zehn Jahren einen wahren Boom im Design. Auffallend ist in diesem Zusammenhang die soziale Komponente von öffentlichen und halb-öffentlichen DIY-Happenings: Während sie einerseits den aktionistischen Geist der 1960er und 1970er Jahre mit sich tragen, zelebriert hier vor allem die kreative Mittelschicht in Metropolen wie Wien, Berlin und NYC ein neues Miteinander, innerhalb dessen der „Status-durch-Geld-Ausdruck“ gegen eine „Ästhetik des Solidarischen“ eingetauscht wird. Hier bewerten DesignerInnen und SelbsterbauerInnen den ästhetischen Reiz roher Materialien und Halbfabrikate mit ihrem Wissen um Schadstoffvermeidung und Ressourcenschonung sowie im Hinblick auf die Versöhnung von Handarbeit und Industrie. Nicht zuletzt spielt hier auch der alltagspolitische

⁴⁰ Elke Gaugele und Monica Tilton, „Alternative Aesthetic Politics – An Introduction“, in: Gaugele, 2014, S. 169; Übersetzung M. Fineder.

⁴¹ Daniel Miller, „Introduction“, in: *Materiality*, Durham und London: Duke University Press, 2006, S. 2.

⁴² Es käme einer Verklärung der Grün-Alternativ-Bewegung gleich, nicht zu erwähnen, dass es in Bezug auf die tatsächliche Umweltfreundlichkeit und den sozio-ökonomischen und gesellschaftlichen Impact von Aktionen wie „Jute statt Plastik!“ keine blinden Flecken gab (und noch gibt). Wir erinnern uns in dem Zusammenhang etwa an den Formaldehydskandal um das Billy-Regal oder an die Aufregung um die Jutetasche, in der viel zu hohe Konzentrationen gefährlicher Chemiegift-Rückstände nachgewiesen wurden.

⁴³ Siehe zum Beispiel <http://chmararosinke.com/253-2>, <http://mobilehospitality.eu>, <http://hartzivmoebel.blogspot.co.at>, <http://www.awarenessandconsciousness.com/COLLECTIONS>.

Wille, eine „gute“ Konsumhaltung sichtbar nach außen zu tragen, eine bedeutende Rolle. Heute wie zu Zeiten von *Des-In*, Papanek und Co. bietet eine alternative Ästhetik einen Distinktionsgewinn gegenüber der Massenkultur und dem 24/7-Rhythmus der globalen Güterproduktion. Heute ist sie allerdings salonfähig geworden.

Literatur

Bracht, Ph., Brockhausen B., Gros, J., Hagmann, I., Kurz M., Müller L., Walz M. (Hochschule für Gestaltung Offenbach Arbeitsgruppe), „des-in – ein neues Ornament: Weniger Konsum durch mehr Sinnlichkeit – Produkte als Leitbilder zur Umweltfreundlichkeit“, in: Internationales Design-Zentrum Berlin e.V. (Hg.), *Produkt und Umwelt*, Berlin, 1974, S. 58-76.

Bramwell, Anna, *Ecology in the 20th Century: A History*, New Haven und London: Yale University Press, 1989.

Brand, Karl-Werner, „Die Umweltbewegung (inklusive Tierschutz)“ in: Roland Roth und Dieter Rucht (Hrsg.), *Die sozialen Bewegungen in Deutschland seit 1945: Ein Handbuch*, Frankfurt/New York: Campus, 2008, S. 219-244.

Faulstich, Werner, *Die Kultur der 70er Jahre*, München: Fink, 2004.

Fineder, Martina, „Jute Not Plastic! Alternative Product Culture between Environmental Crisis and Fashion“, in: Elke Gaugele (Hg.), *Aesthetic Politics in Fashion*, Sternberg Press / Publikationsreihe der Akademie der bildenden Künste Wien, Band 14, 2014, S. 186-203.

Fineder, Martina im Gespräch mit James Hennessey, „Möbel in Bewegung“, *MAK/ZINE*, Nr. 1, 2013, S. 9-17.

Gaugele, Elke, (Hg.), *Aesthetic Politics in Fashion*, Sternberg Press / Publikationsreihe der Akademie der bildenden Künste Wien, Band 14, 2014.

Gaugele, Elke und Titton, Monica, „Alternative Aesthetic Politics – An Introduction“, in: *Aesthetic Politics in Fashion*, Sternberg Press / Publikationsreihe der Akademie der bildenden Künste Wien, Band 14, 2014, S. 164-173.

Fromm, Erich, *Haben und Sein – die seelischen Grundlagen einer neuen Gesellschaft*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt GmbH, 1976.

Gros, Jochen, *Erweiterter Funktionalismus und Empirische Ästhetik*, (Masch.-Schr.) Diplom-Arbeit an der SHFBK Braunschweig, 1973.

Gros, Jochen, „Eine Design-Initiative: ‘des-in‘“, in: *form – Zeitschrift für Gestaltung*, Nr. 79/III, 1977, S. 15-17.

Gros, Jochen, „In die Produktion gehen“, in: *Wir wollens anders*, Nr. 1, 1978, S. 6-9.

Hermund, Jost, *Grüne Utopien in Deutschland: Zur Geschichte des ökologischen Bewusstseins*, 1991.

Jungk, Robert, *Berliner Extradienst* 3, Nr. 40, 1969, S. 4; zitiert in Müller, Lothar, *Des-In & Entwurfsbeispiele für eine alternative Produktionsform*, (Masch.-schr.) Diplom-Arbeit an der Hochschule für Gestaltung Offenbach, Fachbereich Produktgestaltung, 1977.

- Kotig, Jan, „Neues Gewerbe – Neues Leben: Zur Versöhnung von Handarbeit und Industrie“, in: *werk und zeit*, Nr. 3, 1978, S. 37-40.
- Maldonado, Tomás, *Umwelt und Revolte – Zur Dialektik des Entwerfens im Spätkapitalismus*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1972.
- Maren-Grisebach, Manon, *Philosophie der Grünen*, München/Wien: Günter Olzog Verlag GmbH, 1982.
- Meadows, Donella H., Meadows, Dennis L., Randers, Jørgen, Behrens III, William W. (Hrsg.), *The Limits to Growth: A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*, New York: Universe Books, 1972.
- Miller, Daniel (Hg.), „Introduction“, in: *Materiality*, Durham und London: Duke University Press, 2006.
- Priewe, Jens, „Einleitung“, in: Internationales Design-Zentrum Berlin e.v. (Hg.), *Produkt und Umwelt*, Berlin, 1974, S. 7.
- Müller, Lothar, *Des-In & Entwurfsbeispiele für eine alternative Produktionsform*, (Masch.-Schr.) Diplom-Arbeit an der Hochschule für Gestaltung Offenbach, Fachbereich Produktgestaltung, 1977.
- Schumacher, Ernst Friedrich, *Small is Beautiful – Economics as if People Mattered*, 1973.
- N.N, „design-it-yourself“, *form – Zeitschrift für Gestaltung*, Nr. 64/IV, 1973, S. 25-29.
- Tiggs, Teal, „Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic“, *Journal of Design History*, Nr. 19/1, 2006, S. 69-83.

Abbildungen



Abb. 1: Des-In-Stand, Grüner Jahrmarkt in Frankfurt/Main, ca. 1976

© Copyright Des-In, private Sammlung Jochen Gros

Abb. 2: Cover des Pflasterstrand 1976, Cover und Anzeigenseite des Plärren 1978, Cover des Blatt 1973, Produktanzeige aus dem Blatt Nr. 56/1975



Abb. 3: „Teekistenschrank“ und „Reifensofa“, Des-In, ca. 1977, (Entwurf „Reifensofa“, 1974)

© Des-In, private Sammlung Jochen Gros

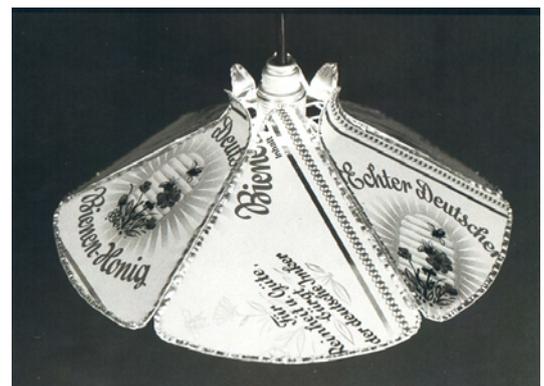


Abb. 4: Lampenschirm aus ausrangierten Offset-Druckplatten, Des-In, ca. 1976

© Des-In, private Sammlung Jochen Gros

Abb. 5: „Knüppelholzbock“ mit Bauvorrichtung, Des-In, ca. 1976

© Des-In, private Sammlung Jochen Gros

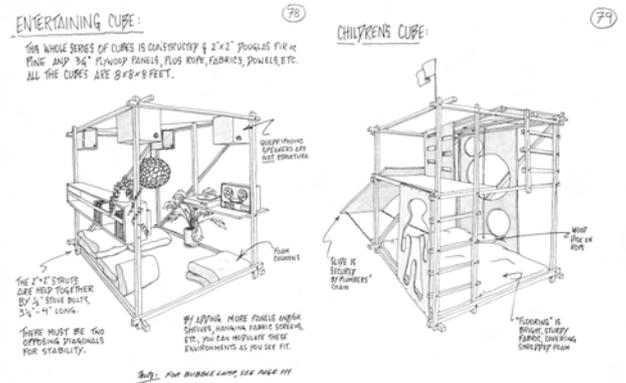
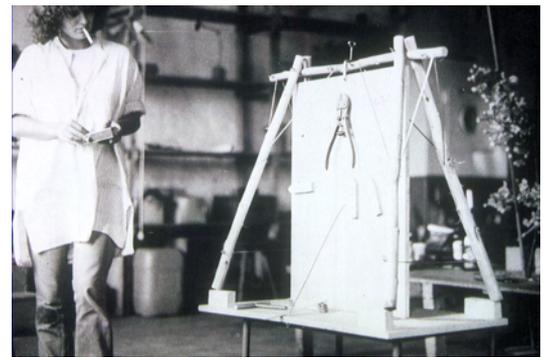


Abb. 6: Des-In zu Gast bei der Uschi-Glas-Show (im Bild Jochen Gros und Uschi Glas), 1980

© Des-In, private Sammlung Jochen Gros

Abb. 8: „Living Cubes“ aus Victor Papanek und James Hennessey, *Nomadic Furniture*, 1973

© James Hennessey

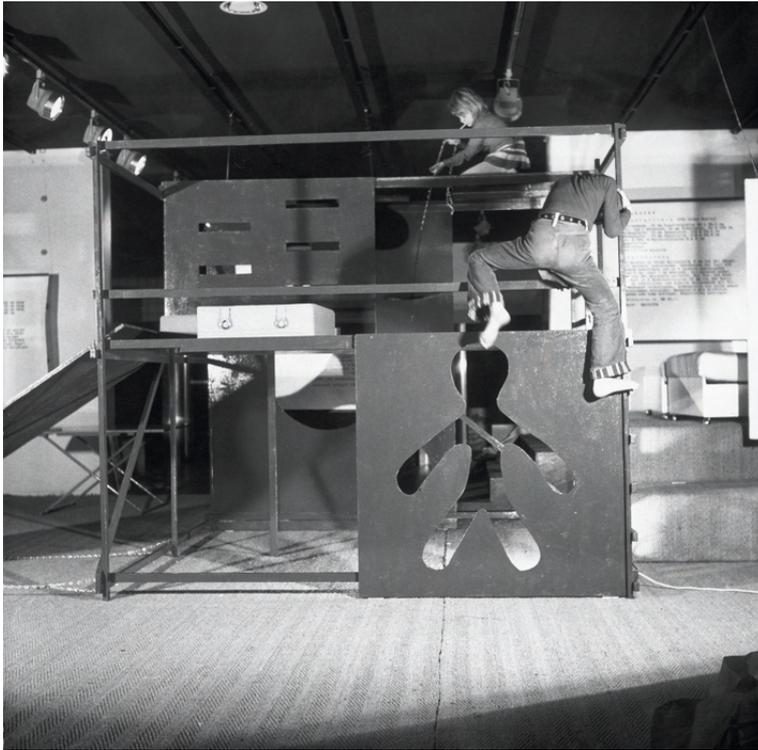


Abb. 7: Cover des IKEA-Katalogs, 1978/79

© IKEA

Abb. 9: „Children’s Cube“, gebaut nach Entwürfen von James Hennessey und Victor Papanek für die Ausstellung design-it-yourself, IDZ Berlin, 1973

© Christian Ahlers

Social Design: Geschichte, Praxis, Perspektiven

Eine Tagung der Gesellschaft für Designgeschichte und des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 23. und 24. Mai 2014

Katharina Pfützner, National College of Art & Design, Dublin

Zur sozialen Verantwortung in der Gestaltungspraxis der Industriedesigner in der DDR

Dieser Vortrag thematisiert die Gestaltungspraxis der Industriedesigner in der DDR. Entgegen der weit verbreiteten Annahme, DDR-Design sei hauptsächlich derivativ und von den Zielen der klassischen Moderne dissoziiert gewesen, wird dargelegt, dass diese Gestalter einen eigenen, zutiefst sozialen Ansatz für ihre Arbeit entwickelten, welcher sowohl in der Moderne verwurzelt war als auch eine Reaktion auf die spezifischen ideologischen, sozialen und wirtschaftlichen Bedingungen der sozialistischen Gesellschaft darstellte. Es werden exemplarisch einige hochinteressante Designpraktiken vorgestellt, welche aus diesem sozialen Ansatz hervorgingen und maßgebliche Designdiskurse sowie gestaltete – wenn auch nicht immer seriell hergestellte – Objekte mitbestimmten. Des Weiteren werden die politischen und wirtschaftlichen Umstände der Designarbeit in der DDR beleuchtet, um die Faktoren aufzudecken, die den Einfluss dieser Praktiken auf die Produktkultur des DDR-Alltags beschränkten. Damit wird demonstriert, dass eine genauere Betrachtung von DDR-Design durchaus aktuelle Designdiskurse bereichern kann.

Dr. Katharina Pfützner ist ausgebildete Industriedesignerin mit mehrjähriger Industrieerfahrung und seit 2004 Dozentin am National College of Art and Design in Dublin, wo sie Industriedesign, Designgeschichte und Designtheorie als Teil von sowohl Bachelorstudiengängen als auch Masterstudiengängen lehrt. Ihr Interesse gilt hier vornehmlich dem Aspekt der sozialen Verantwortung in zeitgenössischer Designpraxis. Sie hat 2012 mit einer Dissertation über Industriedesign in der DDR promoviert (Titel: „Functionalist Industrial Design Practice in the German Democratic Republic“). Die Ergebnisse ihrer Forschungsarbeit hat sie auf internationalen Konferenzen präsentiert und an verschiedenen Stellen veröffentlicht. Außerdem ist sie Associate Researcher an der Graduate School for Creative Arts and Media (GradCAM) und Mitglied des Redaktionsrats der Fachzeitschrift *Artefact*, herausgegeben von der Irish Association of Art Historians (IAAH).

Kontakt: katharinapfuetzner@gmail.com

Nachweis: <http://www.gfdg.org/archiv/tagung-2014/beitraege/>

Katharina Pfützner

Zur sozialen Verantwortung in der Designpraxis der Industriedesigner in der DDR

Es ist allgemein bekannt, dass die Gestalter der Zwischenkriegs-Moderne – wie andere vor ihnen auch – einen Gestaltungsansatz entwickelten, der vor allem auf einen gesellschaftlichen Nutzen zielte: Sie wollten, dass nützliche, preisgünstige Produkte in guter Qualität für alle gesellschaftlichen Schichten erreichbar sind – und ganz besonders für die unteren Bevölkerungsschichten, denen diese bis dahin verweigert gewesen waren. Besonders in Bauhaus-Kreisen - das belegen die Originaltexte - wurde daher oft betont, dass gestaltete Gegenstände zweckmäßig und benutzerfreundlich sein sollten, dass sie langlebig sein sollten und dass sie zu geringen Kosten und in großen Stückzahlen maschinell herstellbar sein sollten – und demnach einfach und klar aufgebaut, unverziert und möglichst standardisiert oder typisiert. Weniger praktischen Bedürfnissen, wie zum Beispiel dem Prestigebedürfnis, sollten sie nicht nachkommen und sie sollten auch nicht nach Saison oder irgendwelchen marktstrategischen Überlegungen differenziert sein. Das Grundziel dieses Gestaltungsansatzes war also, mit einem Minimum an Aufwand und Rohstoffen ein Maximum an sogenannten „echten“ Bedürfnisse möglichst effektiv zu befriedigen.

Es ist weniger bekannt, da oft pauschal angenommen wird, dass die sogenannte Formalismusdebatte in der DDR die Rezeption des Bauhaus-Erbes dort komplett verhinderte, dass diese sozial orientierte Herangehensweise auch die Basis bildete für den Designansatz der Industriedesigner in der DDR. Dieser Designansatz ist das Thema meines heutigen Vortrags. Ich werde kurz die Motivationen und Ideale der DDR-Designer rekonstruieren, um daraufhin eine Reihe von Designpraktiken darzustellen, die aus diesem Ansatz hervorgingen und die wichtige Diskurse und gestaltete Gegenstände mitbestimmten. Zuletzt werde ich mich noch kurz mit den Rahmenbedingungen dieser Arbeit befassen, um die Faktoren zu bestimmen, die den Einfluss dieses Designansatzes auf die Alltagsproduktkultur der DDR beschränkten. Dazu werde ich mich auf verschiedene Quellen stützen, darunter zeitgenössische Literatur, unterschiedliche Arten von archivierten Dokumenten und eine ganze Reihe von Interviews, die ich in den letzten Jahren mit DDR-Designern durchgeführt habe.

Ideale und Prioritäten

Wenn man sich mit Hilfe dieser Quellen ansieht, was die Industriedesigner in der DDR geschrieben, gesagt und gedacht haben, wird schnell ersichtlich, dass sie sich in einer besonderen Situation verstanden: Im Gegensatz zu marktwirtschaftlichen Bedingungen, unter denen Design letztendlich meistens die Aufgabe hat, Umsatz und Gewinn zu steigern, sahen die Gestalter in der sozialistischen DDR, wo die Hersteller bekanntlich nicht an Profit orientiert waren, die Gelegenheit, den Interessen des individuellen Nutzers und denen der Gesellschaft den Vorrang zu geben. Demnach ging es ihnen vor allem darum, mit möglichst wenig Aufwand sogenannte „echte“ Bedürfnisse zu befriedigen. Gestaltete Produkte sollten gut funktionieren und benutzerfreundlich sein, aber nicht als Statussymbole fungieren. Horst Michel, damals Professor für Innengestaltung an der Hochschule für Architektur und

Bauwesen in Weimar, schrieb zum Beispiel 1956 in der vom Verband Bildender Künstler veröffentlichten Zeitschrift *Bildende Kunst*:

„Uns ist die Wohnung nicht mehr Nachweis für die Zugehörigkeit zu einem ‚Stand‘ . . . Das bedeutet aber auch, daß wir die auf Angabe und Sensation ausgehenden Neuheiten ebenso ablehnen wie die aus Repräsentationssucht entstandenen Prunkstücke. Stromlinienförmige Möbel und Kaffeekannen sind genauso unsinnig wie Löwenbeine am Schreibtisch.“¹

Und der Industriedesigner Martin Kelm, damals schon Direktor des Zentralinstituts für Formgestaltung, erklärte 1963 in einem Referat auf der 12. Tagung des Zentralvorstandes des Verbandes:

„Die Funktion, der Gebrauchszweck oder auch das Ziel des Produktes sind dominierender Gestaltungsfaktor. . . . Es kann zunächst nur davon ausgegangen werden, ob der Gegenstand dem Menschen nützt, ob er seine Existenzberechtigung durch eine perfektionierte Funktion erfüllt. Jede andere Betrachtung . . . führt zu Irrwegen.“²

Gestaltete Gegenstände sollten außerdem langlebig sein, denn je seltener ein Produkt ersetzt werden musste, desto geringer war der Produktionsaufwand um die jeweiligen Bedürfnisse zu befriedigen. Und sie sollten natürlich auch massenproduktionstauglich sein, um möglichst viele Nutzer zu erreichen. Demzufolge unterstützten die DDR-Gestalter auch die Standardisierung und Typisierung von sowohl Enderzeugnissen als auch Halbteilen und sie lehnten das Styling ab - eine Designpraktik, die anderswo oft eingesetzt wurde, um Produkte voneinander zu differenzieren oder schneller veralten zu lassen, und die den Effekt hat, Seriengrößen zu reduzieren. Horst Michel schrieb dazu in der *Bildenden Kunst*:

„Bei aller Selbstverständlichkeit des Bemühens um die fortschrittliche Entwicklung unserer industriellen Produktion haben wir es doch gar nicht nötig, im kapitalistischen Sinne ‚Neuheiten‘ zu schaffen, um mit ‚noch nie Dagewesenem‘ den werktätigen Menschen einen Anreiz zum falschen Kaufen zu geben . . . Dadurch entstehen im ständigen Wechsel viel zu kleine, meist nicht ausgereifte Serien, die die Kapazität der Betriebe vermindern und hohe Selbstkosten verursachen.“³

Und er fuhr fort: „Gebrauchsgut, das in Serien hergestellt wird, soll im Interesse des Käufers nicht kurzfristigen Schwankungen unterliegen . . . Formveränderungen sollten nur dann erfolgen, wenn der Gegenstand funktionell oder ästhetisch verbessert werden kann.“⁴

Die hier angeführten Zitate sind absolut typisch für die Diskussionen unter Designfachleuten in der DDR – besonders in den 50er und 60er Jahren, als die Gestalter noch dabei waren, ihren Berufsstand zu etablieren und Einfluss auf die Produktion zu gewinnen. Außerdem finden wir die sozial orientierte Auffassung, die in ihnen zum Ausdruck kommt, in von DDR-Designern gestalteten Produkten reflektiert und sie wurde mir darüber hinaus in

¹ Horst Michel, „Das Angemessene“, *Bildende Kunst*, 11-12/1956, 652.

² Martin Kelm, „Über die Bedeutung der Industrieformgestaltung – künstlerisch-ästhetische und ökonomisch-praktische Fragen – Stand und Perspektive“, Referat auf der 12. Tagung des Zentralvorstandes des VBKD am 31.10.1963 in *Formgestaltung Qualität*, Berlin, Verband Bildender Künstler Deutschlands, 1963, 18.

³ Horst Michel, „Aufgaben des Industrieformgestalters in der Deutschen Demokratischen Republik“, *Bildende Kunst*, 2/1962, 92.

⁴ Ibid.

rückblickenden Interviews mit DDR-Gestaltern bestätigt. Es handelt sich hierbei also nicht um hohle Floskeln.

Die Parallelen zwischen diesem Designansatz und der am Bauhaus propagierten Designauffassung sind demnach ganz offenkundig. Allerdings fand dieser Zusammenhang in den Ausführungen der DDR-Gestalter keine Erwähnung – zumindest nicht bis in die Mitte der 70er Jahre. Das wiederum lag aller Wahrscheinlichkeit nach an der sogenannten Formalismusdebatte. Denn obwohl es mit der Anwesenheit einer ganzen Reihe von Vertretern der Vorkriegsmoderne an Design-Ausbildungszentren in den Anfangsjahren genügend Gelegenheiten gab, diese Ideen weiterzureichen, ist dies wahrscheinlich, aufgrund der offiziellen Ablehnung der Moderne, ohne Bezug auf die historische Herkunft dieser Ideen passiert. Es ist daher durchaus möglich, dass sich viele DDR-Gestalter dieser historischen Verwurzelung gar nicht vollkommen bewusst gewesen waren. Erst nach der Rehabilitation der Moderne, etwa ab Mitte der 70er Jahre, haben DDR-Designer ihre Arbeit unter Hinweis auf das Bauhaus diskutiert. (Dieser Designansatz und insbesondere die inbegriffene Ablehnung dekorativer Elemente ist also über längere Zeit hinweg trotz erheblichen kulturpolitischen Widerstandes praktiziert worden – aber diese Diskussion würde uns jetzt vom eigentlichen Thema abbringen.)

Die angeführten Zitate belegen auch ganz klar, dass die DDR-Gestalter einen Zusammenhang zwischen ihrem Gestaltungsansatz und der Form der Gesellschaft, in der sie praktizierten, sahen, dass sie also mit ihrer Arbeit ganz bewusst auf die spezifischen Umstände, Gelegenheiten und Anforderungen der sozialistischen Gesellschaft reagierten. Das beweisen auch die verschiedenen Designpraktiken, die aus diesem Ansatz heraus entwickelten wurden und von denen hier nun einige vorgestellt werden sollen. Die folgenden Ideen entstammen den kontinuierlichen Bemühungen der DDR-Gestalter um angemessene Produkt-Lebensspannen.

Gebrauchspatina

Der Industriedesigner Clauss Dietel prägte Ende der 60er Jahre den Begriff „Gebrauchspatina“, um die Schicht von Makeln und Kratzern zu beschreiben, die die meisten Gegenstände mit der Zeit durch ihre Nutzung erwerben, und er legte nahe, dass diese Patina so beschaffen sein sollte, dass sie die Produkte nicht abwertete, sondern verbesserte. Zu diesem Thema löste er 1973 mit einem in *form+zweck* veröffentlichten Artikel eine anhaltende nachdenkliche Diskussion aus. Hier führte er eine Reihe von gut gealterten vorindustriellen Gegenstände an – Objekte aus Stein, Holz, Metall, Keramik und Leder – um herauszustellen, dass Produkte aus moderner ertrags-orientierter Herstellung die Fähigkeit, würdevoll zu altern, verloren hätten:

„Erst als Bedürfnisse nicht mehr befriedigt, sondern um des Geldes willen Bedürfnisse geschaffen wurden, wandelte sich dies. . . . früher die Dinge veredelnde Spuren des Nutzens wurden in ihr Gegenteil verkehrt. Be-nutzt und ge-braucht wurden Synonyme für das Abzusetzende, möglichst bald durch Neues Auszutauschende.“⁵

Dietel meinte, demzufolge, dass der ästhetische Anreiz solch einer Gebrauchspatina in der DDR wieder zu entdecken sei. Und dies war, seiner Meinung nach, vor allem eine Frage der

⁵ Clauss Dietel, „Von den veredelnden Spuren des Nutzens oder Patina des Gebrauchs“, *form+zweck*, 1/1973, 39.

guten Gestaltung: „Das gut Gestaltete vermag die Spuren des Nutzens und Brauchens durch den Menschen und die Spuren der Zeit zu tragen. Sein Gestaltbild wird dadurch gesteigert, nicht aber gemindert.“⁶

Die meisten DDR-Designer, die sich zu diesem Thema äußerten, stimmten Dietel bei, dass industriell hergestellte Produkte besser altern sollten. Allerdings waren bei weitem nicht alle davon überzeugt, dass die Herbeiführung einer wertsteigernden Gebrauchspatina im Aufgabenbereich der Designer lag. Der Architekt und Möbeldesigner Herbert Pohl zum Beispiel schrieb in Antwort auf Dietel: „. . . die beschriebene Wertsteigerung im Material als Prinzip zu erreichen liegt gegenwärtig und sicher auch in nächster Zukunft nicht im Hoheitsgebiet des Gestalters. Leider.“⁷ Der Industriegestalter Alfred Hückler, damals Dozent an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee und nach der Wende mehrere Jahre lang dort Rektor, meinte sogar, dass Gebrauchspatina – jeglicher Art – zu verhindern sei: „Eine Form, die durch Verschleiß (sprich: gebrauchsgerechte Bearbeitung) besser wird, war eben nicht ‘durchgestanden’, also unfertig.“⁸

Einige Gestalter sahen jedoch die Möglichkeit einer wertsteigernden Gebrauchspatina – nicht in ihrem eigenen direkten Eingriff, sondern in einer positiven Einstellung des Nutzers zu Gebrauchsspuren, zum Beispiel als Ausdruck einer langjährigen befriedigenden Nutzer-Objekt-Beziehung. Somit ging es nicht mehr um die Gegenstände, die haltbarer sein sollten, sondern um die Nutzer, die mehr Respekt und Wertschätzung für diese Gegenstände aufbringen sollten. So sah es zum Beispiel der Industriedesigner und international anerkannte Designtheoretiker Horst Oehlke: „Um die Entwicklung vernünftiger ethischer Verhaltensweisen und ästhetischer Anschauungen geht es letztlich in Dietel’s Beitrag.“⁹ Aus dieser Perspektive gesehen bestand die Aufgabe der Gestalter darin, Gegenstände so zu gestalten, dass sie ihre Nutzer zu komplexeren, bedeutungsvolleren Bindungen verleiteten, um somit eine wertsteigernde Gebrauchspatina indirekt zu ermöglichen. Beispiele für eine erfolgreiche Anwendung von Dietel’s Gebrauchspatina sind demzufolge nie erbracht worden, aber die Diskussion gab einen wertvollen Anstoß für weiterführende Überlegungen.

Simplex

Ein weiterer Faktor, der die Lebensdauer normalerweise langlebiger Produkte verkürzte, war die vorzeitige Änderung der Bedürfnisse der Nutzer. In den frühen 70er Jahren gab es Überlegungen im Bereich der Möbelgestaltung, wie der Entwertung von Möbeln durch veränderte Nutzerbedürfnisse zu begegnen sei. In diesem Zusammenhang entstanden an der Hochschule für industrielle Formgestaltung Burg Giebichenstein die Simplexmöbel. Simplexmöbel hatten eine kürzere erwartete Lebensdauer, aber sie hatten sonst an ihrer Funktionalität und Benutzbarkeit nichts eingebüßt und sie waren wesentlich weniger aufwendig herzustellen. Damit sollte der Verschwendung vorgebeugt werden, die entsteht, wenn herkömmliche aufwändiger hergestellte Möbel vorzeitig weggeworfen werden. Sie sollten vier entscheidende Eigenschaften haben:

- Klarheit des Konstruktionsprinzips, so dass der Nutzer die Möbel leicht selbst montieren konnte

⁶ Ibid.

⁷ Herbert Pohl, „Blick nach vorn oder zurück?“, *form+zweck*, 3/1973, 46.

⁸ Alfred Hückler, „Blick nach vorn oder zurück?“, *form+zweck*, 3/1973, 47.

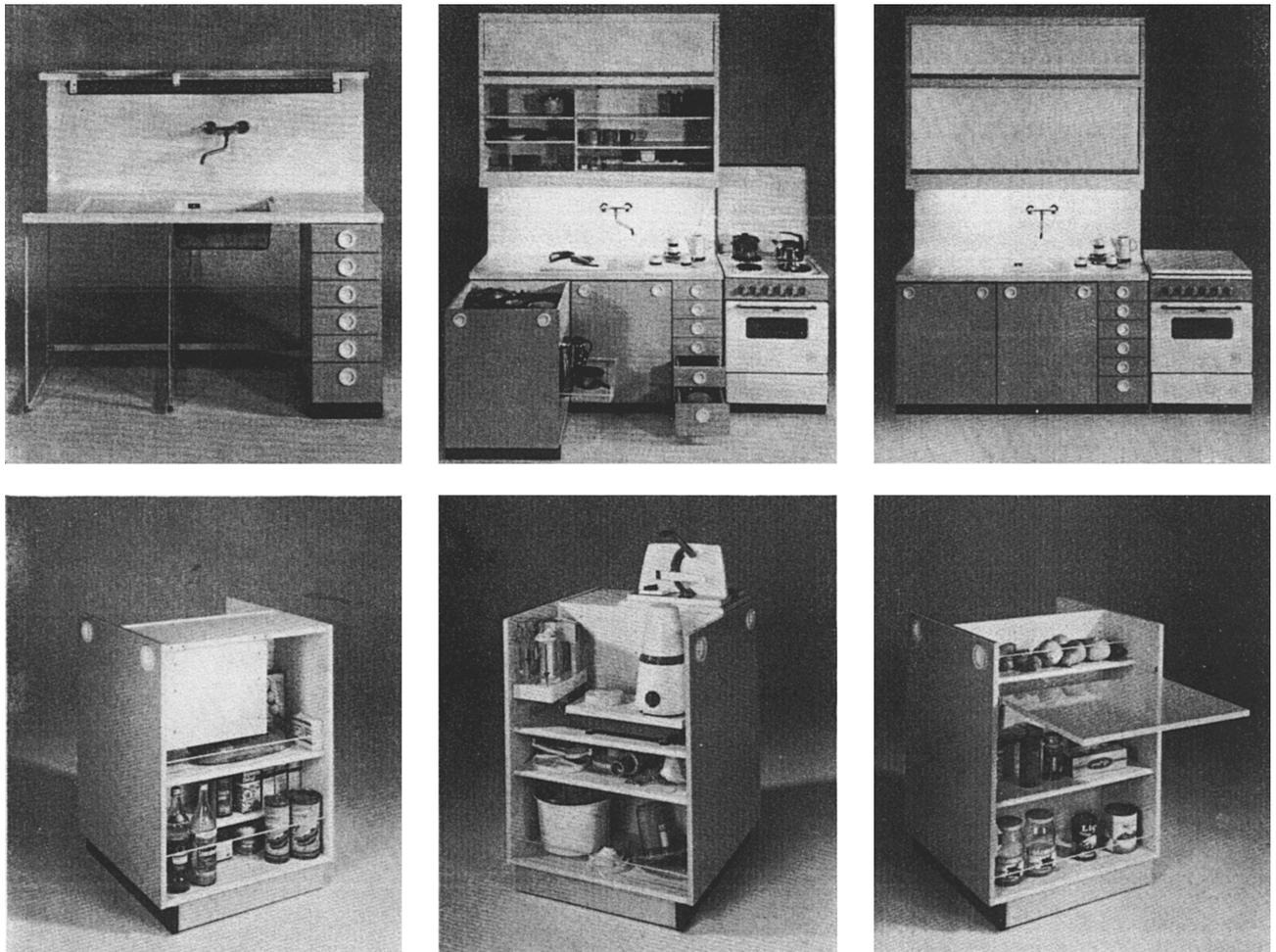
⁹ Horst Oehlke, „Blick nach vorn oder zurück?“, *form+zweck*, 3/1973, 47.

- Anpassbarkeit an veränderte Bedürfnisse
- Beweglichkeit für einfachen Transport und Lagerung, um rationelle Herstellung und Vertrieb, sowie mobile Formen des Gebrauchs zu gewährleisten
- Wirtschaftlichkeit durch die Auswahl von kostengünstigen und leicht verfügbaren Materialien und Technologien¹⁰

Mehrere Diplomarbeiten, hauptsächlich durch den Industrie- und Möbeldesigner Rudolf Horn betreut, entstanden zu diesem Thema. Die resultierenden Möbelsysteme sahen schlicht aus; sie waren leicht konstruiert aus kostengünstigen Materialien und ihre Oberflächen waren kaum bearbeitet. Die Schlichtheit der Materialien und Bearbeitung wurde allerdings durch eine hohe Benutzerfreundlichkeit ausgeglichen. Die Möbel waren in jedem Fall hochfunktionell und außergewöhnlich vielseitig: innovative Aufbewahrungslösungen boten erheblich verbesserten Zugriff und die meisten Konstruktionen waren verstellbar, beweglich und zusammenlegbar.

Ein Beispiel dafür war ein 1974 von dem Student Berndt Watzke gestaltetes Simplex-Küchensystem. Es bestand aus einem Rahmen, der vom Nutzer zusammen zu montieren war und in den die restlichen Funktionselemente (Arbeitsplatten, Oberschränke und Unterschränke) je nach individuellem Bedürfnis eingefügt werden konnten. Simplex-Kriterien folgend, hatte Watzke den Aufwand an Material und Konstruktion überall dort reduziert, wo er funktionell nicht zu rechtfertigen war – die Möbel waren zum Beispiel nicht furniert und die Oberschränke waren mit magnetisch zugehaltenen plastik-beschichteten Textil-Rollos zu verschließen. Stattdessen hatte er ihn überall dort konzentriert, wo der Gebrauch verbessert werden konnte – die Arbeitsplatten bestanden zum Beispiel aus glasfaserverstärktem Kunststoff mit eingeformter Spüle und Abtropffläche, und die Unterschränke konnten heraus gerollt werden und ermöglichten so den Zugriff von mehreren Seiten.

¹⁰ Siehe „Simplexmöbel“, *form+zweck*, 1/1973, 14.



Berndt Watzke (Betreuer: Rudolf Horn und Wolfgang Schönherr), Simplex-Küchensystem, Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle - Burg Giebichenstein, 1974 (Quelle: *form+zweck*, 6/1974, 14)

Offenes Prinzip

Eine weitere Strategie, durch Industriedesign die Lebensdauer von Gegenständen zu verlängern, wurde Ende der 60er Jahre von dem Gestalter-Team Clauss Dietel und Lutz Rudolf vorgeschlagen. Das „offene Prinzip“ war ein Konstruktionsprinzip, welches es dem Nutzer ermöglichte, Einzelteile oder Baugruppen problemlos durch weiterentwickelte oder alternative Teile zu ersetzen. Praktisch gesehen bedeutete dies, dass die Bauteile leicht zugänglich – also, möglichst nicht durch Gehäuse oder Verkleidungen verdeckt – und in ihrer Form nicht aufeinander abgestimmt sein sollten – oder zumindest durch eine großzügige Fuge voneinander getrennt, sodass zukünftige Ersatzteile nicht an die Form der Originalteile angepasst werden mussten. Nach diesem Prinzip gestaltete Gegenstände könnten also sowohl Abnutzung und veränderte Nutzer-Bedürfnisse, als auch technischen Fortschritte oder das Versagen von einzelnen Bauteilen überstehen: Solche Produkte hatten eine potenziell unbegrenzte Lebensdauer.

Das erste bekannte Beispiel einer zumindest teilweisen Umsetzung des Prinzips ist eine Schreibmaschinenstudie aus dem Jahr 1965. Die verschiedenen Baugruppen – Grundkörper, Wagen und Tastatur – sind fast völlig unabhängig voneinander geformt und durch großzügige

Toleranzfugen voneinander getrennt. Darin unterschied sie sich von anderen Schreibmaschinen aus dieser Zeit, welche generell ein geschlossenes Bild anstrebten, wie zum Beispiel die *Lettera Trentuno* von Ettore Sottsass für Olivetti. In einer Abweichung vom „offenen Prinzip“ kam Dietel's Studie allerdings nicht ohne die Abdeckung über den Typenhebeln aus. Das lag wohl daran, dass Dietel damals mehr über die Langlebigkeit in der Produktion nachgedacht hat¹¹ – die Konstruktion der Schreibmaschine war also „offen“ für den Hersteller und weniger für den Endnutzer. Hier deuten sich aber auch schon die Grenzen des „offenen Prinzips“ an, zumindest so wie es Dietel damals formuliert hat – Verkleidungen haben häufig auch eine Schutzfunktion, besonders bei elektronischen Geräten, die oft ein so empfindliches Innenleben haben, dass der Nutzer damit am besten überhaupt nicht hantieren sollte. Bei dieser Art von Gegenständen würde es auch der Trend zur Miniaturisierung schwierig machen, die geforderten größeren Abstände zwischen Einzelteilen und Baugruppen einzuhalten. Offenbar war die Anwendung dieser Idee bei manchen Produktgruppen eher problematisch.

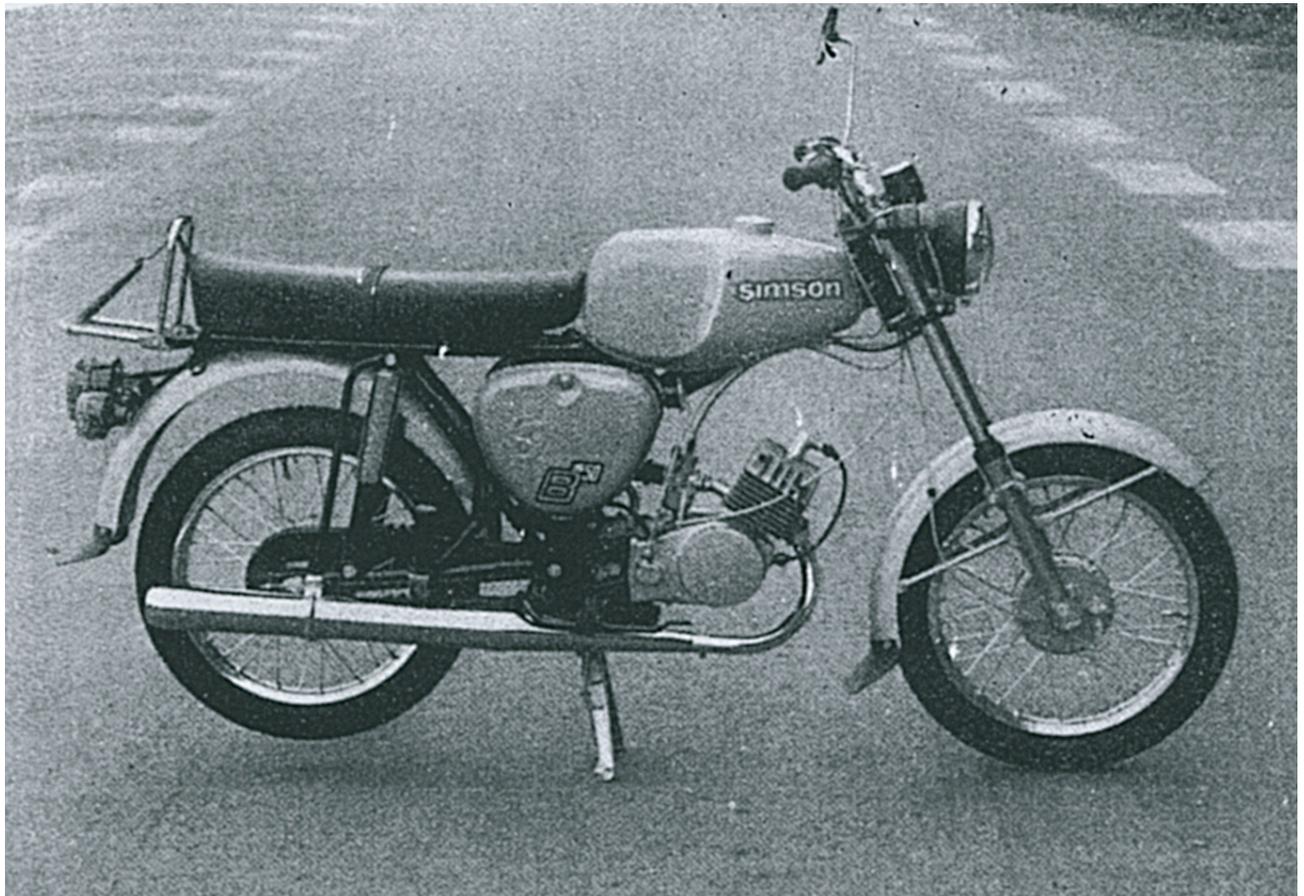


Clauss Dietel, Schreibmaschinen-Studie, VEB Schreibmaschinenwerk Dresden, 1965 (Quelle: *form+zweck*, 1/1976, 41)

Andererseits war die konsequenteste Anwendung des „offenen Prinzips“, am *Mokick S 50*, ein durchschlagender Erfolg. Das Fahrzeug bestand aus einem Rohrrahmen, in den die verschiedenen Baugruppen eingehängt waren: Triebwerk, Tank, Sitzbank, Schutzbleche,

¹¹ Siehe Claus Dietel, „Metamorphosen“, *form+zweck*, 1/1976, 41.

Leuchten, Tachometer usw. waren völlig unabhängig voneinander geformt und offen angeordnet. Ein ähnliches, damals in der Bundesrepublik hergestelltes Fahrzeug, das *C 50 Sport* der Zündapp Motorradwerke in Nürnberg, war im Vergleich dazu viel mehr verkleidet und bestand aus Teilen, die in ihrer Form mehr aufeinander abgestimmt waren. Das „offene Prinzip“ erlaubte es dem Hersteller, das *S 50* kontinuierlich zu verbessern. Dadurch blieb es bis nach dem Zusammenbruch der DDR in der Produktion. Das *S 50* war aber auch „offen“ für den Nutzer: Es war äußerst reparatur- und wartungsfreundlich, und neue Teile konnten problemlos in ältere Modelle eingebaut werden, um sie zu individualisieren oder aufzurüsten. Demzufolge kann man die *S 50* noch heute auf deutschen Straßen sehen – oder bei Ebay erwerben.



Clauss Dietel, Lutz Rudolph & Team, Mokick S 50, VEB Fahrzeug- und Jagdwaffenwerk „Ernst Thälmann“ Suhl, 1967-74 (Quelle: *form+zweck*, 5/1975, 5)

Hindernisse

Trotz des hohen Niveaus dieser Überlegungen und Experimente und der Einhelligkeit, mit der die DDR-Gestalter ihren sozial orientierten Designansatz verfolgten, hatte er nur einen beschränkten Einfluss auf die Produktkultur der DDR. Das ist vielleicht nicht allzu erstaunlich – es ist fast überall so, dass nur ein kleiner Anteil der produzierten Waren durch die Hände professioneller Gestalter geht. Aber in der DDR hätte dies anders sein können, da die Produktion hier zentral gesteuert und die Gestaltung eigentlich von staatlicher Seite unterstützt wurde. In Wirklichkeit sind die Industriedesigner auf massive Widerstände in den

Bereichen Produktion und Vertrieb gestossen, sowohl gegen spezifische Aspekte ihrer Herangehensweise, als auch gegen Industriedesign im Allgemeinen. Einige dieser Hindernisse sollen hier nun angeführt werden.

Viele Hersteller hatten keinerlei Interesse an der Gestaltung, weil sie durch ihren Plan eher auf quantitative als auf qualitative Ziele orientiert waren. Wenn sie dann, durch Ministerratsbeschlüsse angewiesen, trotzdem Designer im Haus einstellten, dann meistens ohne die notwendigen Voraussetzungen für schöpferische Arbeit zu schaffen. Zahlreiche archivierte Beschwerdebriefe von DDR-Gestaltern belegen, dass viele von ihnen oft erst gegen Ende von Entwicklungsarbeiten hinzugezogen wurden, wenn die wichtigsten Parameter schon festlagen. Die restliche Zeit verbrachten sie dann mit berufsfremder Arbeit – der Gestaltung von Wandzeitungen oder Speiseplan-Aushängen zum Beispiel, oder in der Produktion. Außerdem waren ihre Arbeitsumstände oft unzulänglich – die Ausrüstung für den Modellbau fehlte häufig oder sie mussten Lärm, Staub und Vibrationen ertragen und, wie die restliche Betriebsbelegschaft, um sechs Uhr früh zur Arbeit antreten. Das führte zu einer sehr hohen Arbeitsunzufriedenheit unter Industriedesignern, die deshalb oft den Beruf wechselten oder auswanderten, während viele Produkte weiterhin ohne nennenswerten Design-Input auskommen mussten.

Selbst wenn sie ein gutes und wirksames Arbeitsverhältnis hatten, gab es weitere Probleme. Als sich die wirtschaftliche Situation der DDR in den 70er und 80er Jahren verschlechterte, sanken die Investitionen in die Produktionsmittel. Dadurch nahm die Herstellungsqualität ab, was nicht nur die getreue Ausführung von Entwürfen behinderte, sondern auch den Gestaltern wichtige Produktqualitäten beeinträchtigte, wie die Funktionalität und die Langlebigkeit. Nüchterne Analysen und Rechenschaftsberichte des Amts für industrielle Formgestaltung dokumentieren durch veraltete Maschinen verursachte Herstellungsfehler; alternde Formwerkzeuge, die Teile herstellten welche bei der Montage nicht mehr richtig zusammenpassten; sowie Engpässe und unzulängliche Materialsubstitutionen.

Ein weiteres Hindernis entstand durch die Art der Buchführung. Die Berechnung der Preise basierte auf den Herstellungskosten. Da die Hersteller aber die meiste Zeit über an ihrer Bruttoleistung gemessen wurden (also am Gesamtwert der hergestellten Waren) statt an ihrem Gewinn (also der Differenz zwischen Gesamtwert und Produktionskosten), konnten sie umso mehr abrechnen, je teurer sie produzierten. Dies führte zu einer Tendenz, Material und Arbeit zu vergeuden, und unterlief die Bemühungen der Gestalter, den Produktionsaufwand zu reduzieren. Das wirkte sich vor allem in der Glas- und Porzellanindustrie aus, aber auch die vorhin erwähnten Simplex-Möbel sind aus diesem Grund letztendlich nie in Produktion gegangen - ihre kostengünstigere Herstellung wäre für die Betriebe unökonomisch gewesen.

Und zuletzt noch kurz zum Vertrieb. Sowohl der Binnenhandel als auch der Außenhandel beschränkten den Einfluss der Gestalter auf die Produktkultur der DDR. Wie die Hersteller, hatten auch die Binnenhändler eigentlich kein Interesse am Industriedesign und sie haben oft und immer wieder unter Berufung auf den vermeintlichen, aber nie nachgewiesenen (konservativen) Geschmack der Bevölkerung professionell gestaltete Produkte abgelehnt, bzw. Änderungen verlangt, die die ursprünglichen Absichten der Gestalter untergruben. Das betraf vor allem einfache, undekorierte Produkte. Es war jedoch der Außenhandel, besonders der Handel mit dem sogenannten „nichtsozialistischen Wirtschaftsgebiet“ (NSW),

dessen Einfluss am stärksten wahrgenommen wurde. Konsumgüter, die in diese Regionen exportiert wurden, basierten öfters auf Mustern oder detaillierten Vorgaben der NSW-Handelspartner und kollidierten daher mit den Idealen der DDR-Gestalter. Da Exporte immer priorisiert wurden, bestand ihr negativer Einfluss vor allem darin, Produktions- und Handelskapazitäten zu binden, die dann für andere Produkte fehlten - zumal Export-Produktionsüberschüsse auch auf dem Binnenmarkt verkauft wurden. Das nahm allerdings in den letzten 15 Jahren der Existenz der DDR, als sich die wirtschaftliche Situation verschlechterte und eine akute Devisenknappheit zu einer allgegenwärtigen Orientierung am sogenannten „Weltstand“ führte, extreme Ausmaße an. In den letzten Jahren sahen die DDR-Designer ihre Absichten und Ideale eigentlich nur noch in den Exponaten der Ausstellungen des Verbands Bildender Künstler und in den Arbeitsergebnissen der Hochschulen reflektiert - nicht aber in den industriell hergestellten und zum Verkauf angebotenen Gegenständen.

Schlusswort

Und das erklärt vielleicht, zumindest teilweise, wie dieser wesentliche Aspekt des DDR-Designs in Vergessenheit geraten konnte. Es wurde also dargelegt, dass die Gestalter der DDR – trotz erheblicher Schwierigkeiten mit der Umsetzung – einen ausgesprochen sozialen Designansatz entwickelten, welcher darauf zielte, mit einem möglichst geringen Aufwand an Rohstoffen, Energie und Arbeit die Bedürfnisse ihrer Mitmenschen so effektiv wie möglich zu befriedigen. Damit folgten sie dem Ansatz der Gestalter der Moderne. Sie haben deren Ansatz jedoch keineswegs einfach nur passiv imitiert und weitergeführt, sondern vielmehr haben sie ihn sich angeeignet, ihn an die Bedingungen ihrer eigenen Situation angepasst und ihn weiterentwickelt. Das geht nicht nur aus der Art und Weise hervor, in der sie für ihn argumentierten, sondern auch aus den verschiedenen Ideen und Praktiken, die sie aus ihm heraus entwickelten und anwandten. Somit entstand in der DDR eine eigene reiche Designkultur.

Viele dieser Ideen und Praktiken, von denen hier nur einige exemplarisch vorgestellt wurden, waren einfallsreich und tief durchdacht. Sie regen auch heute noch, mehrere Jahrzehnte nach ihrer Entstehung, zum Nachdenken an. Dies belegt, dass das Wissen um die Designgeschichte der DDR gegenwärtige Designdiskurse zweifellos bereichern könnte. Das würde allerdings mehr Aufgeschlossenheit in deren wissenschaftlicher Aufarbeitung erfordern, und die Bereitschaft, über die ästhetische Gestalt hergestellter Produkte hinaus zu blicken, auf die Gedanken und Ideen, die sie prägten, und die Kontexte, in denen sie entstanden und benutzt wurden. Schon Albert Einstein hat gesagt, dass man Probleme niemals mit derselben Denkweise lösen kann, durch die sie entstanden sind – das ist sicherlich allen, die sich jetzt innerhalb der sogenannten Konsumgesellschaft um ein soziales Design bemühen, nur allzu bewusst. Wir sollten also die Chance eines gelegentlichen Perspektivenwechsels mit offenen Armen begrüßen.

Social Design: Geschichte, Praxis, Perspektiven

Eine Tagung der Gesellschaft für Designgeschichte und des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 23. und 24. Mai 2014

Jochen Gros

Digitales MIY – Ein neues Kapitel der Eigenarbeit

Der Begriff Eigenarbeit kennzeichnet vor allem handwerkliche Alternativen zur industriellen Produktion – unabhängig davon, ob die Produkte von einem Einzelnen oder in Gruppen gefertigt werden, nebenbei oder hauptberuflich.

Neue Ansätze zur Eigenarbeit begründen sich daher theoretisch als Teil der historischen Auseinandersetzung von Handwerk und Industrie und in der Designpraxis mit alternativen Entwürfen. Dieses Konzept von Eigenarbeit zieht sich nun in der Designgeschichte wie ein roter Faden von Victor Papanek über das Alternativ-Design der 1970er Jahre bis hin zur heutigen Maker Szene. Doch während das Handwerk bislang nur hinter der Industrialisierung her hinkte, beginnt es zur Zeit, den industriellen Fortschritt gewissermaßen auf der digitalen Spur zu überholen. CNC-Fräse, Laser Cutter und 3D Drucker erreichen sogar heute schon den "Heimwerker Markt" und erweitern damit das klassische Do-it-Yourself (DIY) um ein neues, digitales Make-it-Yourself (MIY) – wenn man will, als ökonomische Basis für mehr oder weniger alternative Arbeits- und Lebensformen mit einer entsprechenden Designpraxis.

Jochen Gros, geboren 1944 in Taunusstein. Studium: Maschinenbau (Ing.Grad) und Industrie-Design am IUP Ulm und an der HBK Braunschweig (Dipl.Des) / 1973 Freiberufliche Tätigkeit für die Siemens AG. 1974 Prof. für Designtheorie an der HfG-Offenbach. Mitglied der Des-In Gruppe. 2004 emeritiert.

Forschungsprojekte wie "New Arts and Crafts mit computergesteuerten Werkzeugen", 1999-2001 im Auftrag des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF).

Veröffentlichungen in "form", "Bauwelt" und "Domus"; Art Customization, in: The Customer Centric Enterprise, Advances in Mass Customization and Personalization, Mitchell M. Tseng, Frank T. Piller, Berlin, Heidelberg, New York, 2003 / Entwicklung einer Icon-Sprache, in: Piktogramme und Icons, Pflicht oder Kür? Rayan Abdullah und Roger Hübner, Mainz 2005 / Pictoperanto – Pictograms, Icons, Pictorial Fonts, Norderstedt, 2011 / Politische Emoticons, in: Arch+ Dez. 2013

Kontakt: www.jochen-gros.de

Nachweis: <http://www.gfdg.org/archiv/tagung-2014/beitraege/>

Jochen Gros

Digitales MIY – Ein neues Kapitel der Eigenarbeit

Der Begriff Eigenarbeit bezieht sich ausschließlich auf Alternativen zur industriellen Produktion, d. h. auf handwerkliche Produkte, die von einem Einzelnen aber auch in Gruppen gefertigt werden, nebenbei oder hauptberuflich, sowohl für den Eigenbedarf als auch für den Verkauf.

Neue Ansätze zur Eigenarbeit begründen sich daher immer auch als Teil der historischen Auseinandersetzung von Handwerk und Industrie, d. h. theoretisch in einer Kritik der Industriekultur und praktisch in Form von jeweils herstellungsgerechtem Design.

Dieses Konzept von Eigenarbeit zieht sich nun in der Designgeschichte wie ein roter Faden von Victor Papanek über das Alternativ Design der 1970er Jahre, bis hin zur heutigen Maker Szene. Im Grunde könnte man aber auch bei Arts and Crafts anfangen und das Neue Design der 1980er Jahre mit einbeziehen.

Papanek wollte bekanntlich mit einfachen Handwerksprodukten auch soziale Alternativen begründen.

In den 1970er Jahren entstand dagegen zuerst eine soziale, bzw. radikal ökologische „Alternativbewegung“ und die fand ihren materiellen Ausdruck bei weitem nicht nur in der Produktgestaltung. Im Vordergrund standen vielmehr selbst gebaute Häuser, alternative Landwirtschaft und nicht zuletzt auch alternative Zeitungen.

Produktgestalter experimentierten erst relativ spät – wie z.B. in der *Des-In* Gruppe – mit einem explizit designspezifischen Beitrag. Neben dem offensichtlichen Recycling-Design sollten dabei aber auch brutal einfache Herstellungsverfahren und unedle Materialien, wie Beton und Knüppelholz, so etwas wie eine „arme“ Ästhetik verkörpern. Tillmann Rexroth, der Mitbegründer von *Ästhetik und Kommunikation* nannte das eine „soziale Abgrenzung von unten“, also gewissermaßen eine umgekehrte Statussymbolik.

Tatsächlich aber wurde die radikal-ökologische Kritik der Industriekultur schon in den 1980er Jahren wieder verdrängt und das produzierende Handwerk fand so oder so keine ökonomische Basis und schon gar keinen goldenen Boden.

Neue Technologie der ‚individuellen‘ Fertigung

Inzwischen aber, nach rund 40 Jahren und einer technologischen Revolution, beginnt auch ein neues Kapitel der Eigenarbeit. Zum ersten mal seit weit über 100 Jahren hinkt das Handwerk nicht mehr hinter der Industrialisierung her, sondern beginnt gerade, die industrielle Technologie gewissermaßen auf der digitalen Spur zu überholen.

Dabei haben CNC-Fräse, Laser Cutter und 3D Drucker inzwischen sogar schon den „Heimwerker Markt“ erreicht, und so kommt zum klassischen Do-it-Yourself (DIY) auch noch ein neues, digitales Make-it-Yourself (MIY).

Diese hochtechnologische Form der Eigenarbeit beschränkt sich aber nicht nur auf private 3D Drucker und kleine CNC-Werkzeuge in der Garage. Auch größere Produkte werden wir demnächst in *FabLabs* (Fabrication Labs) und *FabShops* fast genau so ausfräsen, auslasern,

oder dreidimensional ausdrucken, wie wir heute mit einer A2 oder A1 Zeichnung in den Copyshop an der Ecke gehen.

Und am Ende gibt es wohl nicht nur *Books on Demand*, sondern auch so etwas wie *Products on Demand*, oder *Furniture on Demand* zur Vermarktung von digitaler Eigenarbeit.

Herstellungsgerechtes Design als notwendige Bedingung

Die Frage nach der herstellungsgerechten Form stellt sich jetzt aber natürlich nicht mehr im Hinblick auf die industrielle, sondern im Ausblick auf die Computer gesteuerte Fertigung.

Beispiel dafür war schon 1994 der *C-Hocker*¹, bzw. das CNC-gerechte Redesign des Bill Hockers. Weitere Experimente gab es dann bis 2001 am C-Labor in Offenbach, zusammen mit *Newcraft*, d.h. einer Gruppe von Tischlereien in NRW.

Veröffentlicht haben wir dieses, auch vom BMBF unterstützte Projekt, dann vor allem unter dem Titel "New Arts and Crafts mit elektronischen Werkzeugen". Einen zusätzlichen Überblick lieferte 2003 das Buch *C_Möbel* von Dagmar Steffen.

Aber auch die sog. *Mass Customization* – die sich immerhin als "strukturell handwerklich" definiert – entwickelte von Anfang an CNC-gerechte Formen, wenn auch nur aus der Sicht großer Unternehmen. Das heißt: digitale Eigenarbeit und Mass Customization sind eigentlich zwei Seiten der gleichen Medaille. Die Frage ist nur: Wer profitiert in welchen Arbeits- und Lebensformen von der Computer gesteuerten Fertigung?

Digitales Handwerk & Industrie

Andererseits profitiert die Eigenarbeit auch schon seit Langem von der Industrie. Nehmen wir z.B. das additive Konzept dieser Wanduhr. Sie besteht ganz offensichtlich aus einem industriellen Uhrwerk, das natürlich niemand mehr handwerklich herstellen möchte, und einem Ziffernblatt, das handwerklich und das heißt auch in Einzelstücken überall hergestellt werden kann, wo z. B. auch Autoschilder geprägt werden.

¹ C-Hocker: http://jochen-gros.de/Jochen_Gros/Newcraft.html



Diese Uhr kostete 1977 bei Des-In rund DM 20.-. Danach wurde sie ab 1979 unter dem Namen „Alu Alu“ vom *Magazin Stuttgart* und anschließend von der Firma Lampert hergestellt. Heute gibt es die Uhr – u. a. bei Manufactum – für rund € 50.-.



Seit 2012 ist der Entwurf auch mit neuen Trendfarben von Alexander Seifried im Angebot.



Spätestens jetzt könnte man allerdings auch Volker Fischer wieder einmal Recht geben: „Jede Design-Revolution endet in der Boutique“!

Gleiches Konzept – digitale Technologie

Aber – was ist, wenn jetzt auch noch eine technologische Revolution dazu kommt? Die im Prinzip gleiche Uhr erfordert dann nicht nur ganz andere Formen, sie begünstigt auch ganz andere ökonomische und soziale Kontexte.

Am einfachsten und billigsten wird ein solches Ziffernblatt heute mit dem Laser Cutter hergestellt. Dafür verlangt z.B. eine Modellbauwerkstatt ca. € 6.-, ab 10 Stück etwa € 4.-. Uhrwerke gibt es bereits ab € 3.-. Und als Material bietet sich vor allem Plexiglas in verschiedenen Farben an.



Zu den gleichen Kosten lassen sich aber auch Sperrholz, Kork, oder regionale Materialien verwenden.



Metall würde einen stärkeren Laser erfordern. Für Stein braucht man einen Wasserstrahlschneider. Und der 3D Druck kostet heute noch dreimal so viel, d. h. er lohnt sich nur für jemanden, der einen Drucker ohnehin auf dem Schreibtisch stehen hat.

Nichts geht, wenn es sich nicht rechnet

Die Laser Uhr sollte aber nicht nur eine konzeptionelle Kontinuität vom Alternativ-Design bis zum digitalen MIY verdeutlichen. An diesem Beispiel lassen sich jetzt auch die neuen Möglichkeiten der Eigenarbeit schon ziemlich genau kalkulieren, jedenfalls als Gedankenspiel.

Zunächst einmal könnte ich solche Uhren ohne Weiteres nebenberuflich für ca. € 20.- bei ebay verkaufen. Oder nur das Ziffernblatt, sagen wir, für € 14.99.

Dann wäre aber natürlich auch das Herstellungsprogramm im Netz zu vertreiben, am einfachsten mit einem kostenlosen CAD Programm, wie *123D Design*, das bereits eine integrierte Verkaufsplattform enthält.

Von da an läuft die Sache jedoch aus dem Ruder. Denn wer immer das Herstellungsprogramm irgendwo auf der Welt herunter lädt, der kann solche Uhren ja auch auf eigene Rechnung herstellen: in jeder Garage und in jedem *FabShop*.

Das Copyright, die notwendige Bedingung, quasi das „unsichtbare Design“ jeder Massenproduktion, bleibt also beim MIY unweigerlich auf der Strecke – zu Ungunsten des Entwerfers, aber zu Gunsten der regionalen Eigenarbeit.

Eigenarbeit als erneute Kritik der Industriekultur

Allerdings geht es hier noch um relativ kleine „Marktsegmente“ und um mehr oder weniger subkulturelle Arbeits- und Lebensformen. Doch weitere Fortschritte der digitalen Technologie einerseits und Krisen der Industriekultur andererseits könnten durchaus noch zu ganz anderen Verhältnissen führen.

Gemeint sind damit aber nicht nur die ökologischen Krisen, auf die wir, trotz grüner Technik, nach wie vor unweigerlich zusteuern. Viel schneller noch gerät inzwischen auch das exponentielle Wachstum der großen Vermögen nach dem Muster der Zinseszins Kurve in eine sozial und politisch hoch explosive Phase. Doch während das heutige Design die ökologischen Probleme wenigstens thematisiert, gießt es beim exponentiellen Wachstum der großen Vermögen immer noch Öl ins Feuer.

Dazu gehört z.B. die anscheinend grenzenlose Veredelung der sog. "Premium Produkte", die m. E. schon bald mit den gleichen sozialen Argumenten zu kritisieren wäre, wie die historische Kritik des Ornamentes (Überfluss, Schnickschnack, Verschwendung von Arbeitszeit und Ressourcen); und dazu gehört nicht zuletzt wohl auch die von Randy Schekman so genannte „Diktatur der Hochglanzmagazine“, die anfängliche Ideen eher unterdrückt als fördert. Schekman, ein Nobelpreisträger für Medizin, schreibt allerdings nur im Hinblick auf den Wissenschaftsbetrieb: So wie die Bonuszahlungen in der Finanzwelt riesigen Schaden angerichtet haben, tun dies auch die „Luxuszeitschriften“ in der Wissenschaft.²

Aber natürlich kann man die Zukunft jetzt eher optimistisch, pessimistisch oder realistisch betrachten. Doch allein schon die heutigen Arbeitslosen von Griechenland bis Portugal erinnern mich daran, dass ja auch die „Alternativbewegung“ nicht nur aus Hippies und Aussteigern bestand. In dieser Szene gab es überall Gruppen von arbeitslosen Jugendlichen, die sich z. B. in Kassel HSH, d. h. Handwerker Selbsthilfe, oder in Frankfurt ASH, d. h. Arbeiter Selbsthilfe nannten. Auch diese Gruppen sind zusammen mit der Alternativbewegung gescheitert. Aber wie wäre das heute, mit digitaler Eigenarbeit und mit dafür herstellungsgerechtem Design?

Die technologische Revolution geht weiter

Am Ende aber resultiert die künftige Bedeutung der digitalen Eigenarbeit wohl doch vor allem aus den Fortschritten der digitalen Technologie. Und so schließt ein weiterer Artikel auf meiner Website gewissermaßen an diesen Vortrag an: Zur Zukunft des MIY – Im *FabShop* erreicht das digitale Selber-Machen die Dimensionen des Möbelbaus.³

² Randy Shekman: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/dec/09/how-journals-nature-science-cell-damage-science>

³ Zur Zukunft des MIY: http://www.jochen-gros.de/Jochen_Gros/Info_Links.html

Social Design: Geschichte, Praxis, Perspektiven

Eine Tagung der Gesellschaft für Designgeschichte und des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 23. und 24. Mai 2014

Van Bo Le-Mentzel

Hartz IV Möbel. Design für gutes Karma

Van Bo Le-Mentzel, geboren 1977, als Zweijähriger mit den Eltern aus Laos geflohen. Hat in der Beuth-Hochschule in Berlin Architektur studiert, hat als Student mit ehemaligen Hiphop-Freunden eine Werbeagentur geführt. Heute angestellt bei dan pearlman Markenarchitektur. Lebt mit Frau und Kind in Berlin. Wurde 2013 von *Gentleman's Quarterly* in der Liste der wichtigsten 100 Deutschen unter 40 aufgeführt.

Kontakt: prime@web.de

Wer Le-Mentzel unterstützen mag, klickt auf www.startnext.de/dscholarship - die GfDg hat es auch getan.

Nachweis: <http://www.gfdg.org/archiv/tagung-2014/beitraege/>

Van Bo Le-Mentzel

Hartz IV Möbel. Design für gutes Karma

Um es vorab zu sagen: Ich mag den Begriff „Social Design“ nicht. Genauso wenig wie den Begriff „Social Media“. Was soll denn an Facebook sozial sein? Ich habe mal mit einer Obdachloseninitiative „Wärme mit Herz“ gearbeitet, die allein mit einer Facebook Gruppe ausgestattet (es gibt keinen Verein, keine Stiftung, kein Konto, kein Büro, keine Bürokratie) Obdachlose im Winter vor dem Kältetod bewahrt hat. Zoltan Grasshoff heißt der Initiator, ein Occupy-Aktivist, der sein Leben als Berufspokerspieler finanziert. Er schrieb einmal auf Facebook, dass er die Sozialen Medien vor allem auf eine bestimmte Weise nutzt: sozial! In seinem Fall kann man wirklich von Social Media sprechen, alles andere ist Web 3.0 Gequatsche. Mit Interesse und Skepsis beobachte ich das Aufkommen von Social Design-Studiengängen in europäischen Bildungseinrichtungen. In Wien kann man „Social Design“ in vier Semestern lernen. Zwei Professoren stecken dahinter. Hm. Ich frage mich, ob das nicht ein Widerspruch ist: Soziales Gestalten als Studienfach, wo jemand anderer Dir sagt, was richtig und falsch ist. Wo jemand anderer Noten vergibt und einen Lehrplan aufstellt? Wer hat Grasshoff einen Plan aufgestellt, um Obdachlosen zu helfen? Wieviel Theorie und Vorlesung braucht jemand, der eine Ader hat für soziale Belange, um wirklich aktiv zu werden?

Soziales Design beginnt mit den Strukturen selbst. Wie sozial oder asozial ist denn eigentlich so ein Lehrgang? Wie sozial oder asozial ist eigentlich so ein Architekturbetrieb, in Anbetracht der Arbeitsstunden, Bezahlung, Verwirklichungsmöglichkeiten der Angestellten? Gibt es einen Betriebsrat? Inwiefern wird prekäres Arbeiten verhindert? Dem Jura-Studenten Ben Paul wurde von seiner Universitätspsychologin eine Art „Lern-Burnout“ diagnostiziert. Wie asozial ist das denn? Lernen macht doch eigentlich Spaß. Ben Paul hat nun die „Anti-Uni“ gegründet und behauptet: Es ist falsch, nach einem starren Plan Vorlesungen zu besuchen. Eine seiner drei Bildungssäulen ist Reisen. Reisen bildet, sagt der Volksmund. Und auf diesen Reisen engagiert er sich für die Einheimischen. Er würde sich selbst niemals als Social Designer bezeichnen. Menschen wie Paul tun es einfach. Der Schlüssel für echtes soziales Gestalten ist das Machen. Nicht das Denken und noch weniger das Reden.

Meiner Meinung nach können wir uns Gedanken machen über schöne Workshops und tolle Vorlesungen zum Thema Social Design Innovation und Urban bla bla bla, aber eigentlich sollte die soziale Haltung auf einer ganz anderen Ebene vermittelt werden. Der des aktiven Veränderns.

Ich nenne die Art und Weise, wie meine Community (ich nenne sie Crowd) arbeitet: Karma Wirtschaft. Meine Crowd entwirft Möbel, Häuser, Schuhe, Schulen für gutes Karma.

Karma ist ein so schön schwammiger Begriff und so schön unwissenschaftlich, dass er genau richtig ist. Wie sagte Einstein einst: Wir können die Probleme nicht lösen mit den Mitteln, die sie verursachen. Wer etwas verändern will, darf sich nicht aufhalten lassen von Begriffen oder Vorstellungen, die sich im Begriff „Social Design“ manifestieren. Wikipedia hat den Begriff bereits definiert. Der Begriff ist damit geschlossen. Für „gutes Karma“ gibt es keine Definition. Und das ist auch gut so. Dieses ewige de-finieren (= abgrenzen) ist Teil des Problems. Das ständige Einfassen, Briefen, Planen und Erfolgskriterien benennen ist im Kern

nicht sozial. Jetzt sag' ich mal was ganz unpopuläres: Die Wissenschaft an sich ist sehr unsozial. Es geht nur um rationale Dinge. Ob während einer Studie oder Forschungsarbeit zwei Menschen sich verliebt haben oder Freundschaften entstanden sind, wird niemals Eingang finden in ein Forschungsergebnis. Aber sind das nicht die Ereignisse, die unser Leben sozial machen?

Ich habe für diese Art des Gestaltens mir einen Namen ausgedacht: *Random Design*. Den Zufall ganz bewusst zulassen. In Berlin gibt es eine Generation von Freelancern, die nennen das, was ich *Random Design* nenne *Beta Working*. Also niemals Alpha sein, kein Alphas werden, niemals fertig-fertig werden. Immer in der Testphase bleiben, wo sich noch alles ändern kann, wo noch andere mitgestalten können. Sie haben vor einigen Jahren ein Haus gegründet: Das *betahaus*. People in beta.

Meine Arbeiten drehen sich nur um eine Frage: Wie kann ich mithilfe meiner Arbeits- und Lebenszeit das Karma verbessern. Für mich, meine Familie, meine Nachbarn, meine Straße, meine Stadt. Wer sich diese einfache Maxime stellt, wird ganz anders gestalten. Denn plötzlich wird man mitten im Schaffungsprozess merken, dass man doch lieber Fairtrade Schuhe machen will statt Möbel, oder man macht sich Gedanken, wie man Kita-Erzieherinnen entlasten kann (Burnout ist dort anscheinend die Regel) und erfindet daraufhin ein Stipendium. Wem das zu abstrakt ist, kann sich gerne durch meine Projekte googeln. Denn da ist das alles passiert. Angefangen hat es mit *School Talks*, einer Schulinitiative zur Berufsfindung, dann die Hartz IV Möbel, ein Do It Yourself-Blog über das *One-SQM-House* und das *Unreal Estate House* (wo ich Gentrifizierung thematisiere) bis hin zu den *Karma Chakhs* (wo wir mithilfe der *Crowd* Fairtrade Schuhe hergestellt haben). Mein neuestes Projekt ist das *Democratic Scholarship*. Mein neuestes *Crowdfunding-Projekt*, mithilfe dessen ich mir ein ganzes Jahr (ab Januar 2015) finanziell absichern will, damit ich ein Jahr lang arbeiten kann, so viel meine Kreativität es braucht und für wen mein Herz es braucht. Ohne Bezahlung, weil Honorare eh nicht den Wert meiner Arbeit gerecht abbilden kann. Geld ist auch nur ein kurz anhaltender Motivator. Eine wichtige Arbeit ist jetzt schon klar: Kinderbetreuung, weil meine Frau im nächsten Jahr studieren will und unser Sohn nur eine Halbtagsbetreuung bekommen hat. Ich könnte mir vorstellen, eine Art *Coplaying Space* im Gleisdreieckpark in Kreuzberg zu gründen, wo andere Väter und Mütter sich mit uns treffen und die Kids spielen miteinander, während wir Eltern uns unserer Arbeit widmen können. Hierzu bedarf es einer Gestaltung. Ich dachte da an ein Minibüro aus Holz, welches man auf so eine Parkbank schieben kann, welches mich akustisch und windtechnisch vom Außenraum abkoppelt. Dort könnte ich an einem Klapp Tisch mit dem Laptop arbeiten. Das Minibüro ist auf Rollen und dreht man es um 90 Grad, kann man da drei Kinder reinsetzen und sie mit einem Fahrrad transportieren. Ich habe auch nichts dagegen, wenn dieser Entwurf unter dem Schlagbegriff „Social Design“ verortet wird. Eigentlich geht's mir bei allem nur um ein gutes Design, für ein gutes Karma.

Social Design: Geschichte, Praxis, Perspektiven

Eine Tagung der Gesellschaft für Designgeschichte und des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 23. und 24. Mai 2014

Marjetica Potrč, Hochschule für Bildende Künste, Hamburg

Soweto: Ubuntu Park

For two and a half months, from January 15 to the end of March 2014, the students of the Design for the Living World class (University of Fine Arts/HFBK, Hamburg, Germany) took part in The Soweto Project in Soweto, South Africa. The project is an example of participatory design, with the students and the community planning and realizing the project together. The community assumes the ownership of the project and develops it further.

Ubuntu Park in Orlando East is a former public space that has been used as a dumping ground for more than forty years. Working together, the community and the HFBK students cleaned up the area and made a number of improvements: they built a stage, benches and tables, and braai stands. On 9 March 2014, the space was given the name Ubuntu Park. The park is managed and organized by the community, who have elected the Ubuntu Park Committee and Ubuntu Park Forum.

The Soweto Project is an initiative of Nine Urban Biotopes - Negotiating the Future of Urban Living. The project is a collaboration between the students of the Design for the Living World class, the residents of Orlando East, morethanshelters Berlin, PlanAct Johannesburg, and the Goethe-Institut South Africa. The project is supported by the EU Culture Programme and the University of Fine Arts/HFBK (Hochschule für bildende Künste) Hamburg.

Marjetica Potrč is an artist and architect who is a professor at the University of Fine Arts/HFBK in Hamburg, Germany, since 2011. Students of her course Design for the Living World develop participatory design projects during long-term residencies in various locations around Europe (such as Belgrade, Tromsø, Norway, and rural Austria) and elsewhere (Soweto, South Africa). She has been a visiting professor at a number of other institutions as well, including the Massachusetts Institute of Technology (2005) and the IUAV Faculty of Arts and Design in Venice (2008, 2010). Potrč's artworks (architectural case studies and drawing installations) have been exhibited extensively throughout Europe and the Americas, including at the Venice Biennial (1993, 2003, 2009) and the São Paulo Biennial (1996, 2006), and are shown regularly at the Galerie Nordenhake in Berlin and Stockholm. Her many community-based on-site projects include Dry Toilet (Caracas, 2003) and The Cook, the Farmer, His Wife and Their Neighbour (Stedelijk Goes West, Amsterdam, 2009). She has received numerous prestigious awards, including the Vera List Center for Arts and Politics Fellowship at The New School in New York (2007).

Kontakt: Marjetica.Potrc@hfbk-hamburg.de

Nachweis: <http://www.gfdg.org/archiv/tagung-2014/beitraege/>

Abbildungen



Soweto: Ubuntu Park

Photo by Marjetica Potrč 2014



Soweto: Ubuntu Park

Photo by Marjetica Potrč 2014



Soweto: Ubuntu Park
Photo by Radoš Vujaklija 2014



Soweto: Ubuntu Park
Photo by Marjetica Potrč 2014



The Soweto Street Festival

Photo by Terry Kurgan 2014

Further information:

www.designforthelivingworld.com/

www.urban-biotopes.net

Social Design: Geschichte, Praxis, Perspektiven

Eine Tagung der Gesellschaft für Designgeschichte und des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 23. und 24. Mai 2014

Prof. Dr. Annette Geiger, Hochschule für Künste Bremen

Gebrauch als Widerstand. Vom Nutzer zum Akteur der Dinge

Social Design kann heute als zentrale Herausforderung der Designtheorie verstanden werden. Die Begrifflichkeit des Sozialen könnte zwar nicht unschärfer ausfallen, aber dies entspricht dem Diffusen des Designbegriffs nur zu gut. Wenn die Theorie präziser zu beschreiben wüsste, was das Soziale am Entwerfen bildet, könnte sie wohl auch klarer definieren, was Design überhaupt sei.

Dafür gilt es einige alte Gewissheiten zu entzaubern: Wie ich zeigen möchte, zieht vor allem das Leitbild der Nutzungs- bzw. Nutzerorientierung allerlei logische Unmöglichkeiten für das Denken des Design nach sich. Aus einer tief sitzenden Angst vor dem Ästhetischen hatte die tradierte Designtheorie hierbei Dogmen fortgeschrieben, die sich nicht erst seit heute als obsolet erweisen.

Nur wodurch könnte man sie ersetzen? Mir scheint, dass insbesondere die Frage des Gebrauchs neu gedacht werden sollte, um aus den Sackgassen des planerischen Gestaltungsverständnisses herauszukommen. Im Unterschied zur Technik, die uns immer nur zu usern degradiert, bringt Gebrauch im Design einen Akteur hervor.

Annette Geiger studierte Kunst-, Kultur-, und Kommunikations-wissenschaften in Berlin, Grenoble und Paris. Ihre Promotion „Urbild und fotografischer Blick“ zu Ästhetik und Bildtheorie im 18. Jahrhundert schloss sie am kunsthistorischen Institut der Universität Stuttgart ab. Seither lehrte sie am Institut supérieur des arts appliqués in Paris, an der Universität der Künste Berlin und an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee. Sie hatte die Wella-Stiftungsprofessur für Mode und Ästhetik an der TU-Darmstadt inne und wurde 2009 als Professorin für Theorie und Geschichte des Design an die Hochschule für Künste Bremen berufen.

Kontakt: a.geiger@hfk-bremen.de

Nachweis: <http://www.gfdg.org/archiv/tagung-2014/beitraege/>

Prof. Dr. Annette Geiger

Gebrauch als Widerstand. Vom Nutzer zum Akteur der Dinge

Der heute aktuelle, aber nicht gerade eindeutig gefasste Begriff *Social Design* zwingt uns einmal mehr, die philosophischen Grundlagen des Design zu überdenken: Worin sei Gestaltung eigentlich sozial? Wodurch tue ein Entwerfer sein gutes Werk? Von humanitärem Engagement über nachhaltige Gesellschaftsplanung bis hin zur buchstäblichen Rettung der Welt wird vom Designer des 21. Jahrhunderts allerlei erwartet. Vermag der Designbegriff dem noch Stand zu halten?

Die Begrifflichkeit des Sozialen könnte nicht unschärfer ausfallen und dies entspricht dem Diffusen des mittlerweile inflationär verwendeten Designbegriff nur zu gut. Man könnte es sich in dieser Unschärfe also bequem machen, um die Definition von Gestaltung ins Uferlose auszudehnen. Man könnte aber auch das schwierige Konzept des Social Design nutzen, um darin eine zentrale Herausforderung heutiger Designtheorie zu sehen: Wenn die Theorie präziser zu beschreiben wüsste, was das Soziale am Entwerfen bildet, könnte sie auch klarer definieren, was Design überhaupt ist.

Die Theoriebildung zum Design liegt aber schon lange im Argen, gerade im Hinblick auf die Grenzen der Gestaltung. Fragt man z. B. einen Designhistoriker, wann die Designgeschichte eigentlich begann, so erhält man meist die Antwort, dass es Design nicht schon immer gab, sondern erst die moderne Gesellschaft den Gestalterberuf hervorbrachte. Nur wann und weshalb soll dies geschehen sein? Die Datierungsvorschläge könnten in der Literatur nicht widersprüchlicher ausfallen: Die arbeitsteilige Industrieproduktion wird gern genannt, aber auch das christlich motivierte Shaker-Design oder die Erfindung der Einfachheit im Biedermeier – letztlich höchst verschiedene Motive und Vorgehensweisen.

Meine Studenten schlugen auch schon Leonardo da Vinci als ersten Designer vor und ich versuche dies gerne zu überbieten, indem ich die Designgeschichte bereits in der Antike beginnen lasse. So ist z. B. die Anekdote überliefert, dass Diogenes (Abb. 1) – der antike Philosoph, der in der Tonne lebte, um kein Haus zu benötigen, der lieber mit Hunden verkehrte, um keine Menschen zu benötigen – eines Tages einen Knaben aus der hohlen Hand trinken sah, und daraufhin seinen Becher wegwarf. Denn auch den benötigte er ja nicht wirklich. Für das eherne Leitbild des „less is more“ könnte man auch ihn zum Gründungsvater erheben.

Die antiken Glückslehren lassen sich sehr gut als Theorie des Social Design lesen: Die alten Philosophen verstanden es noch, ihren Umgang mit den Dingen zu beobachten und daraus eine Ethik der Lebensklugheit abzuleiten. Das Gestalten der Umwelt galt als praktizierte Philosophie. So waren auch die damaligen Überlegungen zur *techné* (jenem altgriechischen Begriff, der Kunst, Wissenschaft und Technik als untrennbare Einheit verstand) nie auf das rein Technische reduziert, sondern enthielten im gleichen Atemzug eine Sozialmoral – vergleichbar der „Schöngutheit“ (*kalokagathia*) von Körper und Geist: Schön ist, was gut ist und umgekehrt. Herauszufinden, welcher Technik- und Mediengebrauch uns gut tut, galt als anwendungsbezogene Aufgabe für Philosophen und Gestalter gleichermaßen. Und die Antworten der Antike, selbst wenn sie für ein gänzlich vorindustrielles Leben formuliert wurden, haben meines Erachtens nicht an Aktualität verloren.

Und doch sehe ich natürlich den Einschnitt, der sich durch die Industrialisierung ergab. Nur worin bestand er eigentlich? Die tradierte Designtheorie klammert sich oft an die Gewissheit, dass der Designer der Industrialisierung zuarbeitete oder ihr gar gehorchte. Gerade populäre Lexika und Einführungswerke präsentieren dazu trügerische Selbstverständlichkeiten, so liest man z. B. in dem Wikipedia-Eintrag „Designgeschichte“ die folgende Erklärung:

„Die vorindustrielle Geschichte kennt keinen Designer. Erst mit der Entwicklung von Massenproduktion ergab sich die Notwendigkeit der Herstellung eines Prototyps. [...] Der Designer, hervorgegangen aus der Arbeitsteilung, ist ein Kreativer, der sich dem Fabrikssystem unterwerfen muss.“¹

Während meiner langjährigen Lehrtätigkeit in der Designausbildung ist mir ein solch unterwürfiger Kreativer jedoch nie begegnet. Studierte Designer sehen ihre Berufsziele längst nicht mehr dort, wo sie vom tradierten Theoriediskurs verortet werden. Sowie der Gang durch die Sammlungen von Design- oder Kunstgewerbemuseen keine Objekte sichtbar werden lässt, die der Fabriklogik gehorcht hätten. Es scheint, als habe die Theorie mit ihrem Designverständnis etwas eingefordert, was den historischen wie gegenwärtigen Wirklichkeiten des Gestaltens eigentlich nicht entspricht.

Man kann sich diesen Widerspruch anhand der berühmten „Frankfurter Küche“ von Margarete Schütte-Lihotzky gut vor Augen führen (Abb. 2): Der Urtyp aller Einbauküchen war tatsächlich im Geiste des tayloristischen Effizienzdenkens entworfen worden und sollte ein durchkalkulierter, industrieller Arbeitsplatz sein. In der Planung fanden die arbeitswissenschaftlichen Studien von Christine Frederick Berücksichtigung, die mit Stoppuhr und Metermaß alle Tätigkeiten und Handgriffe der Küchenarbeit gemessen hatte, um sie durch konsequente Rationalisierung zu optimieren.²

Dass die Hausfrau dabei wenig Platz für Kreativität und Selbstentfaltung findet, wenn sie in einer engen I-Personen-Küche maschinengleich kochen muss, hat die feministische Kritik schon ausführlich gezeigt. Die durchrationalisierte Küche schreibt nicht nur einen Arbeitsablauf vor, sondern entwirft im gleichen Zug auch die soziale Rolle der Frau. Das weitaus geselligere Leben der traditionellen Wohnküche fand sich in diesem Entwurf abgeschafft – und zwar aus vermeintlich sozialen Gründen.

Trotz allem finden wir Elemente der Frankfurter Küche heute noch vorbildlich oder gar schön. Die Planungsideologie, die sie hervorbrachte, haben wir dabei meist vergessen. Wir genießen vielmehr die Ästhetik ihrer Formen und verbinden sie mit gänzlich anderen Wunschvorstellungen zur Kochkultur: In loftartigen, offenen Küchen – so der heutige Wohnraum – wird *slow food* in geselliger Runde gemeinsam gekocht, man läuft freiwillig umständliche Wegstrecken um den zentral gelegenen Küchenblock, der als mythisch aufgeladene Herdstätte das Zentrum des Hauses zu symbolisieren scheint. Die Formensprache der Moderne bleibt am Mobiliar allorts präsent, aber als frei übertragene Ästhetik und nicht als streng kalkulierte Nutzungsvorschrift.

¹ Zitiert nach <http://de.wikipedia.org/wiki/Designgeschichte> (Abruf: 20.05.2014)

² Christine Frederick: *The New Housekeeping. Efficiency Studies in Home Management*. Toronto 1913.

Dieses grundlegende Paradox des Funktionalismus findet in der Designtheorie kaum Anerkennung. Es gehört unumstößlich zu ihrem Diskurswissen, dass es im Design um das Befolgen von Zweckmäßigkeiten gehe – und dies führte die Theorie in zahlreiche Sackgassen: Zum Einen hielt sich dadurch der Mythos, dass nur eine alles verbilligende Massenproduktion soziales Design hervorbringe. Nur durch Typisierung und Serialisierung könne die demokratische Verteilung der Güter gewährleistet werden. Was für die unmittelbare Nachkriegszeit noch plausibel klingt, ergibt in einer Überflussgesellschaft wie der unseren aber kaum mehr Sinn: Was sollten wir heute noch „brauchen“? Wir haben längst zu viel und wissen unseren Müll nicht mehr zu entsorgen. Würden die Gestalter dem Bedarf der Massen folgen, müssten sie auch alle kleinbürgerlichen Lebensfreuden befriedigen und wären von Marktforschern, die den Zielgruppen- und Konsumwillen aushorchen, nicht mehr zu unterscheiden.

Gemeinhin plädiert die Designtheorie daher eher für eine Erziehung der Massen zur „guten Form“: Durch nachhaltige, integrierte und methodische Planung wisse ein Gestalter, was für unser Gemeinwohl das Beste sei – so der Diskurs. Gerd de Bruyn hat dieses Dogma sehr treffend als „Diktatur der Philanthropen“ bezeichnet.³ Die Ansprüche des Funktionalen münden allzu oft in pädagogisches Bevormundungsdesign, so dass die Form nicht dem Nutzen folgt, sondern die Nutzer einem vorgegebenen Ideal der Nützlichkeit. Bis heute beharrt die Theorie allzu leichtfertig darauf, den Designer als einen Planer zu definieren, der einem passiv gedachten Nutzer vorschreibt, wie das gute Brauchen und Gebrauchen der Dinge auszusehen hat.

Mit dem Begriff des Social Design scheint sich nun Widerstand zu regen gegen jene vom Planungsdenken überfrachteten Designauffassungen. Man wendet sich z. B. wieder dem Designphilosoph Victor Papanek zu, der bereits in den 1970er Jahren zum aktiven Selbermachen aufgefordert hatte und erstmals die Idee einer partizipatorischen und dezentralisierten Designpraxis formulierte.⁴ Die heutige Suche nach einem alternativen Gestaltungsverständnis zeigt sich allerorts im öffentlichen Leben: Aneignungsstrategien von der Do-it-yourself-Bewegung über die *Maker Culture* zu *Häkel-Guerillas* und *Guerilla Gardening*, *Urban Farming* usw., in urbanen Räumen wie im Privaten treffen wir auf neue Formen des sozialen Gestaltens (Abb. 3). Man wehrt sich, so meine Diagnose, allem voran gegen das Gehorchen, das dem Nutzungsdiskurs eingeschrieben ist – wie benutzerfreundlich er auch immer ausfallen mag. Man möchte sichtbar und öffentlich demonstrieren, dass die Dinge dem eigenen Zugriff gehorchen und nicht dem planenden Vorausdenken anderer.

Handelt es sich dabei nur um neue Utopien des Sozialen? Wie sollten anarchisch genutzte Stricknadeln und Gartenschaukeln das notwendig user-zentrierte Design unserer Handys, Laptops und Tablets ersetzen? Die Technikkritik, die den heutigen Aneignungspraktiken eigen ist, sollte man nicht als naiv abtun, sondern in eine differenziertere Sicht überführen: Es gilt zu fragen, welche Medien und Techniken uns zu Akteuren machen und welche uns zu Usern degradieren. Darauf Antworten zu finden, ist eine deutlich komplexere Aufgabe, als es auf den ersten Blick scheinen mag.

³ Gerd de Bruyn: *Die Diktatur der Philanthropen: Entwicklung der Stadtplanung aus dem utopischen Denken*. Braunschweig 1996.

⁴ Papanek, Victor: *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*. New York 1971.

Hacker und andere digitale Avantgarden versuchen z. B. immer wieder zu beweisen, dass man auch die heutigen Netztechnologien selbstbestimmt gestalten kann. Aber die breite Masse, programmierunfähige Normalbürger wie ich selbst, scheint eher froh, wenn sie im permanenten Update-Stress überhaupt etwas zum Funktionieren bringt. Wir können unsere Geräte nicht mehr selber bauen, wie Victor Papanek es einst mit seinem Radio für Arme vorsah.⁵ Der von Claude Lévi-Strauss so gelungen beschriebene *bricoleur*, der Tüftler und Bastler, ist in der Welt des Internets nicht mehr erwünscht.⁶ Dort findet man sich mehr denn je zum passiven Nutzertum verurteilt.

Eine ausgefeilte Usability-Forschung sorgt dafür, dass dem User sein Gehorchen auch gar nicht auffällt. Es funktioniert ja alles so gut! Das Big-Data-gestützte Infotainment in den Crowds und Clouds sorgt dafür, dass niemand mehr über den Tellerrand sieht, sondern in seiner Cookie-genährten Blase verharrt, die sich immer enger um jeden Einzelnen zuzieht. Die Technologie suggeriert, dass man sich in ihren Netzen frei und dezentral bewegen kann, dabei nehmen wir doch nur an einem Partizipations-Spektakel teil, das derzeit als Hauptfilm in Platons Höhle läuft.

Den Gipfel des heutigen Techno-Nutzertums bilden wohl die gerade eintreffenden Geräte zur Selbstoptimierung. Die gerade Realität werdende Nahrungsaufnahme 2.0 erfolgt nicht mehr mit einfachem Essbesteck, sondern z. B. mit einer *Hapifork*: Die interaktive Gabel weiß unsere Essgeschwindigkeit in Echtzeit zu tracken und teilt dies in Form von Balken- und Tortendiagrammen umgehend per Mobiltelefon oder Laptop mit.⁷ Der Essende konditioniert sich im Namen eines gesünderen und schlankeren Lebens und tritt gegen sich selbst in einen Dauerwettkampf um das perfekte Essverhalten. Kybernetische Feed-back-Systeme gaukeln vor, dass wir unser Leben immer besser im Griff hätten, dabei geben wir es immer mehr aus der Hand. Mit Kant könnte man dies als selbstverordnete Unmündigkeit bezeichnen.

Eine Designtheorie, die sich nur nutzer- und bedarfsorientiert versteht, vermag dem nichts entgegen zu setzen. Nach dem Zeitalter des Konsums, das allem voran dem Anhäufen der Dinge galt, könnte uns die nächste industrielle Revolution nicht nur die Arbeit, sondern auch gleich das Leben bzw. Erleben abnehmen. Und so scheint es mir umso dringlicher, dass eine kritische Designtheorie es ermöglicht, zwischen entmündigten Nutzern und selbstbestimmten Akteuren zu unterscheiden. Das heißt nicht, dass wir nun auf Technik verzichten sollten, im Gegenteil. Auch Technisches kann ästhetisch werden, wenn man sich darin selbsttätig und nach eigenem Willen bewegen kann. Doch leider zwingt ihre Logik allzu oft in die passive Nutzerrolle. Gestaltung, so meine eigentlich sehr einfache Definition des Sozialen am Design, sollte sich dadurch auszeichnen, dass sie Akteure anspricht und nicht User.

Akteursein kann z. B. bedeuten, dass man die Dinge selbst macht, sie weiter bastelt oder sie entgegen ihrem Zweck zu Anderem verwendet. Solche Kulturtechniken gelingen auch unter den widrigsten Umständen, wie z. B. Michel de Certeau in „Arts de Faire“ (1980) anschaulich beschrieben hat: Als Beispiel führt er z. B. Schulbücher an, die als Ort normierten Wissens durch individuelle Lektüren subjektiv interpretiert, markiert, ergänzt und damit

⁵ Ohne Batterie und Strom sollte Papaneks „tin-can radio“, bestehend aus einer Blechbüchse und einem Transistor, mit Docht und Paraffin betrieben werden.

⁶ Claude Lévi-Strauss: *La Pensée Sauvage*. Paris 1962. Dt. *Das wilde Denken*. Frankfurt a. M., 1968.

⁷ Siehe dazu die Firmenwebsite www.hapi.com/products-hapifork.asp

personalisiert werden – bis das lesende Kind schließlich selbst zum Autor wird.⁸ Lesen ist damit kein passives Erleiden mehr, sondern ein aktives Gestalten. Die kindlichen Aneignungspraktiken gehen Erwachsenen aus Effizienzgründen häufig verloren, aber eine reflektierte Gestaltung der Dinge könnte dazu wieder anregen.

Akteurwerden kann auch bedeuten, dass man symbolische Aufladungen an den Dingen vornimmt – identitätsstiftende oder gar „tröstende“ wie es z. B. Daniel Miller in „The Comfort of Things“ (2008) beschrieben hat.⁹ Die Aktivität des Akteurs kann aber auch schlicht darin bestehen, dass er die Formen ästhetisch rezipiert, sie reflektierend wahrnimmt, ihr Soseinmüssen und ihr Andersmöglichsein bedenkt. Man muss sich nicht immer dem instinktiven Gebrauch hingeben, man kann die Dinge auch kritisch überdenken und neue, eigene Sichtweisen für sie erfinden.

Gerade die ästhetische Erlebbarkeit von Design, so meine These, lässt den Nutzer in der Gestaltung zum Akteur werden. Man benutzt nicht nur, man erzeugt auch selbst. An dieser Stelle wäre natürlich auch ein Exkurs zum Denken Michel Foucaults anschlussfähig: Die Bemühung des Social Design müssen als „Kunst“ verstanden werden, „nicht dermaßen regiert zu werden“, wie Foucault es einst formulierte.¹⁰

Um den Rahmen des Beitrags nicht zu sprengen, möchte ich es hier bei einer kurzen Erwähnung dieser in der Designtheorie noch zu wenig beachteten Ansätze belassen, um im Folgenden auf Bruno Latours Position einzugehen, die bekanntlich auch den Begriff des Akteurs verwendet. Für eine umfassende Latour-Kritik wird hier ebenfalls kein Platz sein, ich möchte also nur anhand eines älteren, aber vielzitierten und designrelevanten Beispiels zeigen, worin sich meine Definition des Akteurs von der Latours absetzt.

Der Akteur ist bei Latour gerade nicht im Sinne von Handlungsspielräumen oder gar ästhetischen Freiheiten definiert, er wird vielmehr aktiv, indem er eine möglichst eindeutige, reduzierte oder gar vorprogrammierte Logik umsetzt. Dinge und Menschen betrachtet Latour dabei gleichermaßen als Akteure, da sie für komplexitätsmindernde „Aktionsprogramme“ stehen, die durch ihr geregeltes bzw. regelndes Wirken das Soziale entstehen lassen.

Latours Aufsatz zum „Berliner Schlüssel“ (1993) bringt dieses soziale Funktionieren der Dinge anschaulich zum Ausdruck.¹¹ Latour beschäftigt sich darin mit einem surrealistisch anmutenden Schlüsseltyp, den er im West-Berlin der Vorwendezeit angetroffen hatte. Der sogenannte Kerfin-Schlüssel (Abb. 4), der bereits 1912 erfunden wurde, stellt eine sichere Methode dar, in städtischen Mietshäusern zu gewährleisten, dass die Haustür (für Postboten u. a.) tagsüber offen und abends bzw. nachts geschlossen gehalten wird. Der Hauswart stellt den Schloss-Mechanismus morgens und abends jeweils um, so dass man den Schlüssel nur entsprechend dieser Voreinstellung benutzen kann. So ist es tagsüber unmöglich abzuschließen und abends unmöglich, die Tür offen zu lassen. Denn nach dem Aufschließen muss der Durchsteckschlüssel durch das Schloss hindurch geschoben werden und lässt sich

⁸ Michel de Certeau: *L'Invention du Quotidien*. Vol. 1, Arts de Faire, Paris 1980. Dt. *Kunst des Handelns*. Berlin 1988.

⁹ Daniel Miller: *The Comfort of Things*. Cambridge 2008. Dt. *Der Trost der Dinge*. Frankfurt a. M. 2010.

¹⁰ Siehe Michel Foucault: *Qu'est-ce que la critique?* (Vortrag von 1978) Dt. *Was ist Kritik?* Berlin 1992.

¹¹ Bruno Latour: *La Clef de Berlin*. In: *La Clef de Berlin et Autres Leçons d'un Amateur de Sciences*. Paris 1993, 2. Aufl. 2007, S. 33–46. Dt. Bruno Latour: *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*. Berlin 1996.

auf der anderen Seite erst wieder abziehen, wenn ordnungsgemäß verriegelt wurde. Kurzum: Es herrscht Schließzwang.

Man muss an dieser Stelle erläuternd anfügen, dass der Schlüssel damals in Häusern benutzt wurde, die keine Klingelanlage hatten. Denn dort war die Versuchung groß, abends nichts abzuschließen, weil man noch Besuch erwartete o. ä.

Latour kritisiert zunächst jene Ansätze der Sozialforschung, die im Berliner Schlüssel nur Machtdispositive oder gar freudianisch inspirierte Deutungen zur teutonischen Volksseele ablesen würden. Man solle in dem Schlüssel keinen Kontroll- oder Ordnungswahn analysieren, sondern begreifen, so Latour, dass Dinge auf sehr effiziente Weise soziale Gemeinschaft erschaffen. Latour feiert den Schlüssel tatsächlich als organisatorischen Sieg über die lästige Beschwerdekultur in zankenden Nachbarschaften, das dauerhaft unwirksame Schilderaufhängen oder gar die Intrigen- und Überwachungsstyrenei von Hauswarten und Concièrgen. Das Soziale ist bei Latour demnach keine Idee von gutem Verhalten, sondern es beginnt erst zu existieren, wenn es durch Sozialtechniken wie Schlösser und Schlüssel zur Wirkung gebracht wird. Latour lobt folglich als sozial, was in einer Nachbarschaft möglichst viele Handlungsspielräume, die potentiell zu Fehlverhalten führen könnten, erfolgreich unterdrückt; er favorisiert die finale, weil technische und hier sogar unumgängliche Lösung.¹²

Wieder stoßen wir auf die obige Frage nach der Technik: Nach Latour entwirft der Mensch Artefakte, um Fakten zu schaffen, die dem ewig Schwächelnden des allzu Menschlichen ein Ende bereiten. Dass technische Errungenschaften für die Menschheit sinnvoll sind, sei hier natürlich nicht bestritten: Wenn unser Arm zu schwach ist, entwerfen wir einen Hebel, dagegen wäre wohl nichts einzuwenden. Aber möchten wir unsere soziale Esskultur zukünftig durch eine interaktive Gabel wie im obigen Beispiel bestimmt wissen? Für das lösungsorientierte Denken Latours wäre beides gleich zu bewerten, denn für ihn gibt es keine ethischen Werte außerhalb der Effizienz des Sozialtechnischen.

In der Literatur wird oft behauptet, für Latour sei die Technik neutral, aber mir scheint, das Beispiel des Berliner Schlüssels geht weit über eine Neutralität hinaus. Latour schreibt der Technik eine soziale Wirkung zu, die wir Menschen von selbst nicht hinbekämen. Ihm liegt offenbar daran, uns von der überlegenen Moralität technischer Lösungen zu überzeugen.

Etwas Ähnliches hatte auch der Architektur- und Designhistoriker Sigfried Giedion in der Nachkriegszeit versucht: Aus einem anthropologischen Komfortinstinkt heraus, so Giedion, begeben sich die Menschheit freiwillig unter eine „Herrschaft der Mechanisierung“, so der Titel seines einflussreichen Buches von 1948.¹³ Die Technisierung komme über uns wie eine „Naturgewalt“, wir seien noch nie Herr oder Autor derselben gewesen. Die technischen Dinge schaffen sich vielmehr von selbst bzw. „anonym“, weil sie unvermeidlich sind, wenn wir keine Höhlenmenschen bleiben wollen. Die chronische Unterlegenheit des Menschen gegenüber der Technik zu akzeptieren, jenes „prometheische Gefälle“ mit dem auch Günter

¹² So Latour: „C'est parce que le social ne peut se construire avec du social, qu'il lui faut des clefs et des serrures. Et parce que les serrures classiques laissent encore trop de liberté qu'il faut des clefs à double penneton. Le sens ne préexiste pas aux dispositifs techniques.“ *ibid*, S. 44.

¹³ Sigfried Giedion: *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*. New York 1948. Dt. Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte. Frankfurt a. M. 1987.

Anders auf unsere hoffnungslose Antiquiertheit schloss¹⁴, stellt sich bei Giedion als alternativlose Einsicht dar.

Die Sichtweise hat sicher auch ihre Berechtigung: Wer profitiert nicht gerne davon, dass die Waschmaschine uns das Waschen abnimmt, der Herd oder die Heizung das tägliche Feuermachen. Ich freue mich schon auf die zukünftigen Rasenroboter, die mir das lästige Mähen abnehmen, oder auf das selbst fahrende Auto, das mich auch lesend chauffiert – wobei ich noch abwarten würde, bis solche Vollautomaten keine Kollateralschäden mehr verursachen und sich hoffentlich schadstoffneutral und lautlos zu bewegen wissen. Im Fall solcher Technologien lässt man sich die Arbeit gerne abnehmen, um Muße für anderes zu haben. Sie entsprächen als Mensch-Maschine-Konstellation noch der guten alten Industrialisierung, die vermutlich schon mit dem ersten Faustkeil oder Hebel einsetzte, um unsere Organe und Kräfte zu schonen. Ihr haben wir letztlich die Erfindung der modernen „Freizeitgesellschaft“ zu verdanken (sofern die gewonnene Zeit nicht durch kapitalistisches Gewinnstreben wieder zunichte gemacht wurde). Arbeitet die Maschine für uns, haben wir mehr Zeit für das Soziale – so der eigentliche Traum des Menschen (der z. B. auch die Frankfurter Küche motivierte).

Doch mit den oben beschriebenen Technologien des passiven Nutzertums scheint ein anderer Begriff des Sozialen aufzukommen. Mit Latours Ansatz lässt sich dieser nicht kritisieren, im Gegenteil: Dass wir als Benutzer der Dinge zu Cyborgs mutieren, die buchstäblich mit den Dingen verschmelzen, gehört per Definition zu seinem Begriff des Akteurs. Dieser wäre aus meiner Sicht jedoch kein Akteur mehr, da er die Selbstbestimmung über die Dinge immer schon verloren hat.

Die Problematik, dass wir nicht mehr nur Arbeit an unsere Artefakte delegieren, sondern auch das Soziale dadurch regulieren, begann natürlich nicht erst mit den elektronischen oder digitalen Medien – wie gerade der Berliner Schlüssel zu zeigen vermag, der aus meiner Sicht nur Nutzer, aber keine Akteure hervor brachte.

In den letzten Jahren des Vorwende-West-Berlin war ich selbst einmal Nutzerin eines Berliner Schlüssels. Und aus meiner teilnehmenden Beobachtung heraus würde ich ihn als das schlechtest denkbare Design eines Mietshausschlüssels bewerten. Latours Sichtweise unterschätzt, wie so oft in entwerferischen Planungsprozessen, die soziale Komplexität, die er mit sich brachte. Er spaltete nämlich die Hausgemeinschaft in eine Zweiklassengesellschaft: Wenn man in einem Haus ohne Klingelanlage – im Vorhandyzeitalter! – abends Besuch bekommen wollte, konnten der eintreffende Gast die Vorderhausbewohner durch lautes Rufen verständigen. Und es wurde damals viel und laut gerufen in meiner Straße. Der Schlüssel war rasch in eine Schutzhülle gepackt und aus dem Fenster geworfen, so dass sich der Besuch selbst einlassen konnte. Wer aber im Hinterhaus wohnte, hatte Pech. Bewohner und Besuch mussten pünktlich an der Haustür zusammentreffen – oder es blieb nur der lange Weg zur Telefonzelle. Der Protest gegen den Schlüssel war in meiner Hausgemeinschaft schließlich erfolgreich, die Hausverwaltung erbarmte sich und baute ein ganz normales Türschloss ein. Mit dem Ergebnis, dass die Haustür nun Tag und Nacht offen stand (für die Anschaffung einer Klingelanlage reichten die niedrigen Mieten nicht). Und doch war die offene Tür allen lieber als der von Latour gefeierte Zwangsschlüssel.

¹⁴ Günter Anders: Die Antiquiertheit des Menschen. Bd. 1/2, München 1956/1980.

In diesem Fall hat also der Widerstand gegen die Dinge, ja sogar der freiwillige Verzicht auf die Türschließung, zur Konstitution des Sozialen geführt. Und erst ab diesem Moment würde ich von Social Design sprechen: Erst wenn Akteure es wagen, sich nicht als mit der Technik verschmolzene Cyborgs, sondern als altmodische Subjekte zu verhalten, um frei und eigenwillig über den Gebrauch der Dinge zu entscheiden, entsteht ein soziales Leben mit den Dingen – oder eben ohne sie, da man sich auch für deren Abschaffung entscheiden kann.

In diesem Sinne möchte ich auf Latours Beispiel mit einer Metapher Marshall McLuhans antworten: McLuhan hatte in seiner Medientheorie jede neue technische Erfindung als die Amputation eines vorher dagewesenen Wahrnehmungssinns beschrieben.¹⁵ Mit der Erfindung des Autofahrens habe man z. B. den Sinn für das Laufen verloren, mit der Erfindung der Uhr sein naturgeleitetes Zeitgefühl aufgegeben usw. Übertragen auf den Berliner Schlüssel möchte ich daher folgern: Das Anbringen des Durchsteckschlüssels in Mietshäusern hat damals den Sinn für Nachbarschaft erfolgreich amputiert. Doch wir werden offenbar doch nicht so dermaßen von der „Herrschaft der Mechanisierung“ regiert, wie es viele Autoren von Giedion über McLuhan bis zu Latour u. a. behaupten. Wir können auch anders.

Und so ist es auch kein Zufall, dass die neuen urbanen Gemüsegärten so großen Wert darauf legen, ohne Schlösser und Zäune auszukommen (Abb. 5). Es sitzt nicht mehr jeder in seiner säuberlich separierten Schrebergarten-Parzelle wie einst. Man baut sich lieber Gartenbänke aus OSB-Platten oder Europaletten, die niemand mehr stehlen wird, und verzichtet öffentlich sichtbar auf Begrenzung. Von jener „prometheischen Scham“, die Günter Anders dem angstvoll der Technik unterlegenen Menschen zuschrieb, ist hier nichts zu spüren. Der homo faber bastelt einfach weiter und setzt sogar seine Freizeit und Muskelkraft dafür ein. Man feiert den Mut, auf technische Lösung freiwillig verzichten zu können, zugunsten eines Sozialen, das sich gerade nicht als komfortabel und effizient, sondern als dauerhafte Arbeit von kommunizierenden Akteuren erweist.

Sicherlich wird sich nicht jeder solchen Projekten verschreiben können und wollen, aber die Sympathie, die diesem Denken heute entgegengebracht wird, hat sich in Berlin gerade erst per Volksabstimmung manifestiert: Die aus zweckrationaler Sicht sicherlich lohnende Bebauung des Tempelhofer Felds, jenes ehemaligen Flughafengeländes mitten in der Stadt, wurde von der Bevölkerung abgelehnt, um dort einem Imaginären des Nichtbebauten, Nichtgeplanten, Nichtdeterminierten und daher sozial Nichtgelösten eine geradezu unerhört große Fläche frei zu halten.

Planenden Design-Thinking-Methoden, die mit vielen bunten Post-it-Zetteln und runden Tischen voller Kaffeetassen versucht hätten, den kleinsten gemeinsamen Nenner aller Interessensgruppen zu ermitteln, um daraus ein planerisches Durchschnitts- bzw. Normaldesign abzuleiten, hat man schon vorab den Laufpass gegeben. Der Volksentscheid richtete sich, so meine Interpretation, gegen jenes planende Gestalten, das sich nur an Nutzer wendet. Die erstrittene Freifläche wird sicher nicht leer bleiben, sie soll aber Akteuren vorbehalten sein, die Eigenes zur Welt bringen.

¹⁵ Marshall Mc Luhan: *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York, 1964. Dt. Die magischen Kanäle. Düsseldorf 1968.

Mich würde es daher nicht wundern, wenn auf dem Tempelhofer Feld demnächst wieder jemand in eine Tonne zieht¹⁶: Diogenes, der Zyniker, kannte nämlich auch keine Zäune, sondern verrichtete seine provozierenden Lebensformen stets in aller Öffentlichkeit. Er lebte nicht ohne Dinge, aber mit möglichst wenigen. Dinge, die er genau reflektierte, um stets Akteur dieser Dinge zu bleiben – und nicht ihr chronisch bedürftiger User.

Abbildungen



Abb. 1

Jean-Léon Gérôme: Diogenes, 1860

Nachweis: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Léon_Gérôme_-_Diogenes_-_Walters_37131.jpg

¹⁶ Eine noch recht luxuriös ausgestattete „Tonne“ entwarf z. B. in diogeneshafter Attitüde der Berliner Design-Aktivist Van Bo Le-Mentzel 2013 mit seinem „Unreal Estate House“, so wie ebenfalls 2013 der Architekt Renzo Piano sein 1-Personen-Haus „Diogene“ für den Vitra Design Campus in Basel aufbaute. Siehe <http://hartzivmoebel.de> sowie <http://www.vitra.com/de-de/magazine/details/diogene>



Abb. 2

Margarete Schütte-Lihotzky: Frankfurter Küche, 1926

Nachweis: http://de.wikipedia.org/wiki/Frankfurter_Küche



Abb. 3
Projekte im Prinzessinnengarten Berlin, 2013
Foto: Flavia Mameli



Abb. 4

„Berliner Schlüssel“ mit Halterung

Nachweis: <http://de.wikipedia.org/wiki/Durchsteckschlüssel>



Abb. 5
Tempelhofer Feld Berlin, 2013
Foto: Flavia Mameli

Social Design: Geschichte, Praxis, Perspektiven

Eine Tagung der Gesellschaft für Designgeschichte und des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 23. und 24. Mai 2014

Marc Rölli, Zürcher Hochschule der Künste

Social Design!? Überlegungen zu einem neuen Trend

Im Design verschränken sich heterogene Dinge, Körper, Modelle und Strukturen zu sozialen Gebilden, die das aktuelle Gesellschaftsverständnis mitgestalten. Ein philosophischer Designbegriff zielt daher auf seine immanente Konstruktion, d. h. auf gesellschaftliche Verhältnisse, die in der Designpraxis impliziert sind, zumeist aber kommunikationslogisch verstellt oder von den glänzenden Produktoberflächen unsichtbar gemacht werden. In meinem Beitrag geht es um die Frage, inwiefern im Design informelle Prozesse ablaufen, die zwischen verschiedenen und scheinbar getrennten (disziplinären) Bereichen neuartige Assoziationen oder Netzwerke bilden, die die traditionellen Dichotomien (Natur-Kultur, Kultur-Technik, Form-Inhalt) außer Kraft setzen. Weder auf Handwerk, Kunst noch auf Wissenschaft zu reduzieren, besitzt das Design eine eigene Logik. Mit Latour und Deleuze könnte man vielleicht von einer Sozialmaschine sprechen. Diese Idee lässt sich konkretisieren, indem ihre spezifischen räumlichen und zeitlichen Aspekte, aber auch die eigentümliche Handlungsmacht der materiellen und technischen Dinge, die in den Design-Netzwerken eine Rolle spielen, dargestellt und begrifflich reflektiert werden.

Prof. Dr. phil. Marc Rölli leitet seit 2013 den Forschungsschwerpunkt „Theorie & Methoden. Philosophische Perspektiven des Designs“ an der Zürcher Hochschule der Künste. Von 2011 an lehrte er als ordentlicher Professor am Philosophischen Institut der Fatih University in Istanbul. Von 2008-2011 lehrte er als Gastprofessor am Philosophischen Institut der Technischen Universität Darmstadt. Von 2002-2008 war er dort als wissenschaftlicher Mitarbeiter tätig. Marc Rölli ist Herausgeber der Online-Zeitschrift *Deleuze International*, Redakteur und Mitherausgeber der Zeitschrift *Journal Phänomenologie*, Mitglied des Beirats der Buchreihe *Critical Connections*. Am Institut für Designforschung der Zürcher Hochschule der Künste arbeitet er zur Zeit am Projekt „Die Eigenlogik des Designs“.

Wichtigste Publikationen: „Kritik der anthropologischen Vernunft“ (Matthes & Seitz 2011) und sein Buch über Gilles Deleuze (Turia + Kant 2. Auflage Wien 2012).

Kontakt: marc.roelli@zhdk.ch

Nachweis: <http://www.gfdg.org/archiv/tagung-2014/beitraege/>

Marc Rölli

Social Design!? Überlegungen zu einem neuen Trend

In der Vielfalt aktueller Designprozesse kooperieren unterschiedlichste Dinge miteinander, die in den herkömmlichen Rastern der Wissensproduktion nicht leicht untergebracht werden können. Diese Zusammenhänge bringt die Kurzformel „Social Design“ auf den Punkt, sofern sie die gesellschaftlichen Bezüge unterstreicht, die in jedem Design eine Rolle spielen, auch wenn sie dabei oft nicht eigens expliziert oder sichtbar gemacht werden. Hier stellt sich die Frage, ob die strategische Marginalisierung dieser Bezüge gute Gründe geltend machen kann – oder ob es umgekehrt nicht sinnvoll ist, die gesellschaftliche Bedeutung des Designs eigens zu erforschen, hervorzuheben und vielleicht in Wissenskulturen genauer zu bestimmen. Schließlich ist es nicht nur so, dass das Design von vorausgesetzten gesellschaftlichen Strukturen abhängig ist. Vielmehr liegt in der seit einiger Zeit zu beobachtenden Tendenz einer Ausdehnung und Ausdifferenzierung des Designbegriffs auch ein Bedeutungszuwachs, der sich in der Hervorbringung neuer Handlungsweisen, Kommunikationen, Dienstleistungen und überhaupt sozialer Verhältnisse aller Art zum Ausdruck bringt.

Im Folgenden werden zunächst einige Bemerkungen zum Begriff der Gesellschaft – oder des Sozialen – zur Begriffsklärung vorausgeschickt (1). Anschließend komme ich auf einige Aspekte der Geschichte des Maschinenbegriffs zu sprechen – mit einer besonderen Berücksichtigung des Themas der Menschmaschine. Auf diesem Weg ist ein Einstieg in designrelevante Themenfelder möglich (2). Drittens werde ich mit wenigen Strichen eine Forschungsperspektive des Social Designs skizzieren, die sich an den Ausführungen über die von mir so genannte „Sozialmaschine“ orientiert (3). Und abschließend wird kurz ein aktuelles Beispiel eines Forschungsprojekts an der Zürcher Hochschule der Künste vorgestellt (4).

I. Zum Sozialen im Social Design

Mit dem Begriff des Sozialen verbinden sich alltagssprachlich eine Menge unterschiedlicher Dinge, die von sozialpädagogischer Arbeit und gemeinnützigem Verhalten bis zu politischer Verortung und wissenschaftlichen Einteilungen reichen. Ohne die Vielfalt der Konnotationen zu leugnen, möchte ich hier eine Ambivalenz herausstreichen, die noch das Wortgebilde des „Social Design“ heimsucht: ich meine die Zweideutigkeit, die sich auf das Soziale im Sinne der sozialen Verantwortung und der sozialen Arbeit (mit denjenigen Mitgliedern der Gesellschaft, die sie nötig haben oder zu haben scheinen) und auf das Soziale im schlichten Sinne gesellschaftlicher Dimensionen bezieht. Wenn ich hier von „Social Design“ spreche, so meine ich stets nur die allgemeine sozialwissenschaftliche Bedeutungsebene. Diese wäre auch nicht mit einer intentionalistischen Ebene der Gestaltungs- und Planungsideo-logie zu verwechseln.

In der Soziologie – oder vor allem in der Soziologie – wird seit einigen Jahren (und Jahrzehnten) ein practical oder practice turn konstatiert. Mit dieser Wende verbindet sich ein Bedeutungswandel im Begriff des Sozialen. Den Grundgedanken kann man wie folgt beschreiben: in der Hinwendung zu den Praktiken und Handlungsweisen von vernetzten

Akteuren werden zwei traditionell gegensätzliche Gesellschaftskonzeptionen zurückgewiesen, einerseits interaktionistische Modelle, die in handelnden Individuen ihre Grundeinheiten postulieren, andererseits systemische oder objektivistische Modelle, die mit Gesellschaftsstrukturen arbeiten, die dem aktuellen sozialen Handeln zugrundeliegen. Damit treten Praktiken in ihrer das Soziale allererst hervorbringenden Eigenart in den Vordergrund. Es gibt keine Gesellschaft und keine Individuen, die sie zusammensetzen, so könnte man diesen Gedanken paraphrasieren; was es gibt, das sind heterogene Gruppenaktivitäten, die dafür sorgen, dass gesellschaftliche Verhältnisse (mitsamt ihren Identitäten und Institutionen) produziert oder reproduziert werden.

Mit dieser Sichtweise korrespondiert ein historischer Blick auf die moderne Entstehung der Sozialwissenschaften. So greift z. B. Bruno Latour eine Überlegung von Michel Foucault auf, wenn er von einem „Geburtsfehler“ der Sozialwissenschaften im 19. Jahrhundert spricht.¹ Der Fehler liegt in der Übernahme eines Modells des politischen Körpers (aus den politischen Theorien des 17. und 18. Jahrhunderts) – und mit ihm einer impliziten Machtform der Souveränität. Dieses Modell wird von ihnen im Sinne einer gesellschaftlichen Gegebenheit interpretiert. Im Zuge des Strukturwandels der Wissenschaften kommt es zu einer allmählichen „Departementalisierung“ und Eingrenzung des Sozialen auf einen bestimmten Seinsbereich neben anderen (Politik, Ökonomie, Psychologie etc.).² Und hinter oder neben den wissenschaftlich formulierbaren Sachverhalten bleibt eine quasi ethnologische Reserve an alltäglichen (oder mikrosoziologischen) Handlungsweisen zurück, die sich von den statistischen Verfahren nicht einholen lassen. Oder wie das Michel de Certeau herausgearbeitet hat, wird im Laufe des 19. Jahrhunderts die Kunst (und mit ihr die nicht in festgefühten Diskursen eingehegten Praktiken auch des Handwerks) von ihren Techniken getrennt – und diese Techniken mathematisiert und in Maschinen perfektioniert.³

II. Von der Menschmaschine zur Sozialmaschine

Das traditionelle Mensch-Maschinen-Verhältnis ist durch den in der Romantik besonders polarisierend dargestellten Gegensatz zwischen einem mechanistischen und einem organischen (oder organistischen) Verständnis von Mensch, Wissenschaft und Gesellschaft geprägt. Vielleicht wird der auch in aktuellen Diskussionen noch wirksame Gegensatz nirgends radikaler formuliert als in Lewis Mumfords Mythos der Maschine. Bei Mumford gibt es einerseits eine sog. „Megamaschine“ technologisch-kapitalistischer Verhältnisse (mitsamt einer mythisch anmutenden diskursiven Repräsentation), die den Menschen vollständig ihrer mechanistischen Logik unterwirft. Und andererseits gibt es das romantische Bild einer ganzheitlichen menschlichen Existenz im Einklang mit der Natur und in voller Entfaltung der mechanistisch inexistenten lebensweltlichen Erfahrungsqualitäten. Anders gesagt, steht das Individuum als schöpferische Existenz einer Gesellschaft gegenüber, die Individuen als Funktionselemente maschineller Anordnungen begreift und einsetzt. In den während der 1960er Jahre geführten Diskussionen um Kybernetik und systemische Sozialtechnologie werden entsprechend die objektivistischen Gesellschaftsmodelle mit denjenigen auf liberalen Individualismus und kritischen Humanismus setzenden Vorstellungen kontrastiert. Mit der

¹ Vgl. Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie* [2005], übers. v. G. Roßler, Frankfurt a.M. 2010, S. 279.

² Ebd., S. 9ff.

³ Vgl. Michel de Certeau, *Kunst des Handelns* [1980], übers. v. R. Voullié, Berlin 1988, S. 144.

Maschine steht gleichsam das Ungeheure nicht nur nicht-menschlicher, sondern geradezu unmenschlicher Verhältnisse zur Disposition.

Dass die Dinge nicht so einfach liegen, zeigt ein kurzer Blick in die Geschichte. Ich begnüge mich mit ein paar Jahrhunderten und nehme als ersten Befund das Maschinenverständnis des französischen Philosophen und Mathematikers René Descartes'. In seinen Meditationen schlägt er vor, Tiere als Maschinen zu betrachten – und dies v. a. im Hinblick auf die mechanistische Logik der physiologischen Naturerkenntnis im Allgemeinen. In Physiologie und Medizin ist diese Sichtweise zwar durchaus erfolgreich, allerdings steht ihr ein Korrektiv gegenüber, das die normativen Ansprüche theologischer und metaphysischer Traditionen aufrechterhält. Anhand der Rezeption von La Mettries „L'homme machine“ in der Mitte des 18. Jahrhunderts wird das deutlich.⁴ Das Buch war ein Skandal, weil es die Doppelnatur des Menschen (Körper und Geist zu sein) auf eine einzige Natur (diejenige der Physiologie, aus der heraus auch psychische Phänomene erklärbar werden) reduzierte. Damit schienen insbesondere Religion und Moral beseitigt zu werden. Allerdings macht La Mettrie darauf aufmerksam, dass die naturwissenschaftliche Denkweise nicht einfach dort Halt macht, wo sie auf eingespielte traditionelle Annahmen stößt. Und im Grunde verallgemeinert er noch nicht einmal das mechanistische Weltbild, sondern transformiert es mit spinozistischen und empiristisch-skeptischen Mitteln.

Ohne diese Aspekte hier weiter ausführen zu wollen, kommt es mir nur auf zwei Punkte an. Erstens wird systematisch eine theoretische Position anvisiert, die den Gegensatz von Mensch und Maschine hinter sich lässt. Am besten verkörpert sich dieser Gegensatz in der klassischen Anthropologie einer *res-composita*-Lehre, die wie bei Descartes zwischen Körper und Geist/Seele substanziell unterscheidet. Zweitens wird die Maschine nicht auf einen bestimmten naturwissenschaftlich-technischen Bereich eingeschränkt., sondern ihre Bedeutung generalisiert. Damit wendet sich La Mettrie nicht nur gegen die konservativen Vertreter einer von der Natur abgetrennten Herrschaft des Geistes, sondern auch gegen spätere romantisch-idealistische Operationen, das Organische vom Mechanischen abzukoppeln. Als Ideal und Wirklichkeit durchdringt die Maschine alle Lebensbereiche. Wie in Hoffmanns Erzählung vom Sandmann verkörpert die Maschinenfrau ein Idealbild des Menschen, das sein Selbstverhältnis nicht unberührt lässt. Und wie in Nietzsches physio-psychologischem Maschinenkonzept (vom Willen zur Macht) – oder später in Deleuze und Guattaris „Wunschmaschine“ – steht auch der Maschinenmensch La Mettries für eine quasi-kybernetische Organisation, die weder die künstlich geschaffenen Lebensbedingungen ignorieren noch eine auf individuelle Autonomie und Willensfreiheit spekulierende Auffassung menschlicher Praxis akzeptieren kann.

Beide Aspekte werden in Samuel Butlers utopischem Roman „Erewhon“ oder auch in Fritz Langs „Metropolis“ eindrucksvoll inszeniert. Und natürlich gibt es viele weitere Beispiele. In Butlers Roman (erster Teil) steht das sog. „Buch der Maschinen“ im Mittelpunkt. Sein fiktiver Verfasser plädiert darin für die Vernichtung der Maschinen, sofern sie sich anschicken, die Menschen überflüssig zu machen (oder auch zu degradieren) und in allen Lebensbereichen die Handlungsregeln zu determinieren. In diesem Land, das nirgendwo liegt, und doch „hier und jetzt“ Bedeutung gewinnt –, in diesem Land sind die Menschen (aus Autonomie-

⁴ Vgl. Marc Rölli, „Mensch-Maschine-Differenz“, in: Akten des internationalen Kongresses der Österreichischen Gesellschaft für Philosophie, https://phaidra.univie.ac.at/detail_object/o:128384, zuletzt geöffnet am 24.06.2014.

verlustkalkül oder „prometheischer Scham“) dem Aufruf des Maschinenstürmers gefolgt. Mit ethnographischem Sinn für die kulturellen Regeln des gesellschaftlichen Zusammenlebens entwirft Butler mit Humor eine mögliche Lebenswelt, die die viktorianischen Verhältnisse seiner Gegenwart konterkariert – und dadurch sowohl verfremdet als auch sichtbar macht. Es handelt sich dabei um eine ironisch gebrochene ökologische, lebensreformerische Vision, die gleichermaßen (wie die Menschen in England zuhause) einem Automatismus von (kulturellen) Verhaltensregeln unterworfen ist. Im Film „Metropolis“ werden die Abhängigkeitsverhältnisse utopischer und dystopischer Zukunftsvorstellungen herausgestellt. Die Technik macht's möglich, dass sich die oberen Zehntausend körperlich und geistig vergnügen, während die ArbeiterInnen unter der Erde unter unmenschlichen Arbeitsbedingungen die Maschinen bedienen. Auf diese Weise werden Menschen und Maschinen aufeinander bezogen – und ihre Vermittlung im Sinne einer Versöhnung von oben und unten, arm und reich etc. anvisiert. Die Versöhnung geht vom Menschen aus – während die Gefahr ihres Scheiterns in einer Verwechslung von Mensch und Maschine (in der Gestalt des Maschinenmenschen Maria) begründet ist.

Sozialmaschinen sind aus meiner Sicht lebensweltlich-technische Bedingungsgefüge oder Netzwerke heterogener Akteure, die thematisch variable Komplexe gesellschaftlicher Praktiken bezeichnen. Diese Komplexe implizieren Regeln, die sich aus diskursiven und allgemein praxeologischen Voraussetzungen ableiten, die aber gleichzeitig nicht ein für alle Mal festgeschrieben sind, sondern sich in ihrer Aktualisierung oder in ihrem Gebrauch differenzieren und verändern. Ihre immanente Technologie ist weder universell mechanistisch, noch partikular instrumentell zu verstehen. Sie verschränkt sich mit den diskursiv vorgeprägten Handlungsweisen: von der Kommunikation und dem Informationsaustausch in der Arbeitswelt bis zu den alltäglichen Praktiken des Medienkonsums, der elektrischen Zahnbürste oder aufgeschäumter Milch.

III. Social Design ex machina

Mit dem Begriff der Sozialmaschine wird die Alternative subjektivistischer und objektivistischer Handlungstheorien und Gesellschaftskonzepte umgangen – und ebenso eine mit den Extremen spielende Verfalls- oder Befreiungsperspektive. Keine Strukturen existieren, die den gesamten lebensweltlichen Zusammenhang determinieren – und die lediglich für den objektive Wahrheiten ermittelnden Blick des Theoretikers zugänglich sind. Und ebenso wenig sind die sozialen Abläufe auf frei handelnde Individuen zurückzuführen, die sich von den scheinbar nur empirischen kulturellen und technischen Bedingungen lossagen könnten. Stattdessen nehme ich hier einen Vorschlag der Akteur-Netzwerk-Theoretiker auf – und spreche von Akteurs-Netzwerken als einer Assoziation von Handlungsträgern oder besser: von Praxisbeteiligten oder Mitwirkenden.⁵ Social Design wäre demzufolge kein bestimmtes, von anderen Designtypen unterschiedenes Design. Sondern jedes Design ist ein soziales oder kollaboratives, sofern es ein Akteurs-Netzwerk darstellt – und in diesem Sinne weniger in einem vorgegebenen gesellschaftlichen Umfeld oder Kontext stattfindet und mehr ein zuvor noch nicht (oder noch nicht genau so) existierendes gesellschaftliches Netz von Handlungsweisen knüpft.

⁵ Vgl. Latour, Eine neue Soziologie, a.a.O., S. 39ff.

Diese Netzwerke verbinden heterogene Akteure, d.h. sie bestehen aus Kollektiven von menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten. Das bedeutet, dass der soziale Charakter solcher Kollektive hybrid ist, sofern er Techniken ebenso miteinbegreift wie Körper, Dinge, Wissen und institutionelle Strukturen. Im Grunde wird alles zu einem Akteur, sobald es einen Unterschied macht – so geringfügig er auch sein mag. Die Versammlung der Dinge im Rahmen eines Designprozesses muss empirisch nachvollziehbar sein. Sie kann daher relevant sein, auch wenn sie im Prozess selbst nicht thematisiert wird, weil bestimmte Intentionen und Zielsetzungen, Standards und Maßgaben den Arbeitsverlauf dominieren.

Problemlösungen stehen dabei häufig im Vordergrund und richten den Blick auf eine vorgegebene Aufgabe und auf das fertige Produkt, während eine aus der Forschung resultierende Problemstellung stärker die Bezüge reflektieren kann, denen sie ihre gesellschaftliche Relevanz verdankt. Eine Problemstellung, die nicht aus der Sozialforschung resultiert, ist dagegen tendenziell belanglos, wenn sie sich in einem selbstreferentiellen System ohne Lebensweltbezug verortet – und dies im Prinzip unabhängig von ihrem kommerziellen Erfolg.

Im Social Design steckt die Forderung, die Dinge zusammenzutragen und die Akteure zu versammeln, die in dem Arbeitsprozess überhaupt eine Rolle spielen. Methodisch wird vorausgesetzt, dass es ein Desiderat der Forschung ist, die Zusammenhänge der in einem Designprojekt aufeinander bezogenen Dinge herauszustellen – und dass diese Netzwerke empirisch rekonstruierbar sind, auch wenn sie möglicherweise bislang noch keine Repräsentation vorzuweisen haben. Diesseits der etablierten Diskurse, die das Design in einem akademisch-wissenschaftlichen oder praktisch-anwendungsbezogenen oder auch in einem ästhetisch-künstlerischen Umfeld verorten, liegen gleichsam nicht-repräsentative (oder doch wenigstens noch nicht repräsentierte) Praktiken, die zum Kernbestand der informellen Designprozesse zählen. An dieser Stelle wird eine „Eigenlogik“ des Designs sichtbar, sofern sich seine Methoden nicht auf standardisierte Verfahren reduzieren lassen – schon gar nicht auf ein in anderen Disziplinen kanonisches Methodenset – und sofern die Vielfalt der aktuellen Arbeitsfelder im Design die singuläre Qualität aller möglichen Designprozesse reflektiert. Auf diese Weise wird zum Ausdruck gebracht, dass sich die Verfahrenslogik im Design nicht nur als von anderen unterschiedene begreifen lässt, sondern dass sie keinen einheitlichen Begriff einer grundlegenden methodischen Vorgangsweise notwendig macht und stattdessen die Unterschiede der heterogenen Forschungspraktiken unterstreicht. Es gibt kein *design thinking*, das die Merkmale intelligibler Tätigkeiten beim Designen insgesamt auf einen Nenner bringen könnte.⁶

IV. Eigenlogik des Designs

Das an der Zürcher Hochschule der Künste vom Institut für Designforschung entwickelte Projekt zur „Eigenlogik des Designs“ untersucht exemplarisch ausgewählte Designprojekte, um ihre singuläre Beschaffenheit im Hinblick auf ihre impliziten gesellschaftlichen Bezugspunkte herauszuarbeiten.⁷ Die Untersuchungsprojekte stammen aus verschiedenen

⁶ Aus diesen Gründen wird die freundlich gemeinte Übernahme des Titels „Eigenlogik“ nachvollziehbar –, d.i. ein Titel, der zunächst in der Stadtsoziologie verwendet wurde, um die spezifische Eigenart einzelner Städte von einem verallgemeinerten Stadtsein abzugrenzen. Vgl. Martina Löw, Helmuth Berking (Hg.), *Die Eigenlogik der Städte*, Frankfurt a.M. 2008.

⁷ Vgl. dazu <http://blog.zhdk.ch/eigenlogik/experiment-design/>, zuletzt geöffnet am 24.06.2014.

Vertiefungen und Forschungsschwerpunkten am Departement Design der ZHdK: vom *Interaction Design* über das *Game Design* bis zu Projekten aus den Bereichen *Scientific Visualisation*, Produktdesign und *Ereignis & Trends*. Die ProjektleiterInnen erläutern in offen gestalteten Interviews die in ihren Projekten ablaufenden Prozesse, indem sie nach allen beteiligten Akteuren gefragt werden, die in ihrer Arbeit eine Rolle spielen: von den institutionellen und ökonomischen Rahmenbedingungen bis hin zu sämtlichen involvierten Praktiken, Diskursen, Befindlichkeiten, Materialien, Werkzeugen und Maschinen, Orten und Abläufen. Die Gespräche werden aufgezeichnet, transkribiert und in der Lektüre codiert. Dabei wird eine doppelte Codierung eingesetzt. Ein Set an Codes referiert im Sinne einer „Infrasprache“ der Akteur-Netzwerk-Soziologie auf die Figuration der geschilderten Prozesse, indem Akteure bezeichnet und herausgehoben werden, die aufgrund bestimmter Indikatoren zusammen gruppiert werden. In einem zweiten Codierungsschritt werden nach einem sehr allgemein gehaltenen und daher wenig vorschreibenden Schema forschungslogischer Kriterien die Prozesse differenziert – mit der Absicht, die informellen Strukturen der singulären Projekte gegen eine abstrakte Methodologie abzuheben, die gleichsam mit vorgefertigten (gezinkten) Karten spielt. Unsere Kriterien sind der Logik John Deweys entlehnt, der eine allgemeine Theorie der Forschung entworfen hat, die über vier Stationen verläuft: Situation – Problemstellung – Lösungswege – Reflexion (Test). Die codierten Textabschnitte werden zuletzt mit einer z. T. eigens für diesen Zweck programmierten Visualisierungstechnologie in netzwerkartigen Strukturen veranschaulicht. Parallel dazu entsteht ein Ausstellungskonzept, das projektbezogenes Bildmaterial mit den aufgezeichneten Gesprächen und der auf Computern installierten Möglichkeit verbindet, die schriftliche Wiedergabe des Gesprächs aufzurufen und die einzelnen Codierungs- und Netzwerkgenerierungsmaßnahmen Schritt für Schritt nachzuvollziehen. Zudem werden parallel zu einer bestimmten Anzahl codierter Projekt-Schlüsselbegriffe eine oder mehrere Bildersuchmaschinen in Gang gesetzt um auf diese Weise die automatischen „ways of worldmaking“ (Bilderwelten) vorzuführen und mit dem in den Projekten generierten Bildmaterial abzugleichen.

Von dieser Aufbereitung der sozialen Relationen der Designprozesse erhoffen wir uns Aufschluss über die im Design wirksame Eigenlogik, die im Sinne des Konzepts einer Sozialmaschine – und d.h. in Abgrenzung gegen technizistische oder anthropologische (bzw. anthropozentrische) Verabsolutierungsstrategien – aufgefasst werden kann. Die in Dingen implizierten kollektiven Ensembles technischer und medialer Verhältnisse kommen damit in den Blick – nicht als ein Block schwarzer Maschinenmacht und auch nicht als etwas, das dem eigentlichen Menschsein fremd ist, sondern als eine Pluralität von Lebenswelten, deren Elemente oder Versatzstücke in unterschiedlichen Gebrauch genommen werden können.