

STUDIEN ZUR MATERIELLEN KULTUR



Marion Godau

Formgebung – Gestaltung – Industrial Design

Ein Beitrag zur Genealogie von Design anhand
des Gestaltungsdiskurses in der Bundesrepublik
Deutschland der 1950er-Jahre

BAND [45]
Carl von Ossietzky
Universität Oldenburg

IMK
Institut für Materielle Kultur

Studien zur Materiellen Kultur

Als Online-Forum für Kulturanalysen und andere kulturwissenschaftliche Forschungen zu Materielle Kultur setzen sich die Veröffentlichungen dieser Reihe kritisch nicht nur mit Dingen des Alltags, deren Beschaffenheit, Herstellungsweise, Nutzung, Verbreitung, Präsentation (z. B. im Museum) auseinander, sondern auch mit deren Bedeutung als Vergegenständlichungen gesellschaftlicher Prozesse, Machtverhältnisse und Lebensformen. Diese Forschungsarbeiten verbinden transdisziplinäre Ansätze der Sachkulturforschung und Modetheorie mit denen der Cultural Studies und der Kulturanalyse. Die Publikationsreihe umfasst mehrere Unterreihen: **Postprints, Preprints** und **Qualifikationspapiere (Q-Papers)**. Gesondert zusammengefasst finden sich unter der Rubrik **Materielle Kultur und Museum** die Q-Papers des Forschungs- und Studienschwerpunkts ‚Museum und Ausstellung‘ am Institut für Materielle Kultur. Deren Ergebnisse erscheinen in begleitenden **Katalogen**.

Herausgeberin: Karen Ellwanger für das Institut für Materielle Kultur

Mehr Informationen zu der Schriftenreihe finden Sie auf www.studien-zur-materiellen-kultur.de

Die vorliegende Arbeit wurde vom Promotionsausschuss der Kulturwissenschaftlichen Fächer an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg in der Fakultät III Sprach- und Kulturwissenschaften als Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde Dr. phil. angenommen. Titel der Dissertation von Marion Godau-Deekeling, geboren am 10.01.1962: »Formgebung – Gestaltung – Industrial Design. Ein Beitrag zur Genealogie von Design anhand des Gestaltungsdiskurses in der Bundesrepublik Deutschland der 1950er-Jahre«; Referentin: Prof. Dr. Karen Ellwanger, Koreferentin: Dr. phil. Rahel Puffert. Die Disputation fand am 12.07.2016 Für die Veröffentlichung wurden kleinere Überarbeitungen vorgenommen.

„Ich bedanke mich bei allen, die diese Publikation mit Rat und Tat unterstützt haben und allen, die mir die Zeit dafür gaben. Ich danke Nele Fuchs und Mandy Trepte für ihre aufmerksame und wertvolle Redaktion.

Ganz besonders danke ich Prof. Dr. Karen Ellwanger. Herzlichen Dank für Deine nie nachlassende zugewandte und geduldige Betreuung der Dissertation!“

– Marion Godau

Impressum

Studien zur Materiellen Kultur

Herausgeberin: Karen Ellwanger für das Institut für Materielle Kultur

Herausgeberinnen der Rubrik Materielle Kultur: Karen Ellwanger und Heidi Helmhold

Redaktion: Nele M. Fuchs

Redaktionsassistentin: Mandy Trepte

Copyright bei Marion Godau & dem Institut für Materielle Kultur

„Formgebung – Gestaltung – Industrial Design.

Ein Beitrag zur Genealogie von Design anhand des Gestaltungsdiskurses in der Bundesrepublik Deutschland der 1950er-Jahre.“

Oldenburg, 2021

Coverfotografie: Besuch bei dem Textilfabrikanten Fritz Steinert (im Rahmen des Werkbundtages Rheydt 1947) © Werbundarchiv – Museum der Dinge.

Covergestaltung: Christopher Sommer

Institut für Materielle Kultur

Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

26111 Oldenburg

www.studien-zur-materiellen-kultur.de

ISBN 978-3-943652-50-5 (print)

ISBN 978-3-943652-47-5 (online)

ISSN 2629-7612 (online)

Inhalt

1. Einleitung	9	3.1.2 Objektive Hermeneutik – subjektive Bedeutung als latente Sinnstruktur	45
1.1 Forschungsmotivation	9	3.1.3 Grounded Theory	45
1.2 Fragestellung	12	3.1.4 Diskursanalyse – das Aufspüren von gesellschaftlicher Allgemeingültigkeit	47
1.3 Forschungsstand	14	3.1.5 Vergleich: Hermeneutische Verfahren – Diskursanalyse	48
1.4 Forschungsmaterial	19	3.1.6 Forschungsmethode Diskursanalyse	48
1.5 Aufbau der Arbeit	19	3.2 Entwicklung eines analytischen 5-Dimensionen-Modells	54
2. Theoretische Grundlagen – Legitimierung, Hierarchie, Diskurs	21	3.3 Theoretisches Sampling	57
2.1 Michel Foucault: Macht, Wissen, Genealogie, Subjekt, Diskurs	21	3.4 Reflexionen zur Forschungsproblematik	58
2.1.1 Begriffe der Macht	22	3.5 Zusammenfassung	60
2.1.2 Die Ordnung des Diskurses	26	4. Gesellschaftliches Klima in der Bundesrepublik der 1950er-Jahre	61
2.2 Pierre Bourdieu: Macht, Feld, Habitus, Kapital, Akteur:in	29	4.1 Politik und Wirtschaft	61
2.3 Judith Butler: Macht, Sprache, Körper, Performativität, Subjekt	34	4.2 Bildungspolitik	63
2.4 Fligstein und McAdam: Strategie, Etablierte, Herausforderer:innen, Governance Units	35	4.3 Technik, Technologie und Automation	69
2.5 Zusammenfassung	42	4.4 Kultur	70
3. Forschungsdesign/Methodik	44	5. Das soziale Feld der Gestaltung	73
3.1 Methodenwahl – eine Suchbewegung	44	5.1 Formgebung, Gestaltung, Industrial Design – Begrifflichkeiten	73
3.1.1 Qualitative Inhaltsanalyse – Interaktion als interpretativer Prozess	44	5.2 Akteur:innen	78

5.2.1 Else Meissner	78	7. Fazit: Macht und Hierarchie, Gewinne und Verluste	220
5.2.2 Max Bill	104	7.1 Die Formierung des gestalterischen Felds	220
5.2.3 Karel Sanders	130	7.1.1 Ausgangslage	221
5.2.4 Tomás Maldonado	141	7.1.2 Die Regeln im Feld und ihre Akteur:innen	223
5.3 Institutionen und Governance Units	159	7.2 Durchsetzungsstrategien	227
5.3.1 Der Deutsche Werkbund	160	7.2.1 Exklusion	228
5.3.2 Rat für Formgebung	162	7.2.2 Akkumulation	229
5.3.3 Industrieform e. V.	165	7.2.3 Integration	231
5.4 Untersuchungsergebnisse	167	7.2.4 Narration	232
5.4.1 Phasen der Entwicklung: (Re-)Konstruktion – Inkubation – Formierung	168	7.3 Hierarchien im Feld der Gestaltung	232
5.4.2 Motive – Strategien – Konsequenzen	171	7.4 Zusammenfassung	234
5.5 Zusammenfassung	185	7.5 Ausblick	236
6. Der Diskurs im Feld Werkpädagogik zum Vergleich	186	8. Quellennachweise	237
6.1 Diskursstränge in der Werkpädagogik	186		
6.1.1 Diskursposition 1: Werken um zu Werken – das musische Konzept	190		
6.1.2 Diskursposition 2: Der pragmatische Ansatz	194		
6.2 Charakteristika des Faches Werken in den 1950ern	197		
6.3 Die bildungspolitische Benachteiligung von Mädchen am Beispiel Werken	203		
6.4 Bildungspolitisches Engagement im Feld der Gestalter:innen	213		
6.5 Zusammenfassung	218		

1. Einleitung

1.1 Forschungsmotivation

„Aha – interessant“. Schweigen. So oder so ähnlich fielen meist die Reaktionen bei Design-Kolleg:innen aus, denen ich erzählte, dass ich mich von 2005 bis 2012 an der Universität Vechta mit der Vermittlung von Design im schulischen Werkunterricht beschäftigte. Meine Tätigkeit erschien den meisten der Design-Gesprächspartner:innen nicht naheliegend. Von Seiten der Pädagog:innen dagegen gab und gibt es Interesse an der schulischen Vermittlung von Design und auch Bedarf nach Unterrichtsmaterialien zum Thema; dies umso mehr als Design nicht nur in den meisten Kerncurricula für die Fächer Kunst, Gestaltendes Werken/Arbeitslehre¹ und Textiles Gestalten in den Sekundarstufen I und II festgeschrieben, sondern auch Thema des Zentralabiturs ist, so etwa 2011 in Niedersachsen.

In zahlreichen Gesprächen und Lehrer:innenfortbildungen², an denen die Autorin beteiligt war, äußerten die teilnehmenden Kunst- und Werklehrer:in-

1 ‚Arbeitslehre‘ besteht in der Sekundarstufe I in Grund-, Real-, Haupt- oder Gesamtschulen bzw. Regelschulen in Berlin, Hamburg, Hessen, NRW (nur Gesamtschule), dem Saarland (nur erweiterte Realschule) und ist mit dem Werkunterricht der Sek. I vergleichbar, den es in Bayern, Bremen, Hamburg und Rheinland-Pfalz, Mecklenburg-Vorpommern, Niedersachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen gibt. In Schleswig-Holstein gibt es kein Fach ‚Werken‘ oder ‚Arbeitslehre‘. In Bremen, Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Rheinland-Pfalz und Sachsen sind Elemente von Arbeitslehre und Werkunterricht in Fächerverbänden integriert, meist in Verbindung mit Wirtschaft und Technik (Internet-Recherche 19./20.04.11).

2 Bspw. während Lehrer:innenfortbildungen im Internationalen Design Zentrum (IDZ) Berlin 1991 bis 1994, Referendar:innentreffen in Katlenburg, Mai 2009, Grundschultag in Cloppenburg, Februar 2008, Bericht von Bodo Götze, Schuloffensive Bremen, am 10.07.2008, Workshop für Kunstpädagog:innen in Braunschweig, 07.05.2010, Design-Lehrer:innenfortbildung in Bremerhaven am 28.04.2010, ‚Kultursalon‘, zum Thema Design in Bremerhaven am 25.08.2010, 16. Hochschultag ‚Berufliche Bildung‘ in Osnabrück am 23.03.2011.

nen über die Jahre allerdings immer wieder, dass sie während ihres Studiums kaum oder gar nicht mit dem Thema Design in Berührung gekommen seien. Es ist also kaum verwunderlich, dass bei einer Befragung von 92 Studienbeginnenden des BA-Studiengangs Designpädagogik an der Universität Vechta auf die Frage, ob Design im Schulunterricht vermittelt worden war, gerade einmal zwei Studentinnen bejahten.³

Betrachtet man umgekehrt Designprofession und -institutionen, so gibt es zwar auch einige ambitionierte Ansätze, Design in den Schulunterricht zu bringen. Einzelne Projekte wurden beispielsweise vom Designzentrum Hessen, dem Rat für Formgebung und dem Vitra Design Museum durchgeführt; der Fokus liegt jedoch beinahe gänzlich auf dem Kunstunterricht.

Offenbar wollen das schulische ‚Werken‘ und Designinhalte nicht so recht zusammenpassen, so dass die Entwicklungslinie von der Werkerziehung des 20. Jahrhunderts hin zu einer Designpädagogik nicht zwingend erscheint. Die Gründe für diese scheinbare Inkompatibilität galt es zu hinterfragen.

Bei der Sichtung verschiedener Quellen wie Werkbücher, Ausstellungskataloge, administrative Vorgaben und Zeitschriften aus Werkunterricht, Kunstgewerbe und Design aus unterschiedlichen Jahrzehnten stellte sich heraus, dass in den 1950er-Jahren ein intensiver Diskurs im Werkpädagogik- und Gestaltungskontext stattfand, der die umwälzenden Veränderungen nach 1945 reflektierte, aber auch Konzepte für das jeweilige Berufsbild entwarf. Zeigten die untersuchten Quellen, dass Werkpädagogik und Design noch am Anfang des 20. Jahrhunderts gemeinsame Traditionslinien und Vorbilder (beispielsweise die Arts and Crafts-Bewegung) hatten, so entwickelte sich nach dem Zweiten Weltkrieg innerhalb weniger Jahre sowohl in der Werkpädagogik als auch im Design ein ‚Selbstfindungs‘-Diskurs.

3 Befragung der Autorin am 19.10.2010.

Vom Fokus Werkpädagogik zum Fokus Design

In der weiteren Auseinandersetzung mit dem Thema rückte die Designperspektive immer stärker in den Vordergrund. Wurde zu Beginn der Forschungen noch vorausgesetzt, dass sich das Berufsfeld Design in den 1920er-Jahren formierte, durch Deutschen Werkbund und Bauhaus auf ein gemeinsames Erbe blickte und dadurch als homogenes Gebilde nach dem Ende der NS-Diktatur seine Arbeit weiterführte, stellte sich im Laufe der Forschungen heraus, dass es ‚die Designprofession‘ um 1945 noch gar nicht gab. Zahlreiche institutionelle Initiativen versuchten in den 1950er-Jahren offenbar, diese bisher kaum entwickelte neue Gestaltungsdisziplin zu etablieren. Dieses Recherche-Ergebnis war überraschend, da die einzelnen in der designhistorischen Literatur aufgeführten Beispiele für modernes, auf industrielle Erfordernisse ausgelegtes Design, aber auch Filme wie Fritz Langs ‚Metropolis‘ oder Walter Ruhlmanns ‚Berlin. Die Sinfonie der Großstadt‘ den Eindruck erweckten, dass die Produktkultur, von der hier die Rede ist, durch den International Style und in Deutschland besonders durch das Bauhaus etabliert und seit den 1920er-Jahren selbstverständlich war. Die Recherche von Primärquellen aus den 1950ern ließ eher vermuten, dass es sich bei diesem Eindruck um eine Überhöhung bzw. Verallgemeinerung von einzelnen avantgardistischen Leistungen zu handeln scheint. Stattdessen bildete sich ein heterogenes und noch wenig umrissenes Feld ab. Es erschien dringlich, hier weiter zu forschen. Daher verlagerte sich das Erkenntnisinteresse von der ursprünglichen Forschungsmotivation, das Verhältnis zwischen Werkpädagogik und Design zu untersuchen, zur Forschungsfrage nach der historischen ‚Entstehung‘ der Designprofession. Das Feld der Werkpädagogik wird nach wie vor hinzugezogen, doch aus der Perspektive des Designs betrachtet. Das Forschungsinteresse liegt nun darin, vergleichend zu einem Verständnis darüber zu kommen, warum Designexpert:innen heute den Werkunterricht, anders als noch

um 1955, kaum im Fokus haben und wie und warum sich die Schnittmenge der gemeinsamen Motive, Inhalte und des Selbstverständnisses im Laufe der Zeit auseinanderentwickelte.

Im Design sind also in den 1950er-Jahren sowohl Berufsbild als auch Berufsbezeichnung keineswegs festgelegt, es gab somit auch noch kein explizites soziales Feld des Designs. Wie aber ‚entstand‘ es? Sind Entwicklungsstationen auszumachen? Wer waren die Protagonist:innen der Formierung? Gab es institutionelle Unterstützung?

Wenn sich eine neue soziale Gruppe formiert, ist es wahrscheinlich, dass dies zu Auseinandersetzungen mit denjenigen führt, die bisher dort wirkten. In der Dissertation werden daher explizit keine didaktischen und gestaltungskonzeptionellen Inhalte erforscht. Es geht vielmehr um die Diskurse, die in Werkpädagogik und Designprofession geführt wurden. Hier sind sicherlich (machtvolle) Legitimierungsstrategien ablesbar, die wiederum den jeweiligen sozialen Raum veränderten.

Geschlechtertradierungen

Leider ist die adäquate Berücksichtigung der historischen Leistungen von Frauen auch im Design immer noch nicht selbstverständlich. Es fällt auf, dass Frauen im Gestaltungsdiskurs der 1950er-Jahre kaum das Wort haben oder erwähnt werden. Wenn Gestalterinnen doch genannt oder ihre Entwürfe abgebildet werden, dann stammen diese meist aus dem Textilbereich. In der damaligen Produktgestaltung findet man kaum weibliche Namen. Einzige Ausnahmen sind Else Meißner und Mia Seeger. Während Mia Seeger bis heute durch die gleichnamige Stiftung, die junge Design-Talente fördert, wahrgenommen wird, ist Else Meißner in der heutigen Rezeption vergessen. Die vorliegende Arbeit versucht zumindest punktuelle Lückenschlüsse.

In der Literatur über Werkpädagogik tauchen Frauen ebenfalls wenig auf. In der DDR nahmen von Anfang an auch Mädchen am polytechnischen Unterricht teil, der westdeutsche Werkunterricht hingegen war Mädchen erst ab den 1970er-Jahren zugänglich.

Der Schwerpunkt der vorliegenden Forschung zum Thema liegt auf dem als ‚männlich‘ konstituierten Werkunterricht. Der ‚weibliche‘ Handarbeitsunterricht bildet das Pendant zum Werken der 1950er-Jahre. Die Konsequenzen dieses geschlechterpolarisierenden Unterrichtskonzepts sollen in der Dissertation berücksichtigt werden; eine vertiefte Auseinandersetzung mit der bipolaren Einteilung in Jungen-Werkunterricht und Mädchen-Handarbeitsunterricht (oder auch ‚Nadelarbeits-‘ und Hauswirtschaftsunterricht) kann jedoch in der Dissertation nicht geleistet werden. Parallelen oder auch Unterschiede zum ‚Zwillingsfach‘ Handarbeiten müssen in anderen Arbeiten ermittelt werden.

Perspektive Design und Perspektive Bildende Kunst

Diese Passage überrascht vielleicht ein wenig, doch im Laufe der Forschung wurde offenbar, dass die Disziplin Design auch heute noch und auch im Feld Design selbst nicht als selbstverständliche und eigenständige Disziplin wahrgenommen wird, die sich klar zu benachbarten Feldern, insbesondere der Bildenden Kunst, abgrenzt sowie durch eine fundierte Theorie und durchdekliniertem Fachvokabular umrissen werden kann. So ist etwa unter Designer:innen die Auffassung verbreitet, dass eine ungewöhnliche Ästhetik, ein Einzelstück oder eine ‚unfunktionale‘ Lösung im Design ‚künstlerisch‘ (entstanden) ist, also irgendwie zur Kunst gehört. Dementsprechend wird der:die Designende zum:zur Künstler:in. Hier werden die Entwurfsergebnisse einer Design-Avantgarde mit einem ‚künstlerischen Werk‘ verwechselt. Da Diskurse immer auch Machtkämpfe darstellen, ist es jedoch von großer Bedeutung, im ‚richtigen‘ Feld zu agieren und zu argumentieren.

Im Feld der Bildenden Kunst ist das Design hingegen nicht selten von Vereinnahmungen geprägt. So fordert der Kunsthistoriker Tido von Oppeln eine „Verschmelzung der Kunst mit dem Alltag“ (Huber et al. 2011, S. 18) und schreibt: „Aus dem Interesse am Alltag erwächst, als logische Folge, ein stärkeres Interesse der Kunst an der Lebenswelt. Objekte wie Accessoires, Möbel oder andere Fragmente von Einrichtungen [...] werden im Rahmen von Ausstellungen und Museen Bestandteile und Requisiten der Kunst“ (ebd., S. 19). Statt das etablierte Vokabular im Design anzuerkennen, z. B. die Bezeichnung Produkt für einen entworfenen Gegenstand, schlägt von Oppeln den in der Bildenden Kunst gängigen Werkbegriff auch für das Design vor und transferiert diskursiv Design in den Kunstkontext: „Ein Werk, wie ich es hier meine, ist verbunden mit der Vorstellung, dass das Design einen eigenen Werkbegriff hervorgebracht hat“ (ebd.).

Eine zweite häufige Form der Rezeption von Design im Feld aus der Kunstperspektive ist der Ansicht, Design biete durch seine dezidiert kommerzielle Ausrichtung Anlass zur Kritik und sei gesellschaftlich auch weniger evident als Bildende Kunst. Diese angerissenen, noch lange nicht geklärten Friktionen zwischen Kunst und Design sind ein Indiz dafür, wie notwendig die diskursive Auseinandersetzung über und im Feld Design ist. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich jedoch nicht mit den Diskurskämpfen zwischen Kunst und Design. Hier steht explizit die Untersuchung des Felds Design aus der Perspektive einer Designtheoretikerin im Zentrum der Forschung.

1.2 Fragestellung

Zusammengefasst ergeben sich aus der beschriebenen Forschungsmotivati-
on drei zu bearbeitende Themenkomplexe:

1. Historische Entwicklung der Gestaltung,
2. Verhältnis Werkpädagogik und Gestaltung,
3. Gender im Werken- und Designkontext.

Mit den folgenden erkenntnisleitenden Fragen soll der Untersuchungsge-
genstand konkretisiert werden:

- Gestaltung: Wie formierte sich die Profession?
- Sind Entwicklungsstationen auszumachen?
- Wer waren die Haupt-Protagonist:innen der Formierung?
- Gab es institutionelle Unterstützung?
- Welche Machtstrukturen sind erkennbar, wer übte sie aus und wie?
- Werken: Gab es in der Werkpädagogik der 1950er-Jahre einen designrelevanten Diskurs?
- Wurden im Untersuchungszeitraum Gestaltungsauffassungen im Werkunterricht vermittelt? Wenn ja, welche?
- Kontext: Wie wurden die gesellschaftlichen Umbrüche nach dem Zweiten Weltkrieg und die enorme Entwicklungsdynamik auf dem Gebiet der Technik innerhalb des werkpädagogischen und des Design-Fachdiskurses bewertet?
- Konnex: Gab es Verbindungen zwischen dem Fachdiskurs von Designer:innen/Designinstitutionen und Werkpädagog:innen?

- Gender: Welche genderspezifischen Schlüsse lassen sich aus der Tatsache ableiten, dass der Werkunterricht in den 1950er-Jahren geschlechtergetrennt abgehalten wurde?

Um die Diskurse in Werkpädagogik und Gestaltung thematisch vergleichen zu können, werden allein die Diskurse im dreidimensionalen Themenfeld untersucht, also von Werkunterricht und Produkt- und Industrial Design. Der Diskurs mit Bezug zum schulischen Zeichen- und Kunstunterricht der Zeit und derjenige im Feld des zweidimensionalen Aufgabenbereichs von Grafikdesign oder visueller Gestaltung bleiben unberücksichtigt.

Untersuchungszeitraum und -gegenstand

Die 1950er-Jahre sind für die Untersuchung des Felds besonders interessant: Zwar gab es schon vor 1945 berühmte Vorläufer wie etwa das Bauhaus 1919–1933, doch Design etablierte sich als Berufsbild und Ausbildungsdisziplin sowie in der öffentlichen Wahrnehmung erst nach dem Zweiten Weltkrieg. In den 1950ern wurden beispielsweise der Rat für Formgebung (1953) und der Verband Deutscher Industrie-Designer (VDID, 1959) gegründet. Der Deutsche Werkbund, 1907 gegründet und 1938 aufgelöst, organisierte sich ebenfalls neu. Gleichzeitig wurden in zahlreichen Ausbildungsstätten Studiengänge zur Ausbildung von Designer:innen installiert. Bekanntestes Beispiel aus den 1950er-Jahren ist die Hochschule für Gestaltung Ulm (HfG), aber auch Werkkunstschulen wie etwa die ‚Folkwang Werkkunstschule‘ in Essen und die ‚Schule für Werkkunst‘ Kassel wurden wieder oder neu eröffnet.

Es sei in diesem Zusammenhang erwähnt, dass man in den 1950er-Jahren noch nicht von ‚Designer:innen‘ und ‚Design‘ sprach. Vielmehr wurde eine intensive Debatte über das Selbstverständnis und die zukünftigen Aufgabenfelder der sich damals ‚Industriegestalter‘, ‚Formfinder‘ oder ‚Formgeber‘ nennenden Akteur:innen geführt (siehe Kapitel 5). Meist war von ‚Formge-

bung' oder ‚Gestaltung‘ die Rede. ‚Design‘ und ‚Designer:in‘ setzte sich erst um 1965 durch. Der Diskurs um eine neue, passende Bezeichnung ist nicht zu unterschätzen, stellte er doch, wie sich zeigen wird, wichtige Weichen für die Ausrichtung der Designprofession.

In der gerade erst gegründeten Bundesrepublik Deutschland fand in der Werkpädagogik sowohl unter den Werklehrer:innen als auch administrativ ein ebenso intensiver Diskurs wie im Feld der Gestaltung statt. Befeuert wurde er von den Möglichkeiten, die der Wiederaufbau mit sich brachte sowie der von den westlichen Alliierten betriebenen ‚Re-Education‘. Pädagog:innen und Ministerialbeamte:innen erörterten, welche Aufgaben und Inhalte ein zukünftiger Werkunterricht in einer veränderten Bildungslandschaft haben sollte.

Aufgrund der Intensität und der vermuteten weichenstellenden Wirkung der beiden Diskurse wurden als Untersuchungszeitraum die 1950er-Jahre, in Orientierung auf die Definition Wolfgang Klafkis, festgelegt. Klafki beschreibt als Zeitraum der 1950er in Bezug auf Westdeutschland die Jahre von der Gründung der Bundesrepublik Deutschland 1949 bis etwa 1959/60 oder auch bis in die ersten Jahre des folgenden Jahrzehnts hinein: „Im Blick auf die Entwicklung des Bildungswesens und der Bildungspolitik und der in dieser Hinsicht relevanten pädagogischen Forschung und Theoriebildung kann die Zeit zwischen 1949 und etwa 1959/60 als historische Phase mit einigen charakteristischen Merkmalen gelten, gewiss [...] mit Übergangszonen“ (Bänsch 1985, S. 131).

Schon in den 1960er-Jahren stellt sich die gesellschaftliche Situation in der BRD schon wieder gänzlich anders dar: Im Design verlagert sich um die Mitte der 1960er-Jahre das diskursive Interesse der Designer:innen hin zu neuen

Themen. Ein wichtiges 1950er-Jahre-Anliegen so mancher, die Geschmacksbildung, verschwindet. Das Berufsbild der Gestalter:innen ist weitgehend ausformuliert, ‚Designer:in‘ hat sich durchgesetzt. Vermeintlich objektive Bewertungskriterien für ‚die gute Form‘ sind gefunden. Die Stiftung Warentest ist ins Leben gerufen und steht den in den 1950ern nicht selten als ‚ratlos‘ betitelten Konsument:innen zur Seite. Ende der 1960er wurde die wenige Jahre zuvor etablierte funktionalistische Designauffassung wieder in Frage gestellt und ist in der sogenannten ‚Funktionalismus-Kritik‘ ablesbar. Die Funktionalismus-Kritik ist dann auch das diskursive Ereignis, das die Etablierungsphase der Designer:innen in den 1950er-Jahren beendet.

In der Werkpädagogik fanden zur selben Zeit parallel zum Design zwei diskursive Ereignisse statt: Erstens die Integration der Zwillingenfächer Werkunterricht (Jungen) und Nadelarbeit (Mädchen) in die Arbeitslehre, zweitens die Einführung des koedukativen Werkunterrichts.

Während der Diskurs im Bereich Gestaltung kaum regionale Prägung hat, erweist sich das föderale Bildungssystem der Bundesrepublik Deutschland, bezogen auf den Werkdiskurs, für dessen Erforschung als Schwierigkeit: Es gibt einerseits kein einheitliches Konzept, ob und wie Werkunterricht als Schulfach in den Bundesländern angeboten wurde, wenn ja, in welcher Alters- und Schulstufe, wie oft Werkunterricht in der wöchentlichen Stundentafel vorkam und mit welchen Inhalten es gefüllt war. Um eine Vergleichbarkeit beider Fachdiskurse in Westdeutschland zu erreichen wird nur werkpädagogische Literatur betrachtet, die von bundesweiter Relevanz ist. Dies sind zum Beispiel Protokolle des ‚Deutschen Ausschuss für das Erziehungs- und Bildungswesen‘ oder Veröffentlichungen der ‚Kultusministerkonferenz‘. Deren Beschlüsse haben zwar Empfehlungscharakter, sind also nicht bindend, doch fanden die bildungspolitischen Direktiven bundesweite Berücksichtigung.

In den Untersuchungen zum Werken-Diskurs wird bewusst nicht nach Klassenstufen differenziert, da die entwicklungspsychologischen Unterschiede in den verschiedenen Altersphasen sowie die Berücksichtigung dieser Phasen in den didaktischen Modellen nicht der Schwerpunkt der vorliegenden Forschung ist. Stattdessen geht es um basale Konzeptionen im Gestaltenden Werken und deren Reflektion innerhalb des Fachdiskurses. Für diese wurde auf Material für allgemeinbildende, staatlichen Schulen zurückgegriffen. Privatschulen, wie etwa die Waldorfschulen, waren kein Gegenstand der Untersuchungen.

Auch der polytechnische Unterricht in der DDR als Pendant zum westdeutschen Werkunterricht fand keine Berücksichtigung: Es hätte den Rahmen der Arbeit gesprengt, detailliert auf die bildungspolitische Entwicklung und die entsprechenden Fachdiskurse in der DDR einzugehen.

1.3 Forschungsstand

Für eine Bestandsaufnahme der Quellen wurden sowohl Literatur der Werk- und Kunstpädagogik als auch designspezifische Quellen recherchiert. Beschäftigt sich kunstpädagogische Literatur noch sporadisch mit dem Thema Design,⁴ so können in Deutschland Quellen über Design als Gegenstand einer Werkpädagogik an einer Hand abgezählt werden.⁵

⁴ K+U-Hefte, Friedrich Verlag, Seelze: Nr. 291/2005: Alltagsgegenstand, Nr. 272/2003: Corporate Design, Nr. 217/1997: Design Material Kompakt, Nr. 216/1997: Design – Leben mit den Dingen, Nr. 167/1992: Design im Alltag, Nr. 104/1986: Produktkultur, Nr. 56/1979: Design. Oder Publikationen wie: Walch & Grahl 2008.

⁵ Z. B. Heise & Mühr et al. 2008, Godau & Remmers 2007 und die Website ‚design wissen‘ (vgl. Stiftung Deutsches Design Museum 2021).

Designliteratur

Laut Brandes, Erlhoff und Schemmann hat es lange gedauert, bis Designer:innen selber die Existenz von Design-Theorie und von Design-Forschung erkannten und noch länger, bis die Design-Community und die Öffentlichkeit ihre Notwendigkeit akzeptierten (vgl. Brandes, Erlhoff & Schemmann 2009, S. 11). Bis heute versteht sich die Designforschung als primär anwendungsbezogen denn als erkenntnistheoretisch orientiert, und erst seit den 1990er-Jahren betreiben Designwissenschaftler:innen mehr als nur vereinzelt Forschungsprojekte. Verglichen mit anderen Disziplinen gibt es bisher quantitativ nur wenig Forschungoutput. Es ist also zu erwarten, dass die ohnehin relativ übersichtliche Literaturlage in Designtheorie und -geschichte zum gestellten Thema nicht üppig ausfallen wird.

Innerhalb der Designliteratur wurde erstens nach Schriften gesucht, die sich mit dem Thema Design im Kunst- und Werkunterricht-Kontext befassen, zweitens nach hilfreichen Sekundärquellen zu Design und Gestalter:innen in den 1950er-Jahren.

14

Design und Schule – Schule und Design

Im Folgenden werden die wenigen relevanten Quellen zum Thema Design im oder für den Schulunterricht vorgestellt. Der Kunstpädagoge Gert Selle prägt seit den 1980er-Jahren die Designvermittlung an deutschen Hochschulen. Seine soziokulturelle Betrachtungsweise bereicherte die bis dahin übliche produktästhetische Perspektive auf unsere Dingwelt, impliziert jedoch kaum eine Auseinandersetzung über Design als Unterrichtsgegenstand an allgemeinbildenden Schulen oder entwickelt eine Methodik zur Designvermittlung. (Der verstorbene Schweizer Architektursoziologe Lucius Burckhardt hat zwar ebenfalls großen Einfluss im Design, weil er kontextuelles und konzeptionelles Denken in Gestaltungsprozessen anmahnt und nach

der ethischen Seite von Design fragt, er entwickelte jedoch keine explizite Designlehre.) Holger van den Boom und Felicidad Romero-Tejedor, beide Designer, beleuchten hingegen explizit Entwurfsmethoden für (angehende) Designer:innen (vgl. van den Boom & Romero-Tejedor 2003). Der Schweizer Designtheoretiker Beat Schneider unternimmt 2005 den Versuch, verschiedene Teilbereiche des Produktdesigns, wie etwa die Designhistorie, Produktsemantik, Entwurfsmethodik und Produktanalyse, zusammenzufügen und so zu einer umfassenden Designtheorie zu kommen.

Zusammenfassend ist zu konstatieren, dass es von Designer:innen-Seite wenig Initiativen gibt, sich mit Designvermittlung an allgemeinbildenden Schulen auseinanderzusetzen. Ein wesentlich stärkeres Interesse scheint auf der pädagogischen Seite an Design zu bestehen.

Designliteratur über die 1950er-Jahre

Zusammenfassend lassen sich in der analysierten Designliteratur kaum Materialien zu Legitimierungs- oder Etablierungskämpfen innerhalb der Gruppe der Gestalter:innen finden. Eine Sichtung der Quellen ergab, dass es zwar im Vergleich zu anderen Themen relativ viel Literatur zu den 1950er-Jahren gibt (vor allem aus den 1980er-Jahren), die Quellen für die Fragestellung, wie sich das Feld Gestaltung damals formierte, jedoch überraschend wenig Informationen bietet. Dies liegt an der thematischen Ausrichtung von Büchern, Filmen und Internetquellen. Zur besseren Übersicht wurden sie in vier verschiedene Gruppen kategorisiert: ‚Kaleidoskop‘-Literatur, ‚Design-Auslesen‘, ‚Überblicke‘ und ‚Specials‘.

Kaleidoskop

In diese Kategorie fallen Bücher wie Jungwirth und Kromschröders ‚Die Pubertät der Republik‘ (1987), ‚Bikini. Die Fünfziger Jahre‘ von Siepmann und Lusk (1983) oder Paul Maenz‘ ‚Die 50er Jahre. Formen eines Jahrzehnts‘ (1984). Sie breiten ein kulturgeschichtliches Potpourri aus und legen den Fokus mehr oder weniger deutlich auf die (von heute aus betrachtet) bisweilen bizarre Widersprüchlichkeit zwischen ‚Kalter Krieg und Capri-Sonne‘ (vgl. Siepmann & Lusk 1983, S. 3), nicht ohne mit wohligem Gruseln Nierentische, den Schauspieler Marlon Brando, Zigarettenwerbung, Anti-Kriegs-Demonstrationen, funktionalistische Hochhäuser, Atombombenexplosionen und Kunststoffvorhänge miteinander zu kontrastieren.

Auslese

In der Kategorie ‚Auslese‘ befassen sich Autor:innen wie Albrecht Bangert (1990) und Christian Borngräber (vgl. 1983) explizit mit dem Thema Design der 1950er-Jahre und versuchen eine systematische Sortierung nach Ländern und Produktgruppen (Bangert) oder chronologischen Ereignissen (Borngräber). Ihr Fokus ist der ästhetische Vergleich. Es werden etwa italienisches und skandinavisches Design präsentiert (Bangert) sowie sachlich gestaltete Braun-Rasierapparate und Teppiche mit organischer Linienführung vorgestellt (Borngräber).

15

Überblick

In der dritten Gruppe ‚Überblick‘ sind zumeist chronologische Erzählungen von Meilensteinen der Designgeschichte zu finden, bei denen vor allem die Rezeption des Designs der 1950er-Jahre von besonderem Interesse ist. Im Einzelnen wurden folgende Publikationen näher untersucht (vollständige Angaben siehe Literaturnachweis):

- Catherina Berents: ‚Kleine Geschichte des Design‘, 2011.
- Bernhard E. Bürdek: ‚Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung‘, 2005.
- Thomas Hauffe: ‚Geschichte des Designs‘, 2014.
- Beat Schneider: ‚Design – Eine Einführung‘, 2005.
- Gert Selle: ‚Geschichte des Design in Deutschland‘, 2007b.

Allen fünf Publikationen ist gemeinsam, dass sie als bemerkenswert für die Gestaltung der 1950er-Jahre mehr oder weniger ausführlich die ‚Gute Form‘ und die Hochschule für Gestaltung Ulm präsentieren. Berents leitet ihr Kapitel „1945 – 1968, der internationale Stil und seine Gegenbewegungen“ mit „1: Der Ulmer Funktionalismus und die ‚Gute Form‘“ ein (Berents 2011, S. 123ff.).

Auch der Schweizer Autor Beat Schneider nennt sein Kapitel über die 1950er-Jahre in der BRD „Gute Form und die Ulmer Hochschule für Gestaltung“ (Schneider 2005, S. 111ff.). Darin betitelt Schneider die Gestaltung jener Zeit als „Neofunktionalismus“ (ebd., S. 112), berichtet über die von Max Bill organisierte Wanderausstellung „Die gute Form“ (ebd.) und stellt ausführlich Produkte und Ästhetik der Hochschule für Gestaltung Ulm dar. Das Kapitel endet mit einer Vorstellung verschiedener Geräte der Firma Braun (vgl. ebd., S. 116f.).

In Bernhard Bürdeks designgeschichtlichen Abriss schließt das Kapitel über das Bauhaus übergangslos mit dem Folgenden über „Die Hochschule für Gestaltung Ulm“ an (vgl. Bürdek 2005, S. 41ff.). Er skizziert die historischen Entwicklungsphasen der Ulmer Institution, deren Hochschulprogramm mit der Struktur der Abteilungen sowie pädagogische Auswirkungen. Es folgt das Beispiel der Firma Braun, danach ist Bürdek schon bei den 1960er-Jahren. Eine Entwicklungslinie zwischen Bauhaus und HfG wird nicht beschrieben.

Thomas Hauffes Kapitel über das „Design nach dem Weltkrieg“ (Hauffe 2014, S. 183ff.) kontextualisiert seinen Design-Überblick über das Design in

Westdeutschland zunächst mit Darstellungen der nationalen und internationalen wirtschaftlichen Situation, mit Materialinnovationen, Design in den USA und Italien, in der DDR und Skandinavien. Als charakteristisch für die westdeutschen 1950er-Jahre nennt er „Nierentisch und Resopal“ (ebd., S. 204) sowie „die Gute Form“ (ebd., S. 205) und „die Hochschule für Gestaltung Ulm“ (ebd., S. 206). Hinweise auf die Darlegung und Reflexion einer Etablierungsphase in den 1950er-Jahren fehlen auch bei Hauffe. Einzig Gert Selle, der Standards bei der Rekonstruktion einer (gesamt-)deutschen Designgeschichte und deren Einbettung in wirtschaftliche, soziale und technologische Faktoren setzte, bietet einen ausdifferenzierten Blick auf und Interpretationen zur untersuchten Zeitspanne. So macht er etwa darauf aufmerksam, dass das Gros der kurz nach dem Zweiten Weltkrieg angebotenen Produktmodelle Vorkriegsentwürfe sind, dass nach 1945 eine nie dagewesene Institutionalisierung von Design als Wirtschafts- und Kulturfaktor vorangetrieben wurde und sich das funktionale und ‚aufgeräumte‘ Design als symbolische Materialisation neu begriffener Modernität von der Vergangenheit abwendet (vgl. Selle 2007b S. 219, 222f. und 234).

Über die exemplarisch herangezogene Designliteratur der dritten Kategorie ‚Überblick‘ ist in einem ersten Eindruck zu sagen, dass sie das Narrativ von der prägenden ‚Guten Form‘ sowie der herausragenden Bedeutung der Hochschule für Gestaltung Ulm als Charakteristikum der 1950er-Jahre in Westdeutschland monokulturell verbreitet. Der Eindruck entsteht, als ob über diese beiden Schlagworte und über die ebenfalls kolportierte Gründung des Rats für Formgebung hinaus kaum nennenswerte Initiativen bestanden. Mithin wird eine logisch erscheinende, geradlinige und auch übersichtliche Narration präsentiert, die zielgerichtet auf institutionalisierte ‚Labels‘ (Ausstellung und Wettbewerb ‚Die Gute Form‘, Ausbildungsstätte HfG und Behörde Rat für Formgebung) zuläuft und gebetsmühlenartig erzählt wird. Im Kapitel 5 wird darauf näher eingegangen.

Specials

Die vierte Gruppe der untersuchten Designliteratur schließlich widmet sich klar umrissenen historischen Ereignissen oder speziellen Persönlichkeiten, wie etwa das von Gerda Breuer herausgegebene Buch über den Gestalter, Grafiker und Pädagogen Jupp Ernst, der in den 1950er-Jahren an der Staatlichen Werkkunstschule Kassel lehrte. Zu den ‚Specials‘ gehört auch Christopher Oestereichs Kompendium zur Geschichte der Produktgestaltung in Westdeutschland. Umfassend und detailliert setzt sich Oestereich 2000 mit der Re-Institutionalisierung des Deutschen Werkbundes und seiner Rolle im Nachkriegsdeutschland sowie mit dem Wirtschaftsfaktor Gestaltung, dem Wohnen, Konsum und der Gestalter:innen-Ausbildung auseinander. Es handelt sich dabei um keine diskursanalytische Betrachtung.

Designliteratur in der Kunstpädagogik

Da es seitens der Designprofession einige Initiativen gab, Design im Kunstunterricht zu verankern, wurde neben Quellen zur Werkpädagogik auch Literatur für Kunstpädagog:innen untersucht. Zwar sind Fragestellungen der Kunstpädagogik in den letzten Jahren zahlreich und vielfältig erforscht worden, Designthemen sind jedoch nach wie vor unterrepräsentiert. Auch im Internet bietet sich das gleiche Bild.⁶

Wird in der Kunstpädagogik Design behandelt, so meist in Zeitschriftenbeiträgen oder als Unterkapitel in Publikationen über ästhetische Bildung. Die Zugangsweise zu Designthemen ist meist designtheoretischer bzw. warenästhetischer Natur. Als Beispiele seien die Publikationen ‚Industrial Design‘ von Ulrich Hellmann und Dagmar Honke von 1983 und ‚Praxis Kunst Design‘ von den Kunstpädagogen Josef Walch und Peter Grahl (2008) genannt.

⁶ Nennenswert sind z. B. die Webseiten ‚design wissen‘ (vgl. Stiftung Deutsches Design Museum 2021) und ‚kunstlinks‘ (vgl. Ludwig 1999).

Hellmann und Honke konzentrieren ihre Publikation auf Industrie- und Produktdesign und stellen eine Sammlung von ausgewählten Aufsätzen oder Aufsatzfragmenten von Designer:innen und Designtheoretiker:innen vor, die sie mit Bildmaterial und Arbeitsaufträgen kombinieren. Die 41 Kapitel sind auf 154 Seiten nach acht Themenfeldern⁷ geordnet (in chronologischer Quellenabfolge), ergänzt durch eine Zeittafel. Darin nennen Autorin und Autor mit Bezug auf das Design der 1950er-Jahre Gründungen, und zwar die des Rats für Formgebung, der Hochschule für Gestaltung Ulm und ‚Knoll International GmbH‘ sowie dem ‚Haus Industrieform in Essen‘ (vgl. Kapitel 5) und dem International Council of Societies of Industrial Design (ICSID). Hier wird die institutionalisierte Seite des Designs der 1950er-Jahre präsentiert.

Das oben beschriebene ‚Industrial Design‘-Buch von Hellmann und Honke löst im Verlag fast zwanzig Jahre später die Publikation von Josef Walch und Peter Grahl ab. Letztere gleicht einem Parforce-Ritt durch ein ausuferndes Designgebiet; sie bringt es auf 75 Kapitel und ist in sechs Themenfelder gegliedert.⁸ Einzelne Artikel der Verfasser sollen auf 169 bebilderten Seiten „zeigen, wie sich die Aufgaben des Designs im Lauf der Zeit ständig gewandelt und erweitert haben“ (Walch & Grahl 2008, S. 6). Auch hier werden als typisch für die 1950er-Jahre die ‚Gute Form‘, der Rat für Formgebung und die

⁷ 1. Einleitende Problemstellung, 2. Handwerkliche und industrielle Produktion, 3. Natur, Technik und Kunst, 4. Soziale, kulturelle und ökonomische Dimension, 5. Funktion und Gebrauch, 6. Ausdruck und Information, 7. Produktion und Verkauf, 8. Design in der Kritik.

⁸ 1. Funktionen von Design (z. B. Werkstoffe, Technologie und Stückzahl, Produktion, Gebrauch, Entsorgung, Design und Kommunikation) 2. Designgeschichte (von 300000 v. Chr. über die Industrialisierung bis zur Jahrtausendwende), 3. Von der Idee zum Produkt (z. B. Arbeitsprozess des Designers, Ideenfindung und Ergonomie), 4. Aufgabenfelder des Designs (Industrie-, Automobil-, Möbel-, Keramik-, Glas-, Mode-, Webdesign u. a.), 5. Designerinnen und Designer (z. B. Peter Behrens, Grete Schütte-Lihotzky, Raymond Loewy, Charles & Ray Eames, Ettore Sottsass, Philippe Starck), 6. Designprodukte (wie etwa Shaker-Möbel, der ‚Wassily-Chair‘, Billy von Ikea, Kleider von Elsa Schiaparelli, Swatch-Uhren und Brillen).

Hochschule für Gestaltung Ulm vorgestellt, ergänzt mit einem Artikel über US-amerikanisches Styling (ebd., S. 42–47).

Designliteratur für den Werkunterricht

Von der Betrachtung der Rezeption der 1950er-Jahre in Design und Kunstpädagogik geht es im Folgenden um die Werkpädagogik, genauer um die Darstellung der Designrezeption in exemplarisch ausgewählten Quellen für den schulischen Unterricht. Während der Werkunterricht in Österreich und der Schweiz im akademischen Diskurs seine Beachtung findet, ergibt ein Vergleich der Fachliteratur der Kunst- und Werkpädagogik sehr schnell, dass Materialien für einen designorientierten Werkunterricht kaum vorhanden sind. Als Beispiel dient die Fachzeitschrift ‚Kunst + Unterricht‘, die 2010 ein Heft mit dem Schwerpunkt ‚Werken‘ herausbrachte. Darin befindet sich lediglich ein Beispiel für eine Designaufgabe (vgl. Kunst + Unterricht 2010, Nr. 345/346, S. 28f.). Zusammenfassend kann das Thema Design im Werkunterricht als vernachlässigt bezeichnet werden.

Hieraus ergibt sich die Frage, ob ein designorientierter Werkunterricht überhaupt sinnvoll ist. Womöglich besteht kein Bedarf, die tradierten Inhalte des Werkunterrichts zu modifizieren, da sie als nach wie vor aktuell bzw. relevant angesehen werden. Auf der anderen Seite formulieren die Curricula der Fächer Gestaltendes Werken und Textiles Gestalten in Niedersachsen und anderen Bundesländern einen eindeutigen Bildungsauftrag, das Thema Design im entsprechenden Unterricht zu behandeln. Diesem Thema kann im Rahmen der Dissertation jedoch nicht weiter nachgegangen werden.

Für die Literatur zum Thema Design lässt sich feststellen, dass einige wenige Publikationen, vor allem aus den 1990er-Jahren, versuchen, Design-, und zwar Entwurfsthemen, für die Arbeitslehre und den Werkunterricht vorzuschlagen; sie sind thematisch auf das Produktdesign bezogen. In den 2000er-Jahren entstanden wiederum einige Publikationen, die sich allgemein an Kunst- und Werkpädagog:innen wenden (z. B. Ziefuß, Hendricks & Reuel 1984; Reuel 1993 und 1994; Godau 2003, Godau & Remmers 2007; Heise & Mühr et al. 2008).

Tatsächlich gehen in Deutschland die Impulse für eine Design- bzw. Werkpädagogik-Forschung von wenigen Personen und Institutionen aus. Die Universität Vechta ist der einzige hiesige Studienort mit diesbezüglich nennenswertem Output. Als Beispiel sei die Master-Arbeit von Christian Diekmann genannt (2010), die ein Nachschlagewerk für Schüler:innen entwirft, in dem Designfragen einbezogen sind. Der tradierte Werkansatz, vom Material her zu denken, ist allerdings darin beibehalten worden.

Zusammenfassend ist für den ‚Design‘-Werkunterricht eine Quellenlage von marginaler Bedeutung zu konstatieren. Vielfältig ist hingegen das Angebot bei den ‚klassischen‘ Werkbüchern ohne Designbezug.⁹

⁹ Designpädagogische Publikationen sind z. B. folgende, nicht auf ihre Vermittlungsqualität hin gesichtete, Bücher: Berger, Eckard: Design: Moderner Kunstunterricht in der Sekundarstufe, Kerpen 2008. Haipl, Wolfgang: Design ist Sein, warum? (verstehen, lernen, ausführen), Linz 2005. Komar, Reinhard: Design curricular: Einführung Designpädagogik, Stuttgart & Oldenburg 2009. Thirlwall, John: Kunst & Design: Das kreative Ideenbuch für die Klassen... (6 Bände), Donauwörth & Auer 2006.

1.4 Forschungsmaterial

Wegen der wenigen verwertbaren Informationen in der Sekundärliteratur ist es notwendig, vor allem auf Primärquellen zurückzugreifen. Dies sind für die Werkpädagogik in erster Linie Werkbücher und Protokolle des ‚Deutschen Ausschuss für das Erziehungs- und Bildungswesen‘. Da es aus den 1950er-Jahren nur noch wenige Werkbücher gibt, die explizit für die Anwendung im Unterricht konzipiert wurden, werden in der Dissertation ergänzend zu den Unterrichtsvorschlägen damalige Werkbücher ‚für den Hausgebrauch‘ hinzugezogen.

Für das Thema Gestaltung werden Primärquellen exemplarisch ausgewählter Autor:innen untersucht. Diese Autor:innen arbeiteten als Gestaltende, steuerten als Wissenschaftler:innen oder Unternehmer:innen einen externen Blick bei oder repräsentierten eine designrelevante Institution. Maßgebende Fachzeitschriften für Gestalter:innen jener Zeit waren die ‚Form‘, ‚Werk‘ sowie ‚Baukunst und Werkform‘ bzw. ab 1956 ‚Die neue Stadt‘. Da es bei der Untersuchung vornehmlich um die Analyse verbaler Argumentationsstrategien geht, bleiben Abbildungen weitgehend unberücksichtigt.

1.5 Aufbau der Arbeit

Ausgangspunkt der Dissertation waren Fragen im Feld der Werkpädagogik, z. B. warum das Thema Design im Werkunterricht so gut wie nicht vorkam oder vorkommt. Warum sehen umgekehrt Produktdesigner:innen kaum eine Verbindung zum Werken, indem es doch um die dreidimensionale Fertigung von Artefakten geht? Die anfänglichen Forschungsfragen führten nicht zuletzt durch Quellenrecherche zu einem für die Autorin dringlicherem Forschungsbedarf, der bisher in der Designforschung noch wenig bearbei-

tet wurde: die Frage nach der ‚Selbstfindung‘ der Profession Design. Durch ihre Berufs- und Forschungsbiografie im Feld Design verortet verschob die Autorin den Fokus der Arbeit daher zugunsten der Untersuchung des Designdiskurses in den 1950er-Jahren. Im Zentrum der Forschung steht die Untersuchung des Felds Design aus der Perspektive einer Designtheoretikerin. Die Diskursfelder der Bildenden Kunst und Kunstpädagogik werden hier explizit nicht berücksichtigt. Dennoch besteht ein Teil der Arbeit aus der vergleichenden Beschäftigung mit dem Feld der Werkpädagogik.

Als Arbeitshypothese dient hier, dass Werkpädagogik und Design noch am Anfang des 20. Jahrhunderts gemeinsame Traditionslinien und Vorbilder hatten, sich nach dem Zweiten Weltkrieg jedoch innerhalb weniger Jahre sowohl in der Werkpädagogik als auch im Design ein Legitimierungsdiskurs entwickelte, der im Effekt zu einer Abgrenzung von Werkpädagogik und Designdisziplin führte.

Im Design sind in den 1950er-Jahren sowohl Berufsbild als auch Berufsbezeichnung keineswegs festgelegt, es gab somit auch noch kein explizites soziales Feld des Designs. Wie aber ‚entstand‘ es?

Abtrennung, Hierarchisierung und Verdrängung stellen bei der Neuformierung einer sozialen Gruppe Mittel dar, um Kräfteverhältnisse bzw. Machtstrukturen zu determinieren. In der Dissertation werden anhand der Fachdiskurse die ablesbaren Kämpfe um die Deutungsmacht analysiert. Zudem werden explizit keine didaktischen und gestaltungskonzeptionellen Inhalte von Werkunterricht und Designausbildung erforscht, sondern vielmehr die Diskurse, die in Werkpädagogik und Designprofession geführt wurden. Dabei steht das Berufsfeld Design im Vordergrund. Eine Literaturrecherche ergab, dass sowohl im Bereich Werkpädagogik als auch im Design von einer marginalen Quellenlage auszugehen ist.

Aus der beschriebenen Forschungsmotivation ergeben sich drei zu bearbeitende Themenkomplexe: erstens die historische Entwicklung der Gestaltung, zweitens das Verhältnis von Werkpädagogik und Gestaltung und drittens das Thema Gender im Werken- und Designkontext.

Daraus resultierende Forschungsfragen lauten:

- Wie und über welche Entwicklungsstationen/Strategien formierte sich die Profession Design? Gab es institutionelle Unterstützung?
- Gab es in der Werkpädagogik der 1950er-Jahre einen designrelevanten Diskurs?
- Wie wurden gesellschaftliche Umbrüche nach dem Zweiten Weltkrieg innerhalb des werkpädagogischen und des Design-Fachdiskurses bewertet?
- Welche genderspezifischen Schlüsse lassen sich aus der Tatsache ableiten, dass der Werkunterricht in den 1950er-Jahren geschlechtergetrennt abgehalten wurde?

Zusammenfassend werden in der Dissertation folgende Arbeitsschritte unternommen: Nachdem im ersten Kapitel erkenntnisleitende Forschungsfragen entwickelt werden und ein Überblick über Quellenlage und Forschungsstand zum Dissertationsthema gegeben wird, legt das zweite Kapitel das theoretische Fundament der Forschungen. Das dritte Kapitel dient der Auseinandersetzung mit dem einzuschlagenden methodischen Weg. Darin werden ausgewählte Methoden der qualitativen empirischen Sozialforschung reflektiert. Darauf aufbauend wird ein eigenes Modell zur Analyse von Texten auf inhaltlicher, rhetorischer, intentionaler, diskursiver und biographischer Ebene entwickelt und die Auswahl des diskursiven Quellenmaterials begründet. Es folgt im vierten Kapitel die Einbettung des Forschungsgegen-

stands in den historischen Kontext. Hier wird das gesellschaftliche Klima der 1950er-Jahre mit den Aspekten Politik, Wirtschaft, Technik und Kultur beleuchtet. Das fünfte Kapitel widmet sich der Erschließung des sozialen Felds der Gestaltung. Nachdem Begriffe wie Formgebung, Gestaltung und Industrial Design reflektiert wurden, folgt eine diskursanalytische Bearbeitung der Texte von drei Autoren und einer Autorin sowie die Beleuchtung zweier Interessenvertretungen (Governance Units) und dem Rat für Formgebung als führender staatlicher Institution im Feld des Designs. Im Anschluss werden die Ergebnisse der Untersuchung zusammengetragen und in Bezug auf die Forschungsfragen beleuchtet.

Im Kapitel Nummer Sechs wird flankierend zum Fachdiskurs in der Gestaltung der Fachdiskurs in der Werkpädagogik inklusive bildungspolitischer administrativer Leitlinien analysiert. Die Fachdiskurse Werkpädagogik und Gestaltung werden vergleichend in Beziehung zueinander gesetzt.

Im siebten Kapitel folgt abschließend auf der Grundlage der herausgearbeiteten diskursiven Strategien ein Modell der Formierung des gestalterischen Felds in den 1950er-Jahren.

Hier wird untersucht, welche Diskursstrategien langfristig zur Durchsetzung der ‚Wahrheit‘ im Foucaultschen Sinn führten und welche der Narrationen in der Wissensproduktion über Design in den 1950er-Jahren womöglich heute noch wirken. Ein weiterer Teil des Kapitels beleuchtet die Veränderung von Diskurs-Hierarchien im damaligen Feld.

2. Theoretische Grundlagen – Legitimierung, Hierarchie, Diskurs

Ausgangshypothese der vorliegenden Arbeit ist, dass Repräsentant:innen eines noch unklaren Berufsbildes durch das Bedürfnis bzw. die Notwendigkeit sich zu verorten, stark zu Abgrenzungs-, Hierarchisierungs- und Verdrängungsverhalten gegenüber denjenigen Professionen tendieren, die das Berufsfeld bisher prägten, die soziale Interaktion der Subjekte also konfliktuell verläuft. Ein Hauptinstrument der Auseinandersetzung sind Diskurse.

Im Feld der Gestaltung ist zu beobachten, dass das Gestaltende Handwerk und das Kunsthandwerk, jene Sparten, die die Gestaltung von Gütern vor dem rasanten Industrialisierungsschub der 1950er-Jahre dominierten, nach 1945 massiv unter Druck gerieten, und zwar nicht zuletzt durch einen engagiert geführten Fachdiskurs, der vor allem in den Kapiteln fünf und sieben analysiert werden wird. Da die Werkpädagogik auf eine am (Kunst-) Handwerk orientierte Tradition zurückblickt ist es wahrscheinlich, dass sich hier zwischen den Vertreter:innen einer ‚alten‘ und denen einer ‚neuen‘ Schule ein Konflikt um die zukünftige Richtung im Werkunterricht entspannt, der im Weiteren ebenfalls untersucht werden soll.

Die im Gestaltungsdiskurs festgestellten Phänomene Abtrennung, Hierarchisierung und Verdrängung stellen Mittel dar, um Kräfteverhältnisse bzw. Machtstrukturen zu determinieren. Daher ist die Erforschung der Durchsetzungs- und Etablierungsereignisse in der sich formierenden Designprofession in erster Linie eine Untersuchung von Macht- und Herrschaftsdiskursen.

Aus dem bisher Dargelegten wurden folgende aktualisierte erkenntnisleitende Forschungsaufgaben formuliert:

- Analyse des Fachdiskurses: Was wurde inhaltlich vorgebracht und mit welcher Intention?
- Untersuchung des sozialen ‚Ortes‘: Wie strukturieren sich die Protagonist:innen des Etablierungskampfes im sozialen Raum?
- Herausarbeiten der zugrundeliegenden Strategien: Wer kämpft gegen wen und mit welchen Mitteln?

Um die formulierten Aufgaben bearbeiten zu können ist es vonnöten, zunächst eine theoretisch fundierte Basis zu schaffen. Hierbei wird auf die Theorien von Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Judith Butler und Paul Fligstein und Doug McAdam zurückgegriffen, die im Folgenden kurz vorgestellt werden.

2.1 Michel Foucault: Macht, Wissen, Genealogie, Subjekt, Diskurs

Michel Foucaults zentrales Forschungsinteresse sind die Facetten der ‚Macht‘. In zahlreichen Publikationen setzt er sich mit diesem Thema auseinander. Weitere basale Begriffe in Foucaults Theorien sind Wissen, Wahrheit, Subjekt und Diskurs, die im Folgenden erläutert werden. Besonderes Forschungsinteresse hatte Foucault in der Offenlegung von Machtstrategien, die den Diskurs kontrollieren und ‚ordnen‘ sollen, so etwa durch Ausschließungsmechanismen. Davon soll im zweiten Teil der Beschäftigung mit den Theorien Michel Foucaults die Rede sein.

2.1.1 Begriffe der Macht

Macht

Macht ist für Foucault der Motor einer Gesellschaft. Laut der Soziologin Laura Kajetzke arbeitet Foucault mit einem Machtbegriff, der sich folgendermaßen charakterisiert: Macht hat relationalen Charakter, und zwar zwischen Individuen und Gruppen (vgl. Kajetzke 2008, S. 35). Foucault umschreibt Macht als ‚Handeln auf ein Handeln‘, sie realisiert sich ausschließlich in actu (in Tätigkeit) und sei ubiquitär (allgegenwärtig, vgl. ebd.). Die Machtbeziehungen im Foucaultschen Sinn kennzeichneten sich dadurch, dass sie intentional und nicht-subjektiv seien. „Die Intentionalität verweist auf die Zielgerichtetheit der Machtbeziehungen, die Nicht-Subjektivität negiert jedoch den gestaltenden Einfluss des Individuums“ (ebd., S. 37), führt Kajetzke aus. „Wie ein Netz legt sich Macht als umfassende, aber dynamische – da handlungsbasierte, wandlungsfähige – Struktur über die Gesellschaft [...] Vor dem Akteur liegt ein Feld möglicher Handlungsalternativen. Die Kontingenz des Handelns eines Subjekts wird eingeschränkt durch Machtausübung anderer Akteure“ (ebd., S. 35).

Für Foucault ist Macht nicht immer nur repressiv, sondern besitzt auch produktive und kreative Kraft: „Unter Macht, scheint mir, ist zunächst zu verstehen: die Vielfältigkeit von Kraftverhältnissen, die ein Gebiet bevölkern und organisieren; das Spiel, das in unaufhörlichen Kämpfen und Auseinandersetzungen diese Kraftverhältnisse verwandelt, verstärkt, verkehrt; die Stützen, die diese Kraftverhältnisse aneinander finden, indem sie sich zu Systemen verketteten – oder die Verschiebungen und Widersprüche, die sie gegeneinander isolieren; und schließlich die Strategien, in denen sie zur Wirkung gelangen und deren große Linien und institutionelle Kristallisierungen sich

in den Staatsapparaten, in der Gesetzgebung und in den gesellschaftlichen Hegemonien verkörpern“ (Jäger & Zimmermann 2010, S. 79).

Subjekt

Erkenntnisleitend für diese Arbeit ist der Ansatz Foucaults, der bis dato gängigen Lesart zu widersprechen, in der Moderne unterliege das Subjekt in erster Linie der Kontrolle durch sich selbst. Foucault arbeitet nach Rosa et al. heraus, wie Individuen durch kulturelle Formationen, institutionelle Strukturen und sprachliche Muster bis ins Mark geprägt werden (vgl. Rosa et al. 2013, S. 288).

Kajetzke wiederum macht auf die zugrunde liegenden Mechanismen aufmerksam: „Bei einem Subjekt im Foucaultschen Verständnis handelt es sich um einen menschlichen Körper, auf den Macht-Wissens-Techniken eingewirkt haben und welcher unter diesen Bedingungen handelt [...] Die Mechanismen, die das Subjekt konstituieren, sind Foucault zufolge der Mechanismus der Disziplin [...] und jener der Regulierung [...] Elementarer Bestandteil der Funktionsweise dieser Mechanismen ist das Wissen über die Subjekte“ (Kajetzke 2008, S. 38).

Der soziologische Blick auf die Faktoren, von denen die Subjektwerdung abhängt, unterminiert nach Rosa et al. die Annahme eines unabhängig gegebenen, allgemein-menschlichen Wesens, das sich selbst bestimmen kann (vgl. Rosa et al. 2013, S. 288). Foucault benennt in seinen Arbeiten, insbesondere in ‚Wahnsinn und Gesellschaft‘ 1961 und ‚Überwachen und Strafen‘ 1975, neue, moderne Formen der Unterdrückung, er zielt dabei auf die Aufdeckung der Grenzen, denen Subjekte unterliegen (vgl. ebd.). Die Autonomie von Subjekten verneint Foucault, sie wirken im Gegenteil an ihrer eigenen Subjektivierung mit (vgl. ebd., S. 304). Distanziert nimmt er bei seinen Analysen

die Rolle eines Beobachters gesellschaftlicher Praxen ein und fragt nach den Ursachen gesellschaftliche Phänomene, nicht nach deren individueller Motivation (vgl. ebd., S. 289). In einem solchen Zusammenhang fragt Foucault, wie es zu gesellschaftlichem Wandel kommt. Rosa et al. verstehen als eines der Erkenntnisziele Foucaults, die geschichtliche Wandelbarkeit der Grenzen unseres Denkens und Seins zu beleuchten und bewusst zu machen (vgl. ebd., S. 291). In diesem Zusammenhang ist etwa Foucaults Werk ‚Archäologie des Wissens‘ zu sehen.

Wissen

Macht und Wissen sind zentrale Begriffe im Werk des französischen Philosophen. In der ‚Archäologie des Wissens‘ formuliert er laut Reiner Keller eine allgemeine theoretisch-methodologische Position, die den Begriff des Diskurses in den Mittelpunkt rückt. Foucault gelingt es damit, „Diskurse als Gegenstandsbereich einer historischen Wissensanalyse zu konturieren“ (Keller 2007, S. 2).

In Absetzung von sprachwissenschaftlichen Ansätzen habe Foucault die Annahme formuliert, dass der Sprachgebrauch in diskursiven Praktiken die Gegenstände, von denen er handelt, als Wissen konstituiert. Kajetzke ergänzt, dass es Foucault in seiner Analyse des Zusammenhangs von Macht und Wissen darum gehe, zu zeigen, „wie Macht und Wissen auf einer strukturellen Ebene anschlussfähig bleiben und sich gegenseitig entweder stabilisieren oder neue Macht-Wissen-Formen produzieren“ (Kajetzke 2008, S. 79). Wie Keller wiederum darstellt, versteht der französische Philosoph unter Wissen die „Menge von einer diskursiven Praxis regelmäßig gebildeten und für die Konstitution einer Wissenschaft unerlässlichen Elemente“ (Foucault 1988, 259f.). Jede diskursive Praxis kann demnach durch das Wissen bestimmt werden, das sie formiert, so dass Wissen und Diskurs nicht voneinander getrennt zu betrachten sind.

Siegfried Jäger fasst zusammen: „Diskurse üben Macht aus, da sie Wissen transportieren, das kollektives und individuelles Bewusstsein speist. Dieses so zustande kommende Wissen ist die Grundlage für individuelles und kollektives Handeln und Gestalten“ (Jäger 1999). Wenn diese konstituierenden Diskursformationen sich durch alle Arten von Texten ziehen, ergibt sich daraus, dass der Diskurs eine gesellschaftskonstituierende Funktion hat.

Wahrheit

Wissen und Macht sind nach Foucault miteinander verknüpft bzw. untrennbar miteinander verbunden. Verändert sich die Position der:des einen in der gesellschaftlichen Praxis, hat dies auch Konsequenzen auf den:die andere. Reiner Keller stellt fest, dass Foucault sich mit seiner Antrittsvorlesung über ‚Die Ordnung des Diskurses‘ am Collège de France zur Analyse der historisch-praktischen Verläufe und Abfolgen von Wissen-Macht-Konfigurationen als ‚Kämpfe‘ oder ‚Spiele der Wahrheit‘ hinwendet. Hier seien konflikthaltige Auseinandersetzungen innerhalb und zwischen Diskursen bzw. sozialen Akteursfigurationen in den Blick genommen. Motiv dieser Auseinandersetzungen sei die Durchsetzung von Wahrheiten, die mit Ausgrenzungsstrategien einhergingen (vgl. Keller 2007). Die eingangs formulierte Hypothese, dass Protagonist:innen eines neuen, wenig umrissenen Berufsbildes zu Abgrenzungs-, Hierarchisierungs- und Verdrängungsverhalten gegenüber ‚alteingesessenen‘ Berufsgruppen neigen, findet sich mit Foucault bestätigt.

In Foucaults Theorie wird Wahrheit durch (Wissens-)Diskurse gemacht, konstruiert und ausgehandelt, die Generierung von Wahrheit ist also ein dynamischer Prozess, an dem Subjekte und Institutionen beteiligt sind, ohne jedoch das (vorläufige) Gesamtergebnis der Aushandlungen bewusst beeinflussen zu können. In diesem Sinne wird im Folgenden zu untersuchen sein,

wie die einzelnen Akteur:innen mit- bzw. gegeneinander agieren und welche Position sich wie durchsetzt.

Diskurs

Es ist Foucaults Verdienst, gezeigt zu haben, dass Diskurse der Ort sind, wo Macht transportiert und durchgesetzt wird: „Es handelt sich um ein komplexes und wechselhaftes Spiel, in dem der Diskurs gleichzeitig Machtinstrument und -effekt sein kann, aber auch Hindernis, Gegenlager, Widerstandspunkt und Ausgangspunkt für eine entgegengesetzte Strategie“ (Foucault 1983, S. 122). Siegfried Jäger ergänzt, dass Diskurse nicht als Ausdruck gesellschaftlicher Praxis von Interesse sind, sondern weil sie bestimmten Zwecken dienen und Machtwirkungen ausüben. Dies tun sie, weil sie institutionalisiert und geregelt sind, weil sie an Handlungen angekoppelt sind (vgl. Jäger 1999). Unter Diskursen versteht Jürgen Link in diesem Zusammenhang „eine institutionell verfestigte Redeweise, insofern eine solche Redeweise schon Handeln bestimmt und verfestigt und also auch schon Macht ausübt“ (ebd.).

Foucault prägte einen Diskursbegriff, der als zentrale Elemente mit ‚Aussagen‘ und ‚Formationssystemen‘ operiert. Diskurse sind demnach „eine Menge von Aussagen, die einem gleichen Formationssystem zugehören“ (Jäger & Zimmermann 2010, S. 57). Ein Formationssystem beinhaltet mehrere unterschiedliche Diskurse, z. B. den politischen Diskurs, Mediendiskurs oder Alltagsdiskurs (ebd.), während Aussagen konstitutive Bestandteile des Diskurses sind. Foucault wiederum nennt nach Landwehr zwei Bestimmungsmerkmale für Aussagen: Erstens sind sie eingebettet in bestimmte Zusammenhänge und allein aufgrund ihrer Funktion von Relevanz. Zweitens tauchen Aussagen in einem Diskurs regelmäßig und wiederkehrend auf (vgl. Landwehr 2009, S. 71).

Die am Diskurs beteiligten Subjekte können ihn als Ganzes nicht kontrollieren. Nach Jäger macht nicht das Subjekt den Diskurs, eher ist es umgekehrt, der Diskurs sei überindividuell: „Alle Menschen stricken zwar am Diskurs mit, aber kein einzelner und keine einzelne Gruppe bestimmt den Diskurs oder hat genau das gewollt, was letztlich dabei herauskommt“ (Jäger 1999). Das bedeutet, dass weniger die Subjekte als ihre Diskurse Realität determinieren. Jürgen Link weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Diskurse begrenzt und gleichzeitig miteinander verflochten sind. Diskurse sind zum einen begrenzt durch die Begrenztheit des Sagbaren: Eine Diskursanalyse erfasse das jeweils Sagbare in seiner qualitativen Bandbreite bzw. alle Aussagen, die in einer bestimmten Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit geäußert werden (können). Die Möglichkeiten des Diskurses – also des Sagbaren – werden von sogenannten Ausschließungsmechanismen wie Verboten, Grenzziehungen, Kommentaren, Methoden, Theorien, Ritualen und Doktrinen eingegrenzt. Was zu einer bestimmten Zeit zu einem bestimmten Thema gesagt und gedacht werden kann, ist also immer strikt begrenzt. Feste Regeln sorgen dafür, dass nur bestimmte Dinge ‚wahr‘ sind. Die zugehörigen Diskursformationen bilden diese Regeln und Grenzen ab und konstituieren sich gleichzeitig. Auffindbar sind sie in allen Texten und sonstigen sprachlichen Äußerungen, die dem entsprechenden Thema gewidmet sind. Die verschiedenen Diskurse sind eng miteinander verflochten und miteinander verschränkt; sie bilden in dieser Verschränktheit ein ‚diskursives Gewimmel‘. Diskursanalyse habe hier die Aufgabe, dieses ‚Wuchern der Diskurse‘ zu entwirren (vgl. Jäger 1999).

24

Genealogie

Verwendet Foucault zu Beginn seiner Karriere noch den Begriff Archäologie wendet er sich bald nach der ‚Archäologie des Wissens‘, erschienen 1969 in Paris, dem von Friedrich Nietzsche verwendeten Begriff ‚Genealogie‘ zu. Unter Archäologie versteht Foucault die Rekonstruktion von Diskursen als

Archive der Gesellschaft, als Versuch, Wissen historisch zu rekonstruieren (vgl. Kajetzke 2008, S. 37). Genealogie verfährt ähnlich, hier wird jedoch das Wissen nicht rekonstruiert, sondern eher die Wirkung des Wissens. Jäger und Zimmermann definieren Genealogie als „[...] ein Konzept zur Untersuchung der historischen Verläufe der Entstehung der gegenwärtigen Macht-Wissen-Komplexe und ihrer Einflüsse auf die Subjekte“ (Jäger & Zimmermann 2010, S. 57).

Um eben diese Verläufe von Macht-Wissen-Verhältnissen im Diskurs der Gestalter:innen in den 1950er-Jahren geht es in der vorliegenden Dissertation. Vorausgesetzt Grundannahme ist, dass der in den Diskursen produzierte Inhalt objektivierte Wissen generiert, das von Generation zu Generation weitergegeben werden kann oder auch im Laufe der Zeit Uminterpretationen erfährt oder wieder verschwindet.

Dispositiv

Für Jäger und Zimmermann ist das Dispositiv das zentrale Element der Foucaultschen Genealogie: „Ein Dispositiv erfährt immer dann eine Veränderung, wenn ein ‚Notstand‘ [...] vorliegt, und auf den im Rahmen der diskursiven Kämpfe reagiert wird: Die Humanisierung des Strafvollzuges im Falle von Überwachen und Strafen, die Folgen der Veränderung der ökonomischen Bedingungen, im Falle von Sicherheit, Territorium, Bevölkerung sind unter anderen Situationen, die einen Bruch in der Geschichte eines Dispositivs und eine Veränderung der Machtkämpfe bzw. einen Sieg oder eine Niederlage einer der ‚Parteien‘ darstellen“ (Jäger & Zimmermann 2010, S. 58, Hervorhebungen im Original, M. G.).

Eine Definition des Begriffs Dispositiv erweist sich als schwierig. Foucault prägte den Begriff, gebrauchte ihn jedoch in mehrdeutiger Weise. In ‚Die Ordnung des Diskurses‘ schreibt Foucault, ein Dispositiv sei: „erstens ein ent-

schieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wohl wie Ungesagtes umfasst [...] Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann“ (Foucault 1978, S. 119f.). Foucault möchte mit dem Dispositiv zweitens „gerade die Natur der Verbindung deutlich machen, die zwischen diesen heterogenen Elementen sich herstellen kann“, z. B. kann ein Diskurs als Programm erscheinen, dann wieder als ein Element, das es erlaubt, eine Praktik zu rechtfertigen oder zu maskieren (ebd., S. 120). Drittens soll ein Dispositiv eine Art von Formation sein, deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestanden hat, auf einen, von Jäger und Zimmermann erwähnten ‚Notstand‘ zu antworten. „Das Dispositiv hat also eine vorwiegend strategische Funktion“ (ebd.). „Strategien von Kräfteverhältnissen, die Typen von Wissen stützen und von diesen gestützt werden“ (ebd., S. 123). Zusammengefasst sind Dispositive heterogen, sie sind Netz, Verbindung, Strategie und Ensemble in einem.

Da Foucault ein solch heterogenes, unscharfes Bild des Dispositivs zeichnet, finden sich in der Literatur zahlreiche Ansätze, das Dispositiv genauer zu fassen. Andrea Seier etwa grenzt Diskurs und Dispositiv voneinander ab: „Verknüpfen die Diskurse einzelne Aussagen nach bestimmten Formationsregeln, stellen die Dispositive Verknüpfungen von Diskursen, Praktiken und Macht dar“ (Seier 1999, S. 80). Andrea Bührmann und Werner Schneider erklären Dispositive als materielle und ideelle Infrastrukturen von Diskursen plus gesellschaftlicher Handlungsfelder (vgl. Bührmann & Schneider 2007, S. 10). Emel Cetin präzisiert:

„Mit Foucault wird davon ausgegangen, dass Diskurse Macht ausüben, weil sie Wissen transportieren [...] Hierbei geht es nicht nur um das Gesagte und aufgeschriebene Wissen, sondern auch um den ganzen Wissens-Apparat darum herum, durch den etwas durchgesetzt wird. Wissen ‚haust‘ auch im Handeln von Menschen und in den Gegenständen, die sie auf der Grundlage von Wissen produzieren. Ein Dispositiv stellt in Anlehnung an diese Annahmen einen prozessierenden Zusammenhang von Wissen dar, der in Sprechen/Denken – Tun – Vergegenständlichung eingeschlossen ist. Es geht also um ein Zusammenspiel diskursiver Praxen (= Sprechen und Denken auf der Grundlage von Wissen), nicht-diskursiver Praxen (= Handeln auf der Grundlage von Wissen) und Sichtbarkeiten bzw. Vergegenständlichungen (von Wissen durch Handeln/Tätigkeit).“ (Cetin 2010, zit. in Jäger & Zimmermann 2010, S. 52)

Dispositive haben als Netz/Struktur/Verbindung/Ensemble also eine materialisierte, statische, ‚architektonische‘ Komponente; sie beinhalten darüber hinaus auch einen dynamischen Aspekt: dadurch, dass sich Dispositive, und mit ihnen mittelbar die Subjekte, ‚bewegen‘ können.

2.1.2 Die Ordnung des Diskurses

Prinzipien der Ausschließung

In seiner am 2. Dezember 1970 gehaltenen Antrittsvorlesung am Pariser Collège de France entwickelt Foucault die Hypothese, „dass in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen“ (Foucault 1974, S. 11). Foucault macht in seiner In-

auguralvorlesung prinzipiell zwei Richtungen der Kontrolle aus: erstens nach außen als Ausschließungssysteme und zweitens Kontrolle nach innen durch Klassifikations-, Anordnungs- und Verteilungsprinzipien. Ausschließungssysteme sind nach Foucault Verbot, Grenzziehung und Wille zur Wahrheit.

Verbot

Foucault differenziert hier wiederum in drei Typen von Verboten:

- das Tabu des Gegenstands (was gesagt wird),
- das Ritual der Umstände (wo und wann es gesagt wird) und
- das bevorzugte oder ausschließliche Recht des Sprechenden Subjekts (wer es sagt).

Der Diskurs ist hier gleichzeitig Kampfplatz und Trophäe: „Der Diskurs ist dasjenige, worum und womit man kämpft; er ist die Macht, derer man sich zu bemächtigen sucht“ (Foucault 1974, S. 16).

Grenzziehung

Das zweite von Foucault genannte Prinzip der Ausschließung verdeutlicht er mit Hilfe der Entgegensetzung von Vernunft und Wahnsinn und arbeitet die Machtlosigkeit des vor allem institutionell determinierten ‚Wahnsinnigen‘ gegenüber seinen konstituierten ‚Helfer:innen‘ heraus, deren Grenzlinie innerhalb der Gesellschaft im Laufe der Jahre zwar verschoben wurde, doch bis in die heutige Zeit von einem asymmetrischen Verhältnis geprägt ist (ebd., S. 8ff.). Es geht also bei der Grenzziehung um die Akteur:innen des Feldes.

Wille zur Wahrheit

Hier geht es nicht um Akteur:innen, sondern um Praktiken des Diskurses. Die Konstruktion des Gegensatzpaares Wahr-Falsch betrachtet Foucault als drittes Ausschließungssystem im Diskurs. Von den drei Prozeduren der Ausschließung nimmt das Gegensatzpaar in seinem Text den größten Raum ein. Foucault verdeutlicht seine These anhand der historischen Entwicklung: „Die großen wissenschaftlichen Mutationen können vielleicht manchmal als die Folgen einer Entdeckung verstanden werden, sie können aber auch als das Erscheinen neuer Formen des Willens zur Wahrheit gesehen werden“ (ebd., S. 13). Dieser Wille zur Wahrheit stützt sich nach Foucault „ebenso wie die übrigen Ausschließungssysteme, auf eine institutionelle Basis: er wird zugleich verstärkt und ständig erneuert von einem ganzen Geflecht von Praktiken“ (ebd.). Foucault nennt als solche die Pädagogik, das System der Bücher, der Verlage und Bibliotheken, die „gelehrten Gesellschaften einstmals“ und die „Laboratorien heute“ (ebd.). Gründlicher noch würde der Wille zur Wahrheit „zweifellos durch die Art und Weise, in der das Wissen in einer Gesellschaft eingesetzt wird, in der es gewertet und sortiert, verteilt und zugewiesen wird“ abgesichert (ebd.). Der auf einer institutionellen Basis und Verteilung beruhende Wille zur Wahrheit tendiere nach Foucault stark dazu, auf die anderen Diskurse Druck und Zwang auszuüben (vgl. ebd.). Daraus ist zu schließen, dass Institutionen qua ihrer Macht in der Lage sind, ihre Lesart dessen, was sie für wahr halten, durchzusetzen, zum Beispiel in Form von Forderungen und Formulierungen in administrativen Richtlinien und Protokollen.

Kontrolle nach innen

Die bisher beschriebenen Prozeduren Verbot, Ausgrenzung und Wille zur Wahrheit wirken nach Foucault von außen als Ausschließungssysteme. In der ‚Ordnung des Diskurses‘ nennt er weitere Prozeduren zur Einschränkung und Kontrolle des Diskurses, die mit Hilfe interner Prozeduren, als Klassifikations-, Anordnungs- und Verteilungsprinzipien, wirken. Dadurch übten Diskurse eine Kontrolle selbst aus und bändigten so Ereignisse und Zufall (vgl. ebd., S. 16). Foucault nennt hier den Kommentar, den:die Autor:in, die Verknappung der sprechenden Subjekte sowie die Doktrin, die Erziehung und die universelle Vermittlung.

Kommentar

Foucault nennt den Kommentar „in erster Linie“ (ebd., S. 16). Er nimmt an, „dass es kaum eine Gesellschaft gibt, in der nicht große Erzählungen existieren, die man erzählt, wiederholt, abwandelt“ (ebd.). Viele Primärtexte verdunkelten sich und verschwänden und manchmal übernahmen Kommentare den ersten Platz. Der Kommentar sei im Spiel um Macht „nur wörtliche (aber feierliche und erwartete) Wiederholung dessen [...], was er kommentiert“. Im Kommentar spielen Primärtext und Sekundärtext zwei einander ergänzende Rollen: Erstens ermögliche der Kommentar (endlos) die Konstruktion neuer Diskurse, als immer wieder aktualisierbarer Diskurs, zweitens habe der Kommentar die Aufgabe, „das schließlich zu sagen, was dort verschwiegen artikuliert war. [...] Der Kommentar bannt den Zufall des Diskurses, indem er gewisse Zugeständnisse macht: er erlaubt zwar, etwas Anderes zu sagen, aber unter der Voraussetzung, dass der Text gesagt und in gewisser Weise vollendet werde. [...] Das Neue ist nicht in dem, was gesagt wird, sondern im Ereignis seiner Wiederkehr“ (ebd., S. 18, Hervorhebungen im Original).

Autor:in

Als weiteres Prinzip der Verknappung des Diskurses, sieht Foucault den:die Autor:in. Autor:innen ergänzen demnach den Kommentar „als Prinzip der Gruppierung von Diskursen“ (ebd., S. 19). Kommentar und Autor:in haben wie bereits erwähnt die vordringliche Aufgabe, den Zufall des Diskurses in Grenzen zu halten. Hierfür setzt der Kommentar nach Foucault „das Spiel der Identität in der Form der Wiederholung und des Selben ein, das Spiel der Identität beim Autor/bei der Autorin habe die Form der Individualität und des Ich“ (ebd. S. 21, Hervorhebungen im Original).

Die Bildung von solchen ‚Diskurs-Gruppen‘ führt nicht nur zu einer heterogenen Verteilung und damit Wertung des verfügbaren Wissens. Letztendlich ist der Diskurs gerade durch die Inhalte produzierenden Individuen dem Zufall ausgeliefert, wo doch gerade dies eigentlich laut Foucault vermieden werden soll. Autor:innen denken bestimmte Gedanken, die sie mit ihrem Bewusstsein nicht steuern können. Andere Gedanken lassen sie beiseite oder denken sie nicht, was jeweils das Element des Zufalls beinhaltet. Rezipient:innen wiederum, die das zuvor limitierte Gedachte aufnehmen, beziehen sich darauf – oder auch nicht. Auch diese Entscheidung ist im Vorhinein nicht steuerbar. Drittens hat es Gesagtes, das schon zur Entstehungszeit kaum beachtet wurde, weil es womöglich vom etablierten Diskurs ausgeschlossen war, im Laufe der Zeit umso schwerer nicht vergessen zu werden, ist also abhängig vom mehr oder weniger zufälligen Interesse nachfolgender Forscher:innen.

Disziplin

Disziplin ist hier im Sinne eines Faches, einer Wissenschaft gemeint. In der Disziplin erkennt Foucault ein weiteres Prinzip der Einschränkung, das wie die bisher genannten relativ und beweglich ist, und ebenfalls „erlaubt zu konstruieren, aber nach ganz bestimmten Spielregeln“ (ebd., S. 21). Die Or-

ganisation der Disziplin unterscheidet sich vom Prinzip des Kommentars und dem des:der Autor:in indem die Disziplin anders als Autor:innen anonym sei. Sie unterscheidet sich vom Kommentar, indem in der Disziplin kein Sinn und keine Identität vorausgesetzt sei, der bzw. die wiederentdeckt werden muss, „sondern das, was für die Konstruktion neuer Aussagen erforderlich ist. Zur Disziplin gehört die Möglichkeit, endlos neue Sätze zu formulieren“ (ebd., S. 21f.). Ein Satz jedoch muss sich einem bestimmten theoretischen Horizont einfügen, um einer Disziplin anzugehören. Foucault nennt hier das Beispiel der Suche nach der ursprünglichen Sprache, „die bis ins 18. Jahrhundert hinein ein durchaus anerkanntes Thema war, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts jeden Diskurs nicht bloß zum Irrtum, sondern zu einem Hirngespinnst, zu [...] einer sprachwissenschaftlichen Monstrosität werden ließ“ (ebd., S. 23). Dabei ist es nach Foucault durchaus möglich, dass man die Wahrheit sagt, jedoch nicht ‚im Wahren‘ sei. Dort sei man erst dann, wenn man Instrumente und theoretische Begründungen liefere, die die Disziplin anerkenne (vgl. ebd.). „Die Disziplin ist ein Kontrollprinzip der Produktion des Diskurses. Sie setzt ihr Grenzen durch das Spiel einer Identität, welche die Form einer permanenten Reaktualisierung der Regeln hat“ (ebd.).

Verknappung der sprechenden Subjekte

Hier geht es darum, „die Bedingungen ihres Einsatzes zu bestimmen, den sprechenden Individuen gewisse Regeln aufzuerlegen und so zu verhindern, dass jedermann Zugang zu den Diskursen hat“, sagt Foucault in seiner Pariser Inauguralvorlesung (ebd., S. 25f.). Als eine Maßnahme der Limitierung des Zuganges von Subjekten nennt Foucault das Ritual, dem man sich unterziehen müsse um Aufnahme zu finden. Das Ritual definiere nicht nur die Zugangsqualifikationen, sondern auch Gesten, Verhaltensweisen, die Umstände „und alle Zeichen, welche den Diskurs begleiten müssen“ (ebd., S. 27).

Diskurse werden nach Foucault von Diskursgesellschaften produziert oder aufbewahrt, um sie in einem geschlossenen (sozialen) Raum zirkulieren zu lassen und nur nach bestimmten Regeln zu verteilen, so dass die Inhaber bei dieser Verteilung nicht enteignet werden (ebd., S. 27f.).

Doktrin

Nachdem Foucault in ‚Die Ordnung des Diskurses‘ Diskursgesellschaften behandelt hat wendet er sich der Doktrin zu. Individuen, wie zahlreich auch immer, definieren demnach durch die gemeinsame Verbindlichkeit eines einzigen Diskursensembles ihre Zusammengehörigkeit. Doktrin und das sprechende Subjekt stünden zudem in Wechselwirkung zueinander: „Durch die Aussage und von der Aussage her stellt sich das sprechende Subjekt in Frage, wie die Ausschließungsprozeduren und die Verwerfungsmechanismen beweisen, die einsetzen, wenn ein sprechendes Subjekt eine oder mehrere unzulässige Aussagen gemacht hat. [...] Umgekehrt stellt die Doktrin die Aussagen von den sprechenden Subjekten in Frage, sofern die Doktrin immer als Zeichen, Manifestation und Instrument einer vorgängigen Zugehörigkeit gilt“ (ebd., S. 29f.). Solche Zeichen sind Klassenzugehörigkeit, gesellschaftlicher oder ethnischer Status, Nationalität, Interessengemeinschaft u. Ä. Die Doktrin führe eine zweifache Unterwerfung herbei: erstens die Unterwerfung der sprechenden Subjekte unter die Diskurse und zweitens die Unterwerfung der Diskurse unter die Gruppe der sprechenden Individuen (vgl. ebd., S. 30).

Erziehung

In einem weit größeren Maßstab gilt, wie Foucault schreibt, das über die Doktrin Gesagte für die Erziehung. Er erwähnt insbesondere „tiefe Spaltungen in der gesellschaftlichen Aneignung der Diskurse“ (ebd., S. 30). „Jedes Erziehungssystem ist eine politische Methode, die Aneignung der Diskurse mit-

samt ihrem Wissen und ihrer Macht aufrechtzuerhalten oder zu verändern“ (ebd.). Unterrichtssysteme sieht Foucault kritisch als „große Prozeduren der Unterwerfung des Diskurses“ (ebd., S. 31) und fragt: „Was ist denn eigentlich ein Unterrichtssystem – wenn nicht eine Ritualisierung des Wortes, eine Qualifizierung und Fixierung der Rollen für die sprechenden Subjekte, die Bildung einer zumindest diffusen doktrinären Gruppe, eine Verteilung und Aneignung des Diskurses mit seiner Macht und seinem Wissen?“ (Foucault 1974, S. 31). Erziehung ist also die Maßnahme, mit der die Doktrin in die Köpfe kommt.

Universelle Vermittlung

Im letzten der von Foucault konstatierten Prinzipien der Ausschließung sieht der Philosoph eine Methode, die Realität des Diskurses zu eliminieren: „Der Diskurs ist kaum mehr als die Spiegelung der Wahrheit, die vor ihren eigenen Augen entsteht. Alles kann schließlich die Form des Diskurses annehmen, es lässt sich alles sagen“. Nach Foucault handelt es sich dabei um ein „Spiel mit den Zeichen“: „Der Diskurs verliert seine Realität, indem er sich der Ordnung des Signifikanten (Bezeichnenden) unterwirft“ (ebd., S. 33f.).

2.2 Pierre Bourdieu: Macht, Feld, Habitus, Kapital, Akteur:in

Foucault hat Diskurse im Blick, die sich gewissermaßen auf einer Ebene, als zweidimensionales Netz ausbreiten. Hauptaugenmerk ist der Diskurs selbst und die in ihm wirkenden Machtkonstellationen. Auch Bourdieu beschäftigt sich in seiner Feldtheorie mit Diskurs-Macht-Verhältnissen. Er entwirft im Unterschied zu Foucault einen dreidimensionalen sozialen Raum, indem Akteur:innen um eine für sie möglichst günstige Position kämpfen. Bourdieus Feldtheorie ist hilfreich, weil sie ein Modell anbietet, die Gestalter:innen in Beziehung zueinander zu setzen. Pierre Bourdieu widmet sich zudem in seinen Untersuchungen zum sozialen Feld der Literatur explizit und stellver-

treten mit den Regeln, die im weitergefassten Feld der Kunst herrschen. Anders als Foucault wendet Bourdieu seinen Blick nicht auf die Strukturierung der Diskurse, sondern auf die des Feldes mittels Diskurse. In seinem Buch ‚Die Regeln der Kunst‘ differenziert Bourdieu seine Feldtheorie aus. Da im Diskurs der Gestalter:innen der 1950er-Jahre sehr oft über ‚Kunst‘ und ‚Künstler‘ gesprochen wird, sind Bourdieus diesbezügliche Studien besonders hilfreich.

Bourdies Studien zum sozialen Feld sind 1992 unter dem Titel ‚Les Règles de l’art. Genèse et Structure du Champ littéraire‘ in Paris erschienen. Sieben Jahre später lag die deutsche Übersetzung vor. Darin skizziert er Entwicklungsstufen des Feldes und entwirft Grundlagen einer Wissenschaft der Kulturprodukte, vornehmlich am Beispiel der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Diese verwendet Bourdieu exemplarisch, um seine Sichtweise auf Kunst als geregelterm sozialen Feld darzustellen. Kunst sieht Bourdieu als „einen von Spannungen getragenen soziokulturellen Raum, d. h. [als] ein Feld voller sich in ihrer Divergenz selbst Struktur verleihenden Positionen“ (Magerski 2011, S. 68). Innerhalb dieses Felds finden permanente Kämpfe um die beste Feldposition statt. Der Kampf oder auch das Spiel wird über symbolische Güter wie Ansehen und Bildungstitel ausgetragen.

Bourdieu verbindet sein Habitus-Konzept mit einer Theorie des Feldes bzw. des sozialen Raumes und erweitert diese, um Aussagen über unsichtbare Strukturen und Verteilungen der Bourdieuschen Kapitalsorten (wie etwa ökonomisches, kulturelles, soziales, symbolisches Kapital) im Feld sichtbar zu machen.

Feld

Der von Karl Marx beeinflusste Soziologe sieht im Feld ein autonomes Universum, in dem symbolische und soziale Momente zusammenwirken, „einen äußerst differenzierten, dynamischen und vom fortlaufenden Wandel ge-

prägten Raum“, wie es Magerski beschreibt (ebd.). Sie führt aus, Bourdieu vergleiche das Feld nicht von ungefähr mit einem Spielfeld, wo mit Bezug auf die Kunst Gruppen „permanent um die Durchsetzung ihrer jeweiligen Definition von Kunst kämpfen. Pluralität und Differenz bilden somit die Grundvoraussetzung des Feldes, und zwar [...] innerhalb des Bereiches der Kunst selbst“ (ebd.).

Mit seiner Vorstellung von einem Spielfeld, in dem um die Vormachtstellung gekämpft wird, ist Bourdieu sehr nahe an Foucault, der selbst von einem ‚Spiel‘ spricht. Es gibt jedoch einen Unterschied: Bourdieu konkretisiert die Vorstellung von einem Kampf um die Vormachtstellung im Feld, indem er Verortungen vornimmt. Foucault interessiert sich mehr für die kommunikativen Strategien zwischen den Subjekten. Die unterschiedlichen Sichtweisen auf hegemoniale Positionskämpfe und Durchsetzungsstrategien liefern mir bei deren Beurteilung instruktive Perspektiven.

Habitus

Neben ‚Feld‘ ist ‚Habitus‘ der zweite zentrale Begriff in der Theorie Bourdieus. Diesen charakterisiert der Soziologe als ein System von unbewussten Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata. Habitus umfasst die Ausprägung der mentalen, handlungsleitenden Vorstellungen der einzelnen Akteur:innen, die diese mit den Strukturen des jeweiligen Wirkungskreises in Übereinstimmung bringen (vgl. Bourdieu 1974, S. 40f.). Habitus ist nach Magerski Bourdieus Antwort auf die Frage, wie das Feld und die Akteur:innen interagieren. Demnach kann sich der jeweilige Habitus „immer nur in Beziehung auf eine bestimmte, schon gegebene Struktur von Positionen verwirklichen, also objektivieren, und umgekehrt kann jede einer Position innewohnende Möglichkeit nur durch einen bestimmten Habitus realisiert werden“ (Magerski 2011,

S. 86). Die Beziehung zwischen Habitus und Feld stifte den Glauben an den Sinn und den Wert der Kunst (,Illusio') und sichere so die grundlegende Bindung an das Spiel. Dies gelte für alle Felder (vgl. ebd.).

,Illusio'

Bourdieu verwendet nicht nur die Begriff ,Feld' für seine Theorie, sondern, neben ,Habitus' auch den Begriff ,Illusio'. Er führt dazu aus:

„Die Kämpfe um das Monopol der Definition der legitimen kulturellen Produktionsweise tragen dazu bei, den Glauben an das Spiel, das Interesse an ihm und an dem, was dabei auf dem Spiel steht, fortwährend zu reproduzieren. Jedes Feld erzeugt seine eigene Form von Illusio im Sinne eines Sich-Investierens, Sich-Einbringens in das Spiel, das die Akteure der Gleichgültigkeit entreißt und sie dazu bewegt und disponiert, die von der Logik des Feldes aus gesehen relevanten Unterscheidungen zu treffen (das, was für mich von Gewicht ist, von dem, was mir egal, gleich-gültig ist, zu unterscheiden).“ (Bourdieu 1999, S. 360, Hervorhebungen im Originaltext)

Mit ihrer ,interessierten Teilnahme am Spiel' lassen sich die Akteur:innen auf die feldimmanente Logik ein. Einmal im Feld werden sie ihre Verhaltensweisen und Vorstellungen an die im Feld gegebenen Strukturen und Möglichkeiten anpassen (vgl. ebd.). ,Illusio' bezeichnet also sowohl den Glauben an das Spiel und seine Regeln als auch den Glauben an die Sinnhaftigkeit des Spiels. Mit anderen Worten: die Akteur:innen im sozialen Feld der Kunst glauben an die Daseinsberechtigung von Kunst, an die Regeln, die im Feld herrschen und daran, das Kunstwerke einen Wert haben. ,Illusio' ist jedoch kein bewusstes Glaubensbekenntnis, sondern bleibt unbewusst und setzt sich dadurch von einer Akteursgruppe zur nächsten Generation fort. Die Soziolog:innen Beate

Krais und Gunter Gebauer schreiben, ,Illusio' bewirke, „dass der Mikrokosmos des Feldes als selbstverständlich erfahren werden kann, zur Identität der eigenen Person gehört“ (Krais & Gebauer 2014, S. 59). Der Sinn für das Spiel Sorge dafür, dass dieses für die Spieler:innen subjektiven Sinn, d. h. Bedeutung und Daseinsgrund, aber auch Richtung, Orientierung, Zukunft bekommt. Die ,Illusio' sei allen Mitspieler:innen gemeinsam, auch wenn sie sehr verschiedene Positionen einnehmen können. Das vollführte Spiel wiederum konstituiere sich über die Praxis der Akteur:innen (vgl. ebd.). Die zugrunde liegenden Machtstrukturen bleiben dabei im Dunkeln. ,Illusio' und ,Habitus' werden durch die Kategorie ,Feld' verklammert.

Drei Räume

Nachdem Bourdieu sich mit ,Habitus', ,Feld' und ,Illusio' auseinandersetzte, skizziert er in den ,Regeln der Kunst' ein soziologisches Drei-Raum-Modell und benennt die Räume mit ,Raum der Stellungen', ,Raum der Werke' und ,Raum des Möglichen'.

Der ,Raum der Stellungen' oder auch Raum der Positionen bezieht sich auf die soziale Ebene, also auf die Kapitalstruktur der involvierten Akteur:innen. Diese wiederum bestimmt die (vorläufige) Position im sozialen Feld (z. B. vermögend, gebildet, sprachgewandt, dichtes Netzwerk oder: gebildet, unvermögend, mittleres Netzwerk usw.). Im Kampf um Reichtum, Ansehen oder Bildung kann sich eine einmal eingenommene Position jederzeit verändern.

Unter ,Raum der Werke' versteht Bourdieu Quellen aller Art, wie z. B. Schriftstücke, Kunstwerke, mündliche Stellungnahmen etc., d. h. alles, womit Akteur:innen innerhalb des Felds kommunizieren und sich auf einer symbolischen Ebene positionieren. Beide Räume verhalten sich homolog zueinander, sind von struktureller Ähnlichkeit.

Der dritte Raum, der ,Raum des Möglichen', ist nach Bourdieu das „durch kollektive Arbeit angehäufte Erbe“, das jedem:r Akteur:in als „Raum des

Möglichen, das heißt als eine Menge wahrscheinlicher Zwänge, zugleich Voraussetzung und Komplement einer endlichen Menge möglicher Nutzungen“ erscheint (Bourdieu 1999, S. 372, Hervorhebungen im Original). Bei Christine Magerski ist dazu zu lesen, dass „das Spiel bzw. die Auseinandersetzung solange geordnet [bleibt], bis eine neue Position ins Feld drängt und dessen Ordnung und Hierarchie aufrüttelt. Das kann nicht jederzeit gelingen, vielmehr bedarf es einer Schwächung der Position oder gar einer Krise des Feldes, um innovative Akteure überhaupt zu motivieren und durchsetzbar erscheinen zu lassen“ (Magerski 2011, S. 72. Auf diese These Bourdieus weisen übriges auch Fligstein und McAdam hin).

Magerski führt aus: „Immer dann, wenn Akteure mit einer Disposition um den Eintritt und das Recht auf Existenz im Feld kämpfen, die noch von keiner der bereits vorhandenen Positionen auf der mit ihren korrelierenden Positionierungen im Feld abgedeckt ist, setzt gewissermaßen die Suche nach der Möglichkeit bzw. nach der Leerstelle ein, die sich neu besetzen ließe. In diesem Sinne definiert Bourdieu den sich zwischen den Positionen und Positionierungen schiebenden Raum des Möglichen als einen, der die vorhandenen Dispositionen aufdeckt (vgl. ebd., S. 95). Wird außerhalb des Feldes durch die Herausbildung einer neuen gesellschaftlichen Entität eine Disposition erworben, für die im Feld keine Position bereitsteht, so bleibt deren Vertretern nur, diese zu erfinden und mit ihr den Eintritt ins Feld zu fordern. Ob der Eintritt einer neuen Position gelingt, hängt wiederum wesentlich von der gesellschaftlichen Akzeptanz des neuen Habitus und der Zahl seiner Träger ab“ (ebd.). Für Bourdieu kommt es dabei weder auf die Quantität der Anhänger an noch auf die Qualität der Argumente: „Künstlerische Kühnheiten, Neues oder Revolutionäres sind überhaupt nur denkbar, wenn sie innerhalb des bestehenden Systems des Möglichen in Form struktureller Lücken virtuell bereits existieren, die darauf zu warten scheinen, als potentielle Entwicklungslinien, als Wege möglicher Erneuerungen entdeckt zu werden. Mehr noch, sie müssen

Aussicht haben, akzeptiert, das heißt als ‚vernünftig‘ anerkannt zu werden, und zwar zumindest bei einer kleinen Zahl von Menschen – denselben, die sie wohl auch selbst hätten entwickeln können“ (Bourdieu 1999, S. 372f.).

Gerade die Kühnheit der Akteur:innen, der Wagemut einer Avantgarde sind nicht selten Zeugnisse einer reichen Ausstattung mit Kapital, wie Bourdieu am Beispiel Literatur erläutert:

„Generell sind es die mit ökonomischem, kulturellem und sozialem Kapital am besten Ausgestatteten, die sich als erste neuen Positionen zuwenden. [...] Umgekehrt führt ein der sozialen oder geographischen Distanz entsprechend schlecht ausgebildeter Sinn für Platzierungen Schriftsteller, die den Unterschichten oder dem Kleinbürgertum, der Provinz oder dem Ausland entstammen dazu, sich herrschenden Positionen zu einem Zeitpunkt zuzuwenden, da die hier zu erwartenden Gewinne [...]“ (ebd.). „[...] gerade aufgrund der von ihnen ausgeübten Anziehungskraft und des entsprechend verschärften Wettbewerbs zurückgehen. Derselbe Mangel an Sinn für Platzierungen bestärkt darin, auf sinkenden oder bedrohten Positionen zu verharren, wenn die Kundigsten sie schon verlassen, oder sich von der Attraktivität führender Position zu Positionierungen verleiten zu lassen, die zu den mitgebrachten Dispositionen nicht passen.“ (ebd., S. 415)

‚Nomos‘

Ein weiterer wesentlicher Begriff in Bourdieus Feldtheorie ist ‚Nomos‘. Der französische Soziologe erklärt ‚Nomos‘ als „Grundregel des Feldes“, als „Prinzip der Vision und Division“, welches „das Feld als solches“ definiert, etwa im literarischen Feld „als Ort der Kunst als Kunst“ (Bourdieu 1999, S. 354), d. h. als konstitutives Moment der spezifisch literarischen und künstlerischen Ordnung. Bourdieu bezeichnet ‚Nomos‘ in seinem Buch ‚Regeln der Kunst‘ als

ein Prinzip, welches auf der Differenz zwischen wahr und falsch gründe und auch die Zulassungsvoraussetzungen des Feldes regelt. Ähnlich wie Foucault macht er als ein Prinzip der Durchsetzung von eigenen Interessen die Ausgrenzung qua Akt des Definierens aus:

„Jeder versucht, die Grenzen des Feldes so abzustecken, dass ihr Verlauf den eigenen Interessen entgegenkommt, oder, was auf dasselbe hinausläuft, seine Definition der wahren Zugehörigkeit zum Feld (oder der Zulassungsvoraussetzungen für den Status eines Schriftstellers, Künstlers, Gelehrten) durchzusetzen – die Definition also, die am geeignetsten ist, ihm selbst das Recht zu verleihen, so zu sein, wie er ist. Wenn demnach die Vertreter der ‚reinsten‘, strengsten, und engsten Definition der Zugehörigkeit von einer gewissen Anzahl von Künstlern (usw.) behaupten, dass sie nicht wirklich Künstler oder keine wahren Künstler sind, sprechen sie ihnen die Existenz als Künstler ab, wobei sie von einer Sichtweise ausgehen, die sie, die ‚echten‘ Künstler, als die legitime Sichtweise des Feldes durchsetzen wollen, als Grundregel des Feldes“ (ebd., S. 353f., Hervorhebungen im Originaltext);

dem ‚Nomos‘ eben. Dass eine Akteursgruppe Dritten abspricht, ‚richtig‘ zu sein, um sie vom ‚Spiel‘ auszuschließen ist weit verbreitet und wird sicherlich auch in der Akteursgruppe der Gestaltenden zu identifizieren sein.

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Feldtheorie ist nach Magerski die Frage, wie sich die soziale Ordnung mit der symbolischen in Verbindung bringen lässt. Dies geschähe durch die Bildung von Gattungshierarchien, die die symbolische Ordnung strukturierten (vgl. Magerski 2011, S. 87). So lege Bourdieu beispielsweise dar, dass im literarischen Feld des 19. Jahrhunderts auf der symbolischen Ebene die Gattungshierarchie Dichtung, Roman, Theater lau-

te, ökonomisch betrachtet jedoch gerade umgekehrt: Theater, Roman, Dichtung (vgl. ebd., S. 80). Dies ist auch ein Indiz dafür, dass im literarischen Feld die ökonomische und die symbolische Ordnung konträr strukturiert sind.

Hauptmerkmale der Feldtheorie

Krais und Gebauer fassen schließlich die Hauptmerkmale der Feldtheorie Bourdieus so zusammen: „Ein soziales Feld wird also erstens (Hervorhebungen im Originaltext, M. G.) als Kräftefeld gedacht, indem es um einen spezifischen Einsatz geht. Die Aktion der Subjekte folgt damit auch seiner eigenen, das heißt feldspezifischen Logik. [...] Von einem sozialen Feld kann man jedoch, zweitens, nur dann sprechen, wenn es Personen gibt, die eine bestimmte Dimension gesellschaftlicher Praxis zu ihrem Beruf gemacht haben. [...] Das Konzept des sozialen Feldes bedeutet, drittens, dass damit die Vorstellung von der inneren Homogenität des ‚Systems‘ aufgegeben wird. Da das Feld als Kräftefeld gedacht ist, ist von vornherein unterstellt, dass die ‚Spieler:innen‘ in relevanten Merkmalen verschieden sind, ja diese Verschiedenheit ist geradezu konstitutiv für das soziale Feld“ (Krais & Gebauer 2014, S. 56f.).

33

Viertes Charakteristikum des sozialen Feldes: Das ‚Spiel‘ um Macht und Einfluss wird gespielt, um die eigenen Sichtweisen im Horizont des in diesem Felde Möglichen durchzusetzen. Nach Bourdieu muss jede:r, der:die sich einlässt auf dieses ‚Spiel‘, den Glauben an das Feld haben, die ‚Illusio‘, die Identifikation mit dem ‚Spiel‘, sei die Bedingung dafür, dass man mitspielen kann. Das heißt, man muss auch den Glauben haben, dass sich das Spiel lohnt, das es das ist, worin man aufgeht, dass die eigene Berufung ist (vgl. ebd., S. 58).

Fünftens ist nach Krais und Gebauer im Bourdieuschen Konzept des sozialen Feldes die Vorstellung einer strukturellen Ähnlichkeit verbunden: „eine Entsprechung – Bourdieu spricht von Homologie – zwischen den verschiede-

nen Positionen der Akteure im sozialen Feld und den inhaltlichen Positionen der Akteure [...], für die sie stehen; eine Vorstellung, die vergleichbar ist mit der Vorstellung von der Entsprechung zwischen den Positionen im sozialen Raum und den verschiedenen Lebensstilen“ (ebd., S. 60).

Krais und Gebauer resümieren: „Mit der Vorstellung von sozialen Feldern als Kräftefeldern, die geprägt sind von der Konkurrenz der Akteur:innen um Macht und Einfluss im jeweiligen Feld, trägt Bourdieu nicht nur der relativen Autonomie der einzelnen sozialen Felder Rechnung, sondern begreift sie auch als sozialen Kontext, als jeweils eigene soziale Welten“ (Krais & Gebauer 2014, S. 11f.).

2.3 Judith Butler: Macht, Sprache, Körper, Performativität, Subjekt

Die US-amerikanische Philosophin und Philologin Judith Butler hat sowohl den feministischen und später den Queer-Diskurs geprägt als auch die politische Theorie beeinflusst. Für die deutsche feministische Debatte war ein wichtiges diskursives Ereignis das Erscheinen der Übersetzung von Butlers ‚Das Unbehagen der Geschlechter‘ 1991 (Originalausgabe: ‚Gender Trouble‘, 1990). Judith Butler legt darin dar, dass Sprache, Wissen und Diskurse die Beschaffenheit des Gegenstandes prägen (z. B. sex, gender, Natur, Kultur), indem sie Bedeutungen herstellen. Butler führt den Begriff ‚Performativität‘¹⁰ ein. Nach Margret Karsch ist damit die Wiederholung und Re-inszenierung normativer gesellschaftlicher Äußerungen gemeint (vgl. Karsch 2004, S. 197). Karsch führt aus:

¹⁰ „ ‚Performativität‘ bezeichnet nach Butler die kulturelle Konstitution von Geschlecht durch sprachliche Äußerungen und körperliche Handlungen. Wirklichkeit, in Butlers Forschungsfokus die Wirklichkeit von Geschlechtsidentität, wird als soziale Konstruktion definiert, die durch das ständige Wiederholen und Zitieren von (kulturell überlieferten) Sprechakten und Handlungsweisen erst entsteht“ (Pfeiffer 2012/13).

„Nach Butler besitzen Menschen nicht unveränderlich ein Geschlecht, sondern im Handeln des Alltags, im Doing gender sozusagen, schaffen sie erst Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit. Damit ist Performativität ein Prozess, der das Subjekt beim Handeln konstituiert. Gender und das Doing gender, das die Geschlechteridentität bestimmt, sind nicht frei wählbar, sondern ein Konstrukt, das von der Gesellschaft und ihren diskursiven Praktiken beeinflusst ist. Umgekehrt ist gender zugleich ein organisierendes Prinzip von sozialen Beziehungen und der Gesellschaft insgesamt. Es bezeichnet einen Status in einer sozialen Ordnung und führt zur Minder- oder Höherbewertung von Männlichkeit oder Weiblichkeit. Dieses System ist sowohl stabil, da Wiederholungen es festigen, als auch wandelbar, da Abwandlungen im Verhalten möglich sind. Durch die Anerkennung von Abweichungen geschlechtlicher Identitäten werden Zuschreibungen wie ‚weiblich‘ oder ‚männlich‘ in ihrer scheinbaren Eindeutigkeit hinfällig, sie werden ‚dekonstruiert‘.“ (ebd.)

Butlers Forschungen sind stark von Michel Foucault beeinflusst, so zeigt sie die Konstruktion von Geschlecht diskursanalytisch auf. 1995 veröffentlicht Butler weitere Forschungen unter dem Titel ‚Bodies that Matter‘ (Körper von Gewicht, 1995). Darin führt die Philologin aus, bereits die Beschreibung von Geschlecht, von ‚Männern‘ und ‚Frauen‘ sei ein normierender Akt. Sprache und Diskurse seien Instrumente für diesen Herrschaftsakt der Konstruktion von Geschlecht (vgl. ebd., S. 198). Karsch schreibt dazu, erst die Konstruktion stelle die biologische Geschlechterdifferenz her. Die Bedeutungen von Geschlecht seien nach Butler offen und werden ständig verändert, sie konkurrierten untereinander und beruhten auf verschiedenen politischen Interessen. Die Zweiteilung in ‚Mann‘ und ‚Frau‘ sei ausschließlich kulturell hergestellt. Erst durch die ständige Nachahmung dieses Konstrukts festigte sich nach Butler eine Identität als weiblich oder männlich und wirke sich auch phy-

sisch aus – in der Art zu sprechen, zu gehen, zu gestikulieren (vgl. ebd.). Eine naturgegebene Grundlage für Geschlechterdifferenz gibt es für Butler nicht: Natürlichkeit ist eine Fiktion. Butler bestreitet anatomische Unterschiede nicht. Karsch: „Diese seien aber immer sprachlich gedeutet und somit geformt. Die sex-gender-Unterscheidung befreie nicht von Biologismus, sondern sichere diesen im Gegenteil, da sie vordiskursiv, als ‚natürlich‘ ausgegeben werde. Denn auch sex sei nur über kulturelle Symbolisierungen fassbar“ (ebd., S. 199).

Solche von Butler herausgearbeiteten kulturellen Symbolisierungen fanden auch und gerade in den 1950er-Jahren ganz offensiv und unbefangen und unbewusst statt. Insbesondere ihr Buch ‚Haß spricht‘ (Butler 1998) offenbart Biologismus und ist hier instruktiv. Butler zeigt darin auf, dass eine bestimmte gesellschaftliche Existenz des Körpers erst dadurch möglich wird, dass er sprachlich angerufen wird („Ein Mädchen!“), das heißt es bedarf eines „Ereignisses der Anrede, eines benennenden Rufs, die den Körper nicht bloß entdeckt, sondern konstituiert. Die Anrede selbst konstituiert das Geschlecht“ (Butler 1998, S. 14). Weiter heißt es: „Angesprochen werden bedeutet also nicht nur, in dem, was man bereits ist, anerkannt zu werden; sondern jene Bezeichnung zu erhalten, durch die die Anerkennung der Existenz möglich ist. Kraft dieser grundlegenden Abhängigkeit von der Anrede des Anderen gelangt das Subjekt zur ‚Existenz‘. Das Subjekt ‚existiert‘ nicht nur dank der Tatsache, dass es anerkannt wird, sondern dadurch, dass es im grundlegenden Sinne anerkenntbar ist“ (ebd., S. 14f., Hervorhebung im Original).

Verbale Zuschreibungen konstituieren nicht nur Geschlecht, sondern sie erweisen sich bei allen hegemonialen Akten als präsent. Butler formuliert es so: „Sprache wird größtenteils als Handlungsmacht gedacht, als die Handlung, die Folgen hat, ein erweitertes Tun oder Performatives mit bestimmten Effekten“ (ebd., S. 17).

Bezogen auf die vorliegende Arbeit dienen Butlers Thesen zum Herrschaftsmittel Sprache als Werkzeug, die Diskurse in den Primärquellen nicht nur in Bezug auf ‚doing gender‘ möglichst aufmerksam zu analysieren, sondern auch den diskursanalytischen Ansatz Foucaults um einen rhetorisch-linguistischen Aspekt zu erweitern.

2.4 Fligstein und McAdam: Strategie, Etablierte, Herausforderer:innen, Governance Units

Nachdem mit den Theorien von Michael Foucault zur Wissens- und Wahrheitsproduktion, der Konzeption des sozialen Feldes von Pierre Bourdieu und Judith Butlers Forschungen zum Herrschaftsmittel Sprache und zu Geschlechtszuschreibungen ein theoretisches Fundament zur Bearbeitung des Themas gelegt wurde, bleibt der Fragenkomplex offen, auf welche Weise Akteur:innen und Akteursgruppen ein noch kaum formiertes und abgegrenztes Feld wie das der Gestaltung entwickelten. Welche Strategien verfolgen einzelne Fraktionen? Welche Macht haben Institutionen wie der 1953 gegründete Rat für Formgebung? Wie verhielt es sich mit der Rolle der Deutschen Werkbundes nach dem Ende der NS-Diktatur? Wer setzt sich wie warum durch?

2011 erschien in der ‚Sociological Theory‘ ein Artikel von Neil Fligstein und Doug McAdam (vgl. 2012, S. 57–97),¹¹ die darin ähnliche Fragen stellten: Gibt es kollektives strategisches Handeln? Welche Interaktionen sind zwischen Akteursgruppen auszumachen? Was passiert, wenn das soziale Feld eine Krise erlebt? Ihre auf diesen Forschungsfragen basierende Theorie strategischer Handlungsfelder, kurz: SAF¹², beschäftigt sich mit sozialen Ordnungen

¹¹ Der Artikel erschien zuerst in ‚Sociological Theory‘ No. 29.1, März 2011 unter dem Titel: ‚Toward a General Theory of Action Fields‘ Übersetzung: Cornelia Dörries.

¹² SAF: strategic action field, dt.: Strategisches Handlungsfeld.

wie Akteursgruppen und Institutionen und beschreibt „das Ringen kollektiver Akteure um strategische Vorteile in und mittels Interaktionen mit anderen Gruppen innerhalb sozialer Ordnungen“ (vgl. 2012, S. 58).

Fligstein und McAdam haben sich im Vorfeld mit den Arbeiten Pierre Bourdieus, insbesondere mit seiner Feldtheorie in den ‚Regeln der Kunst‘ (vgl. Bourdieu 1999) mit Institutionentheorien von Richard W. Scott und John Meyer sowie Paul DiMaggio und Walter Powell und deren Netzwerkanalyse auseinandergesetzt. Sie betonen, dass Bourdieus Ansatz und der ihre grundsätzlich gleich seien und übernehmen von Bourdieu dessen Auffassung, dass im sozialen Feld permanent um die Vormachtstellung gekämpft wird. Fligstein und McAdam verstehen wie Bourdieu soziale Felder als ‚Kampffelder‘ bzw. ‚Spielräume‘. Sie unterscheiden ebenfalls zwei Arten von Akteur:innen; bei Bourdieu heißen die einen ‚Arrivierte‘ (Inhaber:innen der jeweiligen Definitionsmacht), die anderen Häretiker, die wiederum die Arrivierten herausfordern und mit ihnen um eine neue bzw. stärkere Positionen im sozialen Feld kämpfen. Einsatz und Gewinn gleichermaßen ist Kapital – ökonomisches, kulturelles, symbolisches, soziales Kapital. Fligstein und McAdam bezeichnen Bourdieus ‚Arrivierte‘ bzw. ‚Orthodoxe‘ als ‚Etablierte‘, Bourdieus ‚Häretiker‘ werden ‚Herausforderer‘ genannt.

Ebenso von der Theorie Bourdieus beeinflusst ist ihre These, dass im Kampf um die Positionen im sozialen Feld die Etablierten den Herausfordernden gegenüber klar im Vorteil sind, weil sie oft über institutionalisierte Positionen und auch über Institutionen als Verbündete verfügen. Je instabiler und offener das Feld ist, desto größer ist demnach die Chance der Herausfordernden auf Dominanz im Feld.

An Bourdieus Theoriekonstrukten kritisieren die beiden Soziologen, dass ihr französischer Kollege im Unterschied zu ihnen auf der individuellen Ebene bleibt, indem er darlegt, wie einzelne Akteur:innen im Feld handeln, jedoch keine kollektiven Akteursgruppen beachtet. Außerdem merken Fligstein und

McAdam an, dass Bourdieu nicht betrachtet, ob und wie Kollektive handeln oder wie sie durch Maßnahmen wie Kooperationen oder Wettbewerb Felder strukturieren (vgl. Fligstein & McAdam. 2012, S. 87). Der Kern ihrer Theorie hingegen sei die Annahme, dass in SAFs nicht nur Individuen, sondern Gruppen nach Vorteilen streben und entsprechende Auseinandersetzungen im sozialen Feld führten (vgl. ebd.). Dieser Ansatz wird im Laufe der Arbeit auf die Frage angewendet, inwieweit in den 1950er-Jahren einflussreiche Institutionen wie der Deutsche Werkbund, der Rat für Formgebung oder auch Hochschulen wie die Hochschule für Gestaltung Ulm den Diskurs so weit bestimmten, dass sie das soziale Feld der Gestalter:innen mit strukturierten bzw. formierten.

Im Folgenden werden die Grundzüge der Theorie von Fligstein und McAdam vorgestellt. Ihre zentralen Begriffe lauten im Überblick:

- Strategische Handlungsfelder,
- Etablierte, Herausforderer und Governance Units,
- Sozialkompetenz (skills),
- Umwelt des Feldes.

Desweiteren beschreiben Fligstein und McAdam

- exogene Erschütterungen, Brüche im Feld und der Beginn von Konflikten,
- Episoden des Konflikts,
- Einigung (vgl. ebd., S. 59ff.).

Strategische Handlungsfelder (SAF)

Die US-amerikanischen Soziologen positionieren ihre Theorie an der Schnittstelle zwischen Organisationstheorie und sozialer Bewegungsforschung. Ihre Theorie widmet sich in erster Linie der Struktur von Wandel und Stabilität des institutionellen Lebens moderner Gesellschaften, das nach Fligstein und McAdam in einem komplexen Netz strategischer Handlungsfelder (SAF) wurzelt (vgl. ebd., S. 57). Diese SAFs sind sozial konstruierte Arenen, „in denen mit unterschiedlichen Ressourcen ausgestattete Akteure um Vorteile ringen. [...] Die Zugehörigkeit hängt in diesen Feldern stark von der subjektiven Positionierung und weniger von objektiven Kriterien ab“ (ebd., S. 61), sie werden situativ konstruiert, und zwar dann, wenn „wechselnde Ansammlungen von Akteuren neue Themenfelder definieren und Probleme als drängend begreifen“ (ebd.). Die Grenzen der SAFs sind also nicht definiert, sondern dynamisch.

Wie nach dem Prinzip der russischen Matroschkas bestehen die involvierten kollektiven Akteur:innen, das sind z. B. Organisationen, Großfamilien, Clans, Wertschöpfungsketten, soziale Bewegungen und Regierungssysteme, selbst aus SAFs (vgl. ebd., S. 60).

Etablierte

Orientiert an William Gamsons Theorie der sozialen Bewegungen unterscheiden Fligstein und McAdam drei verschiedenen Protagonist:innen im strategischen Feld: Etablierte, Herausforder:innen und Governance Units (vgl. ebd., S. 64).

Etablierte üben nach ihrer Ansicht überproportionalen Einfluss auf das Feld aus. Ihre Interessen und Ansichten spiegeln sich stark in den wichtigsten Organisationen des Feldes wider, d. h. Ziele und Zwecke des Feldes richten sich an den Interessen der Etablierten aus. Die Positionen im Feld werden

über Ressourcen definiert, „auf die die Etablierten zum Großteil Ansprüche erheben, die Regeln sind zu ihrem Vorteil, und auch die getroffenen Übereinkünfte dienen der Legitimierung und Unterstützung ihrer privilegierten Position innerhalb des Feldes“ (ebd., S. 64). (Das würde erklären, warum von den zahlreichen politischen oder kulturellen Revolutionen sich nur wenige dauerhaft durchsetzen konnten.)

Herausforder:innen

Anders als die Etablierten verhalten sich Herausforder:innen. Sie „besetzen weniger privilegierte Nischen und haben auf die Vorgänge normalerweise wenig Einfluss. Obwohl sie das Feld und die Vormachtstellung der Etablierten im Wesentlichen anerkennen, artikulieren sie gewöhnlich eine alternative Vorstellung vom Feld und von ihrer eigenen Position im Feld“ (ebd.). Dies bedeute aber nicht zwingend, dass Herausforderer offen rebellierten oder aggressiv oppositionelle Ansichten vertreten würden, führen die US-amerikanischen Soziologen aus.

Governance Units

Die Governance Units sind Interessenvertretungen, sie wirken feldintern und sind Bestandteile des Feldes. Die Autoren weisen explizit darauf hin, dass sich Governance Units von externen staatlichen Strukturen unterscheiden, denen wiederum die Jurisdiktion über alle oder einige Aspekte der SAFs obliegt (vgl. ebd., S. 65).

Governance Units stellen die Befolgung der Regeln im Feld sicher und damit das reibungslose Funktionieren des Systems. Fast alle diese Governance Units stehen nach Fligstein und McAdam unter dem Einfluss der mächtigsten Etablierten des Feldes und „sind von der Logik geprägt, die der Rechtfertigung der bestehenden Herrschaftsverhältnisse dient“ (ebd., S. 65). Die Auto-

ren gehen davon aus, „dass Akteure das Handeln anderer aus der Perspektive ihres eigenen Standpunkts im Feld sehen. In den meisten Feldern besitzen die dominanten bzw. etablierten Akteure einen Bezugsrahmen, dessen Kern die ihnen eigene Perspektive auf das Feld ist, während die dominierten Akteure resp. Herausforderer eine ‚oppositionelle‘ Perspektive einnehmen“ (ebd., S. 65). Bei Konflikten seien die Governance Units nicht neutral, sondern stützten die Interessen der Etablierten.

Krisen und Konflikte

In den Feldern findet nach Fligstein und McAdam ein permanentes Positionserangel statt. Sie gehen davon aus, „dass Menschen immer strategisch handeln, selbst in einem stabilen sozialen Umfeld“ (ebd., S. 67). Dies sei der Spielraum für schrittweise Veränderungen. SAFs seien also von stetigem Wandel geprägt, ihre bestehende Ordnung immer prekär. Dies träfe ganz besonders in Krisensituationen zu (vgl. ebd., S. 63). Bestehende Beziehungsverhältnisse und Bedeutungsinhalte würden durch Krisen destabilisiert. Die verschiedenen Akteur:innen, ob Etablierte, Herausforderer oder Governance Units, interpretierten aufgrund ihrer verschiedenen Positionen Ereignisse unterschiedlich und reagieren entsprechend ihrer Perspektive verschieden auf sie (vgl. ebd., S. 63). Insgesamt, so die Autoren, neige das Feld zur Einigung. Konflikte würden entschärft; die Positionen der Akteur:innen ließen sich mit geringem Aufwand reproduzieren, und die Ordnung würde durch sich neu formierende Beziehungen und Gruppen wiederhergestellt (vgl. ebd., S. 64).

Anders als Foucault, Bourdieu und Butler schreiben Fligstein und McAdam individuellen sozialen Kompetenzen explizit große Bedeutung zu; gleich, ob eine stabile oder fragile Situation im sozialen Feld vorherrscht – das Positionserangel erfordert nach Fligstein und McAdam soziale Kompetenz. Beim Versuch der beteiligten Akteur:innen, eine stabile gesellschaftliche Umwelt

zu schaffen und zu erhalten, versicherten sie sich der Mitarbeit anderer Akteur:innen:

„Die Schaffung von Identitäten, politischen Koalitionen und Interessen dient der Unterstützung der Kontrolle, die Akteure anderen Akteuren gegenüber ausüben. Doch um solche Übereinkünfte herstellen und sichern zu können müssen strategische Akteure in der Lage sein, sich in die Position der anderen hineinzusetzen und ein kollektives Interesse zu formulieren.“ (vgl. ebd.)

Darüber hinaus könnten sozial kompetente, individuelle oder kollektive Akteur:innen Menschen und Bedingungen ‚lesen‘ und es verstehen, andere Menschen dazu zu bringen, innerhalb eines Handlungsrahmens aktiv zu werden. „Diese Handlungen umfassen Deutungsmuster, die anderen Akteuren Identitäten bereitstellen“ (ebd., S. 66).

Diese Identitäten wiederum dienen nach Fligstein und McAdam in der Gruppe der Etablierten der Aufrechterhaltung des Status quo (vgl. ebd., S. 67). Sozial geschickte Akteur:innen lieferten demnach „ein kollektives Set von Bedeutungszusammenhängen, das auch von anderen Akteuren geteilt wird, weil es deren Identität und Interessen entspricht“. Ähnlich wie es Bourdieu bereits in seinem Habitus-Konzept darlegte gelten in „ ‚institutionalisierten‘ sozialen Umgebungen diese Bedeutungszusammenhänge als ‚selbstverständlich‘, und Handeln wird ohne Weiteres mit Bezug auf diese Bedeutungszusammenhänge geprägt“ (ebd., S. 67).

Das Forscherteam begreift soziale Felder als komplexe Netzwerke, die ihrerseits in andere Felder eingebettet sind. Daher sei es von Bedeutung zu untersuchen, wie die Beziehungen innerhalb des Feldgefüges geartet sind. Stabilität innerhalb eines Feldes sei zum Großteil ein Produkt seiner Beziehungen zu anderen Feldern (vgl. ebd., S. 68). Krisen hingegen könnten „die

Folge innerer Prozesse sein“. Weitaus häufiger seien sie „das Ergebnis einer exogenen Erschütterung, die von einem angrenzenden Feld ausgeht“ (ebd., S. 69).

Im Verlauf ihres Artikels spielen die Soziologen aus Berkeley und Stanford Episoden von Konflikten bis hin zur (strukturell wahrscheinlichen) Einigung durch. Sie machen drei Aspekte bei solchen emergenten, anhaltenden, konflikthaften Interaktionen zwischen Akteur:innen aus: erstens innovatives Handeln, zweitens ein allseitiges Gefühl von Unsicherheit bzw. Krise in Bezug auf Regeln und Machtverhältnisse und drittens eine anhaltende Mobilisierung der Etablierten und Herausforder:innen.

Über die Dauer des Konflikts sagen sie, dass dieser davon abhängt, wie lange sich das Gefühl von Unsicherheit hinsichtlich der Strukturen der dominanten Logik des Feldes hält: „Es ist dieses durchdringende Gefühl, das die Bedrohung und Chance wahrnehmbar macht und so alle Konfliktparteien dazu drängt, den Kampf fortzusetzen“ (ebd., S. 71).

Diese wahrgenommenen Bedrohungen und Chancen führen laut Fligstein und McAdam zu einer Veränderung des Bewusstseins der Feldakteur:innen. Regeln, die als selbstverständlich und sinnvoll galten, würden in Frage gestellt, und die Kalkulationen, auf denen Feldbeziehungen beruhen würden bezweifelt. „Wenn die Bindungen innerhalb des bestehenden SAFs kollabierten, sei zudem damit zu rechnen, dass sich neue Akteur:innen ins Kampfgetümmel stürzten“ (vgl. ebd.). Etablierte und Herausforder:innen reagierten unterschiedlich auf die konflikthafte Situation. Etablierte neigten zumindest anfänglich dazu, „den Status quo heraufzubeschwören, um so die Lage zu stabilisieren“. Herausforder:innen hingegen „werden als Erste auf innovatives Handeln setzen, da sie eine Chance wittern, ihre eigene Position im Feld durch neue Maßnahmen zu verbessern“ (ebd.). Dass während der Krise völlig neue Gruppen auftreten sei sehr wahrscheinlich.

Wie beschrieben neigt das soziale Feld zur Einigung, um sich zu stabilisieren. Wenn ein allgemeines Gefühl von Ordnung und Sicherheit wieder hergestellt ist, gilt die Krise als überwunden. Das Feld bewege sich dann entweder in Richtung einer neuen oder einer erneuerten institutionellen Einigung. Im ersten Fall nehmen die Herausfordernden den Gewinn für sich in Anspruch, im zweiten die Etablierten bzw. ihre staatlichen Verbündeten (vgl. ebd., S. 72).

Fligstein und McAdam weisen in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung der Regeln des Feldes hin: Wenn hier Unsicherheit über die Regeln bestehe, neigten Akteur:innen zu einer größeren Offenheit gegenüber neuen Perspektiven und suchten nach Alternativen (vgl. ebd.). Als verfügbare und im Allgemeinen vertrauenswürdige Quellen neuer Ideen und Praktiken erwiesen sich die Felder in der direkten Umgebung. Organisationen bedienten sich ‚legitimer‘ Formen, die bereits in anderen Feldern erprobt wurden. So begründeten etwa Richter:innen neue Rechtsauslegungen mit Analogien (vgl. ebd.).

Nachdem Fligstein und McAdam die beschriebenen konzeptionellen Elemente ihrer Theorie darlegten widmen sie sich den für Stabilität und Wandel ausschlaggebenden Bedingungen sowie der potentiellen Rolle strategischer Akteur:innen in den dynamischen Prozessen des Feldes. Die Autoren unterscheiden drei Formen von SAFs, die sie folgendermaßen charakterisieren:

- unorganisiert oder im Entstehen begriffen (emergente Felder),
- organisiert und stabil, aber im Wandel begriffen (sozialer Wandel in keinen Schritten),
- organisiert, instabil und offen für Transformation (vgl. ebd., S. 73).

Im Weiteren befassen sich die beiden Soziologen ausführlich mit den von Ihnen bestimmten Formen von SAFs und spielen Veränderungen im Feld inklusive der Rolle der involvierten Akteursgruppen durch. Gedacht als Überblick zitiere ich ihre 16 dazu formulierten Thesen (die Nummerierung stammt von Fligstein und McAdam).

Emergente Felder

These 1: „Unorganisierte soziale Sphären organisieren sich wie eine soziale Bewegung über einen anschwellenden sozialen Prozess“ (Fligstein & McAdam 2012, S. 73).

These 2: „Sozial geschickte Akteure spielen bei der Herausbildung neuer Felder eine zentrale Rolle [...], indem sie ihre Unterstützer zur Kooperation bewegen und Wege finden, andere Gruppen zu beteiligen“ (ebd., S. 74).

These 3: „Sozial geschickte Akteure können die Herausbildung vollkommen neuer kultureller Rahmen für Felder unterstützen, indem sie verbindende Identitäten schaffen, die viele Gruppen ansprechen. In diesem Prozess lassen sich Identitäten und Interessen jeder Gruppe verändern“ (ebd.).

These 4: „Die anfängliche Verteilung von Ressourcen hat Einfluss darauf, ob sich SAFs hierarchisch oder kooperativ organisieren. Je größer die Ungleichheit bei der anfänglichen Ressourcenverteilung, desto wahrscheinlicher ist eine hierarchische Struktur“ (ebd.). Analog dazu bilden ähnlich große Gruppen mit etwa gleicher Ausstattung wahrscheinlich Koalitionen.

These 5: „SAFs sind dann stabil, wenn sie Rollenstrukturen aufweisen, die entweder auf der Hierarchie zwischen Etablierten und Herausforderern oder auf politischen Koalitionen beruhen“ (ebd., S. 75). Im Gegensatz dazu sei der unorganisierte soziale Raum gekennzeichnet durch: häufiges Auftreten und Verschwinden wechselnder Organisationen, Abwesenheit stabiler sozialer Beziehungen und Uneinigkeit in Bezug auf Ziele und Mittel.

These 6: „Neue SAFs entstehen häufig in der Nachbarschaft bereits existierender SAFs. Ableger dortiger Gruppen oder Gruppen, die von dort ‚emigriert‘ sind, bevölkern häufig das neue SAF“ (ebd.).

These 7: „Der Staat unterstützt die Schaffung neuer sozialer Räume durch beabsichtigte und unbeabsichtigte Konsequenzen seines Handelns. Der Staat steht auch im Fokus der Aufmerksamkeit von sich entwickelnden SAFs“ (ebd., S. 76).

These 8: „Entstehende Felder bringen neue Ordnungsformen hervor. Die entsprechenden Strukturen können von Akteuren aus benachbarten Räumen bezogen werden“ (ebd., S. 77).

Stabile Felder und sozialer Wandel in kleinen Schritten

These 9: „Stabile SAFs sind gekennzeichnet von einer bekannten Rollenverteilung zwischen Etablierten und Herausforderern oder einem Set politischer Koalitionen. Die Spielregeln sind allen bekannt. Im Falle drohender Instabilität wird es zu Versuchen kommen, den Status quo aufrechtzuerhalten. Herausforderer sind im Falle einer Krise besonders angreifbar. Unter stabilen wie auch unter krisenhaften Umständen riskieren Herausforderer ihr Überleben, wenn sie gegen Etablierte agieren“ (ebd., S. 78).

These 10: „Sozial geschickte Akteure aus etablierten- und Herausforderer-Gruppen werden Schritte unternehmen, von denen sie hoffen, dass sie dabei helfen, ihre Position innerhalb des bestehenden SAFs zu erhalten oder zu verbessern. Diese laufenden Anpassungen sind eine Form organisationalen Lernens. Die Nischenbildung sowie das Ausnutzen von Krisen anderer Herausforderer zum eigenen Vorteil gehört zu den Taktiken der Herausforderer, während die Etablierten taktisch auf Nachahmung, Kooptation oder Fusion setzen“ (ebd., S. 79).

Thesen zum Thema ‚Feldkrise‘

Fligstein und McAdam gehen davon aus, dass SAFs krisenanfälliger sind als in den meisten institutionellen Theorien dargestellt. Krisen werden demnach am häufigsten durch die Verbindung eines SAFs mit einem anderen ausgelöst. Die Reaktion darauf seien immer wiederkehrende Versuche, den Status quo zu erhalten (vgl. ebd., S. 80).

These 11: „SAFs werden gewöhnlich von externen Schocks destabilisiert, die von anderen SAFs, dem Eindringen anderer Gruppen von Organisationen, staatlichem Handeln oder weitreichenden Krisen wie Kriegen oder wirtschaftlicher Depression herrühren“ (ebd.).

These 12: „Je stärker ein SAF mit anderen SAFs verbunden ist, desto größer ist seine Stabilität. Umgekehrt gilt, dass neue SAFs und solche mit wenigen Verbindungen instabiler sind“ (ebd., S. 83).

These 13: „Je abhängiger ein SAF von den Ressourcen anderer ist und je tiefer es in der Hierarchie von SAFs angesiedelt ist, desto instabiler ist es“ (ebd.).

These 14: „Im Falle von Krisen wird der Staat zum Mittelpunkt allen Handelns. Deshalb erscheinen moderne Gesellschaften krisengeschüttelt. Allgemeine gesellschaftliche Krisen sind zwar selten, doch wenn sie auftreten, bieten sie die Gelegenheit, die Regeln einer Gesellschaft umfassend zu revidieren“ (ebd.).

These 15: „Sozial geschickte Akteure auf Seiten der Etablierten verteidigen den Status quo. Das bedeutet, dass ein neu entstehender Bedeutungsrahmen nur von einem Eindringling oder einer Gruppe von Herausforderern hervorgebracht werden kann. Sie werden versuchen, neue Regeln und eine neue Ordnung zu schaffen, [...] eine neue auf Interessen beruhende politische Koalition bilden oder einen neuen kulturellen Rahmen gestalten, der Interessen und Identitäten reorganisiert“ (ebd., S. 84).

These 16: Eine Krise des SAFs kann nach Fligstein und McAdam folgende Konsequenzen haben:

1. die alte Ordnung kann wieder eingesetzt werden,
2. das SAF zerfällt zu unorganisiertem sozialen Raum,
3. das SAF wird in verschiedene soziale Räume aufgeteilt; die Aktivitäten der Gruppen werden neu definiert, sie versuchen nicht mehr, denselben sozialen Raum zu besetzen,
4. Herausforder:innen bilden eine Koalition, um ein neues SAF zu schaffen (vgl. ebd., S. 86).

Im Anschluss an die Darlegung ihrer Thesen resümieren Fligstein und McAdam über die Chancen von Etablierten und Herausforder:innen, sich im umkämpften SAF zu behaupten bzw. sich durchzusetzen.

Verhaltensweisen in Phasen der Instabilität

Etablierte werden sich zunächst „an das halten was sie in ihre Position gebracht hat. Selbst wenn es offensichtlich ist, dass sie die Macht über ein SAF verlieren, haben sie kaum eine andere Wahl und werden deshalb versuchen, ihr Kontrollkonzept [...] aufrechtzuerhalten, indem sie die Ressourcen nutzen, die ihnen zur Verfügung stehen“ (ebd., S. 84). Eine zweite Option für die Etablierten sei, den Staat zu Hilfe zu rufen. Für Herausforder:innen erzeuge die Krise eines bereits bestehenden SAFs hingegen politische Möglichkeiten, sich strategisch zu engagieren (vgl. ebd.).

Das von Fligstein und McAdam erarbeitete theoretische Instrumentarium erwies sich im Laufe der Arbeit als unverzichtbar für die Untersuchung der Dynamik von Auseinandersetzungen von Akteur:innen und institutionelle Gruppierungen innerhalb zu untersuchenden Felds der Gestaltung.

2.5 Zusammenfassung

Das Kapitel ‚Theoretische Grundlagen‘ diente dazu, eine theoretisch fundierte Basis für die weitere Arbeit zu schaffen. Das hauptsächliche Erkenntnisinteresse der Arbeit ist die (Re-)Konstruktion der Konstituierung des sozialen Feldes der Gestaltung und die Offenlegung der Mechanismen, die im Feld wirken. Am Ende steht die Darstellung einer entsprechenden Genealogie.

Zu diesem Zweck wurden die Theorien von Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Paul Fligstein und Doug McAdam sowie ihre Begrifflichkeiten herangezogen.

Ausgangspunkt der Dissertation ist die Hypothese, dass es erstens ‚die Designprofession‘ um 1945 nicht gab; zweitens, dass sich nach 1945 innerhalb weniger Jahre sowohl in der Werkpädagogik als auch im Design ein ‚Selbst-

findungsdiskurs‘ entwickelte. Dabei ist von einer krisenhaften Situation nach dem Ende von NS-Diktatur und dem Zweiten Weltkrieg auszugehen.

Das zu untersuchende diskursive Feld zeigt sich heterogen und weist zahlreiche institutionelle Initiativen auf, diese bisher kaum entwickelte neue Gestaltungsdisziplin zu etablieren. Um die diskursive Formierung des Feldes zu untersuchen, finden die Theorien vom Michel Foucault Anwendung. Zentrale Begriffe bei Foucault sind Macht und Wissen, Wahrheit und Diskurs. Macht treibt die Gesellschaft an und ist relational. Wahrheit – hier die ‚Wahrheit‘ des Feldes Gestaltung – wird durch (Wissens-)Diskurse gemacht, konstruiert und ausgehandelt; die Generierung von Wahrheit ist also ein dynamischer Prozess, an dem Subjekte und Institutionen beteiligt sind. Macht, Wissen, Wahrheit und Diskurs sind untrennbar miteinander verbunden. Die Subjekte tragen über Diskurse die Durchsetzung ihrer (Macht-)Interessen aus, ohne jedoch das (vorläufige) Gesamtergebnis der Aushandlungen bewusst beeinflussen zu können. Das Ringen um Macht setzt nach Foucault auch produktive Kräfte frei.

Bei der Ausarbeitung des sozialen Feldes der Gestaltung wurde außerdem auf die Forschungen von Pierre Bourdieu aufgebaut, insbesondere auf Bourdieus Theorie der sozialen Felder und der damit verbundenen dreidimensionalen Konzeption eines Raumes, in welchem die Akteur:innen sich positionieren bzw. ihre Position verändern wollen.

Grundbegriffe in Bourdieus Theorie sind das Feld, der Habitus und ‚Illusio‘. Die Heterogenität des Feldes ist konstitutiv, Akteur:innen wollen eigene Interessen durchsetzen, darum finden im Feld permanente Kämpfe statt. Den Kampf (Bourdieu spricht auch von ‚Spiel‘) beeinflussen, anders als bei Foucault, nicht nur der Diskurs, sondern auch die habituelle Verteilung von Ressourcen, wie etwa symbolische Güter (Ansehen, Sprachgewandtheit und Bildung) oder ökonomisches Kapital. Die einzelnen Akteure:innen agieren im Feld vorbewusst und zwar über den Habitus. Akteur:innen im Feld glauben

an die Sinnhaftigkeit des Spiels und seine Regeln. Bourdieu bezeichnet sie als ‚Illusio‘. Die zugrundeliegenden Machtstrukturen bleiben im Dunkeln.

Vergleicht man Bourdieus Theorie des sozialen Feldes mit Foucaults bereits dargestelltem Konzept des Dispositivs, so erscheinen die Erkenntnismöglichkeiten, die im Feldbegriff liegen größer. Bourdieus Annahmen über das soziale Feld bilden daher die Grundlage für die Skizzierung eines sozialen Felds der Gestaltung. Im Unterschied zum Begriff ‚Subjekt‘, mit dem Foucault arbeitet, beinhaltet der Begriff ‚Akteur:in‘ ein aktiveres Moment, nämlich jemanden, der:die sozial handelt.

Ein weiterer Aspekt dieser Dissertation ist die Frage nach einer Benachteiligung von Frauen in den 1950er-Jahren. Hierfür werden Ergebnisse der Gender-Forschung reflektiert, insbesondere die Theorien von Judith Butler. Ein Schwerpunkt ihrer Forschung ist, ähnlich wie bei Foucault, das Verhältnis von Wissen, Diskurs und Macht. Sie misst der Sprache als ‚Bezeichnungs‘-Macht jedoch größere Bedeutung bei. Anhand der Bezeichnungen bzw. Zuschreibungen in ‚Mann‘ und ‚Frau‘ zeigt Butler, dass sich daraus kulturelle Identitäten bilden. Diese werden durch ständige Bezeichnung inkorporiert. Mann und Frau werden unbewusst zu physischen ‚Bildern‘ von Zuschreibungen. Was für Geschlechterzuschreibungen gilt, könnte auch die Konstruktion von Berufszuschreibungen erhellen. Sprache ist nach Butler Handlungsmacht. Der Untersuchung von Sprache und Rhetorik der Diskurse soll deshalb in der Arbeit ein hoher Stellenwert eingeräumt werden.

An den zu untersuchenden Diskursen sind nicht nur Individuen beteiligt, sondern auch überindividuelle Institutionen und Initiativen. Eine Theorie darüber, wie sich Akteursgruppen im sozialen Raum strukturieren, haben Fligstein und McAdam in ihrer Theorie der Strategischen Handlungsfelder vorgelegt. Ein SAF besteht im Wesentlichen aus Etablierten, Herausforderer:innen und Governance Units. Die Regeln im Feld sind zum Vorteil der Etablierten festgelegt. Da in den 1950er-Jahren im sozialen Feld der Gestaltung an seiner

Formierung etliche Institutionen und Governance Units beteiligt sind liegt es nahe, die Theorie der Strategischen Handlungsfelder einzubeziehen.

Aus dem bisher Dargelegten ergeben sich folgende aktualisierte erkenntnisleitende Forschungsfragen und -aufgaben:

- Was wurde inhaltlich vorgebracht und mit welcher Intention? (Analyse des Fachdiskurses.)
- Wie strukturieren sich die Protagonist:innen des Etablierungskampfes im sozialen Raum? (Untersuchung des sozialen ‚Ortes‘.)
- Wer kämpft gegen wen und mit welchen Mitteln? (Herausarbeiten der zugrundeliegenden Strategien.)

Nachdem der theoretische Rahmen abgesteckt wurde, geht es im folgenden Kapitel darum, welche Methode(n) am besten anzuwenden sind.

3. Forschungsdesign/Methodik

3.1 Methodenwahl – eine Suchbewegung

Um Diskurse zu untersuchen bieten sich mehrere qualitative Forschungsmethoden an, zum einen hermeneutische Verfahren wie etwa die qualitative Inhaltsanalyse, die objektive Hermeneutik oder die Grounded Theory, zum anderen die Diskursanalyse.

Grundlage aller hermeneutischen Verfahren ist das Konzept, dass es eine ‚Welt hinter der Welt‘ gibt, deren Sinn entschlüsselt werden muss. Laut Karl Lenz müssen daher „aus dem oberflächlichen Informationsgehalt des Textes in einem methodisch kontrollierten Verfahren ‚tieferliegende‘ (d. h. je nach Theorietradition subjektiv gemeinte oder latente) Sinn- und Bedeutungsschichten rekonstruiert werden“ (Lenz 2011). Im Folgenden werden als hilfreich bewertete Forschungsmethoden vorgestellt: die Qualitative Inhaltsanalyse, die Objektive Hermeneutik sowie die Grounded Theory.

3.1.1 Qualitative Inhaltsanalyse – Interaktion als interpretativer Prozess

Die Qualitative Inhaltsanalyse wurde in den 1980er-Jahren entwickelt und geht auf den Psychologen Philipp Mayring zurück. Grundgedanke ist, dass jede soziale Interaktion ein interpretativer Prozess ist. Wenn soziales Handeln selbst schon Interpretation ist, bedeutet dies wiederum für den:die Forschenden, dass er:sie Interpret:in von Interpretationen ist. Oder wie Karl Lenz es beschreibt: „Die Sinnsetzungs- und Sinndeutungsakte der Subjekte sind Ausgangsmaterial (Konstruktion ersten Grades). Die Sozialwissenschaften entwerfen – als methodisch kontrollierte Rekonstruktion der Konstruktionen der Alltagshandelnden – Konstruktionen zweiten Grades“ (Lenz 2007, o. S.).

Die qualitative Inhaltsanalyse soll die mitunter große Datemenge von zwischenmenschlicher Kommunikation sammeln, strukturieren und analysieren. Grundsätze der qualitativen Inhaltsanalyse sind Regelgeleitetheit, Theoriegeleitetheit und Kategorien(system-)orientiertes Vorgehen (vgl. ebd.). Grundlegend ist die Ausrichtung auf das Individuum.

Nach Mayring analysiert die Qualitative Inhaltsanalyse sprachliches Material systematisch, indem das Material zergliedert und zu einem Ablaufmodell zusammengesetzt wird (Mayring 1991, S. 210). Zuvor wurden die Analyseaspekte theoriegeleitet in einem am Material entwickelten Kategoriensystem festgelegt. Der Bestimmung des Ausgangsmaterials, der Analyse seiner Entstehungssituation sowie seiner formalen Charakteristika komme hier eine wichtige Rolle zu (vgl. ebd.). Methodische Schrittfolgen seien Zusammenfassung, Explikation und Strukturierung (vgl. ebd, S. 211). Bei der Zusammenfassung wird das oftmals umfassende und/oder vielfältige Material (Texte, aber auch Bildquellen, Interviewmitschnitte o. ä.) so reduziert, dass der wesentliche Inhalt erhalten bleibt, aber durch Abstraktion ein überschaubarer Korpus geschaffen wird. Explikation meint, dass zu einzelnen fraglichen Textteilen zusätzliches Material herangetragen wird, das das Verständnis erweitert, die Textstelle erläutert, erklärt usw. In der anschließenden Strukturierung werden bestimmte Aspekte aus dem Material herausgefiltert. Unter vorher festgelegten Ordnungskriterien wird ein Querschnitt durch das Material gelegt, oder das Material wird aufgrund bestimmter Kriterien eingeschätzt (vgl. ebd.). Lenz fasst die Vorgehensweisen wie folgt zusammen:

- „Zusammenfassende Inhaltsanalyse: Reduktion auf wesentliche Inhalte.
- Induktive Kategorienbildung: Verfahrensweisen der zusammenfassenden Inhaltsanalyse werden dazu genutzt, um schrittweise Kategorien aus dem Material zu entwickeln.
- Explizierende Inhaltsanalyse: Zu einzelnen unklaren Textbestandteilen (z. B. Begriffen, Sätzen) soll zusätzliches Material herangezogen werden, um die Textstellen verständlich zu machen.
- Strukturierende Inhaltsanalyse: Material wird mit Hilfe eines Codierleitfadens bearbeitet.“ (Lenz 2007, o. S.)

3.1.2 Objektive Hermeneutik – subjektive Bedeutung als latente Sinnstruktur

Dieses gegen Ende der 1970er-Jahre entwickelte qualitative Forschungsverfahren geht auf Ulrich Oevermann zurück: Die Welt wird nach Uwe Flick gewissermaßen als Text verstanden, den es zu lesen gilt (vgl. Flick 2007, S. 442). Grundsätzlich unterscheidet die objektive Hermeneutik zwischen der subjektiven Bedeutung, die eine Äußerung bzw. Handlung für den oder die Beteiligten hat, und ihrer objektiven Bedeutung, d. h. die (unbewusste) latente Sinnstruktur einer Handlung. Dabei geht die objektive Hermeneutik davon aus, dass die Sprache von Individuen intersubjektiv geteilte Regeln und Bedeutungen aufweist. Auf der Website der Pädagogischen Hochschule Freiburg ist dazu zu lesen:

„In der Logik der Objektiven Hermeneutik wäre es ein Missverständnis zu glauben, dass die handelnden Subjekte sich der jeweiligen Fallstruktur, die einer konkreten Interaktionssituation zu Grunde liegt, bewusst sind. Erst im Prozess der sequentiellen objektiv-hermeneutischen Rekonstruktion der Fallstruktur kann die latente Sinnstruktur dieser Interaktion herausgearbeitet und bewusst gemacht werden. Zur Interpretation eines Textes soll also die Sichtweise, die Erlebensrealität und das Selbstbild der handelnden Personen nur als ein möglicher Betrachtungswinkel gesehen werden. Die Ebene der latenten Sinnstruktur verleiht dieser Bedeutungsschicht erst ihre Aussagekraft.“ (Petrucci 2008)

Im Rahmen eines mehrstufigen wissenschaftlichen Interpretationsverfahrens solle die Sinnstruktur ergründet werden, z. B. in Form von Grob- und Feinanalysen. Die Analyse soll streng sequentiell vollzogen werden und zu Überlegungen darüber führen, welches das konkrete Handlungsproblem ist, für das die untersuchte Handlung bzw. Interaktion eine Lösung anbietet (vgl. Flick 2007, S. 443). Generell richteten sich die Fragestellungen nach Flick „auf die Erklärung des sozialen Sinns von Handlungen oder Gegenständen“ (ebd., S. 447).

3.1.3 Grounded Theory

Entwickelt wurde diese Methode Anfang der 1960er-Jahre von Anselm Strauss und Barney Glaser. Beide führten damals eine gemeinsame Studie durch, bei der sie erforschten, welchen Einfluss das Wissen der Angehörigen um eine unheilbare Krankheit auf den Umgang mit dem Sterbenden durch dieses Wissen habe. Strauss und Glaser systematisierten das dabei entwickelte Instrumentarium als ‚Grounded Theory‘. Später modifizierten sie un-

abhängig voneinander (Strauss zusammen mit Juliet Corbin) ihr Verfahren auf unterschiedliche Weise. Erklärtes Ziel der Grounded Theory ist die Generierung einer Theorie aus dem Gegenstand, der Empirie heraus.

Im Zentrum der Methode stehen erstens das Kategorisieren und Kodieren, zweitens das theoretische Sampling und drittens das Vergleichen. Das Kategorisieren und Kodieren, Sampeln und Vergleichen ist ein iterativer Prozess, d. h. er soll solange durchgeführt werden, bis eine theoretische Sättigung erreicht ist.

Kategorisieren und Kodieren

Dazu sagt Anselm Strauss in einem Interview: „Das Kodieren ist theoretisch, es dient also nicht bloß der Klassifikation oder Beschreibung der Phänomene. Es werden theoretische Konzepte gebildet, die einen Erklärungswert für das untersuchte Phänomen haben“ (Legewie 2004). In einem ersten Schritt wird zunächst offen kodiert, d. h. aus dem Material heraus werden Codes gebildet und Konzepte benannt. Dabei wird jede Textstelle als Indikator für ein zu Grunde liegendes Phänomen betrachtet.

Im nachfolgenden Schritt des axialen Kodierens werden nach Marc Nüesch und Christophe Vetterli bereits vorhandene Codes differenziert, Beziehungen zwischen den Codes hergestellt und diese zu Kategorien zusammengefasst.

Im dritten Schritt des selektiven Kodierens wird demnach eine Kernkategorie herausgearbeitet, die einen Abstraktionsgrad hat, der es erlaubt, dass alle bereits gefundenen Kategorien enthalten sind und so die zentralen Phänomene des Untersuchungsgegenstands und ihre Zusammenhänge erfasst werden können (vgl. Nüesch & Vetterli 2010).

Theoretisches Sampling – Theorie entsteht aus Empirie

Nach Strauss kommt es darauf an, „schon nach dem ersten Interview mit der Auswertung zu beginnen, Memos zu schreiben und Hypothesen zu formulieren, die dann die Auswahl der nächsten Interviewpartner nahelegen“ (Legewie 2004). Der Prozess der Datensammlung emergiert also den weiteren Forschungsprozess. Das theoretische Sampling wird durch die währenddessen entstehende Theorie kontrolliert.

Vergleichen

Textstellen, Ereignisse, Strategien und Interviews werden permanent verglichen, und durch Minimal- und Maximalkontrastierungen werden Ähnlichkeiten und Unterschiede herausgearbeitet. Nach Strauss erwachsen aus dem Vergleichen zwischen Phänomenen und Kontexten erst die theoretischen Konzepte (vgl. ebd.).

Theoretische Sättigung

Das Ende des zyklischen Vergleichens von Textstellen, Ereignissen, Strategien und Aussagen, der Formulierung hypothetischer Beziehungen und der weiteren Spezifizierung von Kategorien ist nach Uwe Flick erreicht, wenn keine neuen Erkenntnisse mehr gewonnen werden. Glaser und Strauss sprechen vom Prinzip der Sättigung, die sowohl bei der Wahl der Interviewpartner:innen, also des Samples eintritt, aber auch im Auswertungs- bzw. Kodierungsprozess (vgl. Flick 2007, S. 161).

Zusammenfassung der drei Methoden

Den vorgestellten Verfahren Qualitative Inhaltsanalyse, Objektive Hermeneutik und Grounded Theory ist methodisch gemeinsam, dass es sich um sequentielle Verfahren handelt, in denen der gesamte Text untersucht wird. Sie orientieren sich nach Flick an einer zeitlich-logischen Struktur des Textes und nehmen diese zum Ansatzpunkt der Interpretation (vgl. Flick 2007, S. 449). Im Unterschied zur im Folgenden darzustellenden Diskursanalyse, die Diskursformationen, d. h. Strukturen und Praktiken, die sich durch unterschiedliche Textquellen wie Zeitungsartikel, politische Beschlüsse oder Interviews ziehen, geht es in hermeneutischen Forschungsmethoden darum, einen Text in seiner Ganzheit zu verstehen und zu interpretieren. Hermeneutische Fragestellungen wollen nach Reiner Keller ergründen, was in dem, was gesagt wurde, wirklich gesagt wurde (vgl. Keller 2007, S. 22). Dem Subjekt kommt in der Hermeneutik eine aktivere konstituierende Rolle zu als in der Diskursanalyse.

3.1.4 Diskursanalyse – das Aufspüren von gesellschaftlicher Allgemeingültigkeit

Bei der in den 1970er-Jahren entwickelten Diskursanalyse, als deren Begründer Michel Foucault gilt, steht die Untersuchung von Diskursen im Zentrum der qualitativen Forschung. Was aber versteht Foucault unter Diskursen?

Diskurs

Foucault zentriert den Diskurs um die beiden Begriffe ‚Aussagen‘ und ‚Formationssysteme‘. Diskurse sind demnach „eine Menge von Aussagen, die einem gleichen Formationssystem zugehören“ (Jäger & Zimmermann 2010, S. 57, Hervorhebungen im Original). Ein Formationssystem beinhaltet mehrere

unterschiedliche Diskurse, z. B. den politischen Diskurs, Mediendiskurs oder Alltagsdiskurs, während Aussagen konstitutive Bestandteile des Diskurses sind. Foucault wiederum nennt nach Landwehr zwei Bestimmungsmerkmale für Aussagen: Erstens sind sie eingebettet in bestimmte Zusammenhänge und allein aufgrund ihrer Funktion von Relevanz. Zweitens tauchen Aussagen in einem Diskurs regelmäßig und wiederkehrend auf (vgl. Landwehr 2009, S. 71). Foucault unterscheidet Aussagen von Äußerungen. Äußerungen sind zunächst beliebig. Durch ihre Häufung bzw. sinngemäße Wiederholung in einem Diskurs werden sie zu Aussagen, da sich durch die Wiederholung eine Struktur ergibt.

Ebenso wie Achim Landwehr ist Jürgen Link stark von Michel Foucault beeinflusst. Unter Diskursen versteht Link „eine institutionell verfestigte Redeweise, insofern eine solche redeweise schon handeln bestimmt und verfestigt und also auch schon macht [sic!] ausübt“ (Link 1983, S. 60 zit. in Jäger & Jäger 2007, S. 19).

Typische Fragen einer Diskursanalyse sind nach Wolfgang-Ludwig Mayerhofer folgende:

- Wann taucht ein Diskurs auf, wann verschwindet er?
- Welche sprachlichen und symbolischen Mittel werden eingesetzt?
- Wie werden Gegenstände durch den Diskurs konstituiert und formiert?
- Was sind entscheidende Ereignisse im Verlauf eines Diskurses?
- Welche Akteur:innen besetzen wie welche Sprecher:innenpositionen?
- Wer ist Träger:in, wer ist Adressat:in, wer ist Publikum des Diskurses?
- Welche Bezüge enthält der Diskurs zu anderen Diskursen?

- Wie lässt sich der Diskurs auf soziale Kontexte beziehen?
- Welche Macht-Effekte gehen von einem Diskurs aus, wie verhalten sich diese zu gesellschaftlichen Praxisfeldern? (vgl. Ludwig-Mayerhofer 2020).

3.1.5 Vergleich: Hermeneutische Verfahren – Diskursanalyse

Nach Laura Kajetzke geht die Diskursanalyse von Ordnungsstrukturen der diskursiven Praktiken aus, die in den Texten als Spur enthalten sind (vgl. Kajetzke 2008, S. 113). Uwe Flick legt den empirischen Fokus der Diskursanalyse unter Hinweis auf Edwards und Potter auf die „Inhalte der Rede, ihre relevanten Themen und ihre eher soziale als sprachliche Organisation“ (Flick 1995, S. 428). Darüber ließen sich dann „psychologische Phänomene wie Gedächtnis und Kognition als soziale und vor allem diskursive Phänomene analysieren“, und zwar die Analyse von in solchen Konstruktionen verwendeten „interpretativen Repertoires“. Die Diskursanalyse verbinde sprachanalytische Vorgehensweisen mit der Analyse von Wissens- und Konstruktionsprozessen, ohne sich auf die formalen Aspekte von sprachlichen Darstellungen und Abläufen zu beschränken“ (ebd., S. 430).

Die Diskursanalyse sucht anders als die Hermeneutik kein ‚Dahinter‘ in den Aussagen. Nach Foucault gehe es bei der Analyse des diskursiven Feldes darum, die Aussage in der Enge und Besonderheit ihres Ereignisses zu erfassen, die Bedingungen ihrer Existenz zu bestimmen, ihre Grenzen zu fixieren, ihre Korrelationen mit den anderen Aussagen aufzustellen, die mit ihr verbunden sein können und zu zeigen, welche anderen Formen der Äußerung sie ausschließe (vgl. Keller 2007, S. 23).

Siegfried Jäger weist auf einen weiteren Unterschied der Diskursanalyse im Vergleich zu hermeneutischen Verfahren hin:

„Der einzelne Text wirkt minimal und kaum spür- und erst recht schlecht nachweisbar; demgegenüber erzielt der Diskurs mit seiner fortdauernden Rekurrenz von Inhalten, Symbolen und Strategien nachhaltige Wirkung, indem er im Laufe der Zeit die Herausbildung und Verfestigung von ‚Wissen‘ führt [...] Auch Argumente, Inhalte, Bauformen etc. ‚wirken‘ durch ständige Rekurrenz und tragen so mit dazu bei, Bewusstsein zu formieren.“ (Jäger & Zimmermann 2010, S. 130)

Da wie bereits beschrieben, Diskurse als überindividuell gelten, ist damit die kollektive Gestaltung von gesellschaftlicher Wirklichkeit gemeint. Die Diskursanalyse kann also ein gewisses Aufspüren von gesellschaftlicher Allgemeingültigkeit für sich in Anspruch nehmen. Anders als in der hermeneutischen Theorie spiegeln Diskurse keine ‚versteckte‘ Wirklichkeit wider, sondern generieren Wirklichkeit: sie sind. Subjekte haben eine koproduzierende, keine bestimmende Funktion.

48

3.1.6 Forschungsmethode Diskursanalyse

Wie wird nun eine diskursanalytische Untersuchung durchgeführt? Hierzu hat Foucault in seinen Werken nie eine konkrete Methode ausformuliert. Aus diesem Grund haben sich in der Linguistik, in der Sozialwissenschaft und in anderen Disziplinen im Laufe der Zeit unterschiedliche Definitionen und methodische Herangehensweisen ausgebildet, von denen hier vier Ansätze exemplarisch dargestellt und die z. T. unterschiedlich gebrauchten Begriffe benannt werden. Alle vier Verfahren haben gemeinsam, dass sie versuchen, den Diskurs, der zunächst uferlos und in unterschiedlichen, miteinander verwobenen und unstrukturierten Strängen vorliegt, einzugrenzen und zu ordnen, um ihn so überhaupt erst beschreiben zu können.

Historische Diskursanalyse – Jürgen Link

Jürgen Link gilt als der prominenteste Vertreter einer semiotisch arbeitenden Diskursanalyse. Links Ansatzpunkt ist wiederum der Diskursbegriff Michel Foucaults (siehe oben). Für den Literaturwissenschaftler ist es notwendig, verschiedene Arten von Diskursen zu unterscheiden. Er differenziert v. a. in Spezial- und Interdiskurse. Spezialdiskurse und Interdiskurse machen den gesellschaftlichen Gesamtdiskurs aus. Spezialdiskurse werden nach Link innerhalb der Wissenschaften geführt. Sie sind explizit geregelt und systematisiert und zielen auf Verobjektivierung und Eindeutigkeit (vgl. Link 2005, S. 86 zit. nach Waldschmidt et al. 2007, S. 5f.). Aus den Spezialdiskursen speisen sich verschiedene, populäre Wissensformen und -elemente, die sich miteinander vermischen, z. B. im Journalismus, in der Populärwissenschaft und der Populärphilosophie, quasi von oben nach unten. Daraus entstehe „ein stark selektierendes kulturelles Allgemeinwissen [...] Bildlich haben wir den Interdiskurs deshalb als ‚fluktuierendes Gewimmel‘ zu kennzeichnen gesucht“ (Link 1986, S.5f. zit. in Jäger, Siegfried 1994). Link bezeichnet Interdiskurse auch als Ensemble von nicht wissenschaftlichen Diskursen, deren Spezialität die Nicht-Spezialität ist. Sie seien durch Interdiskurse und durch Mehrdeutigkeit, unscharfe Grenzziehungen und Hybridität gekennzeichnet (vgl. Link 2005, S. 87 zit. in Waldschmidt et al. 2007, S. 6). Aufgabe einer Diskursanalyse müsse es nun sein, dieses ‚fluktuierende Gewimmel‘¹³ des Interdiskurses hinsichtlich der einzelnen Diskursstränge zu entwirren.

Bezogen auf das Forschungsthema erscheint Links Differenzierung in Spezial- und Interdiskurs für die Analyse der Diskurse in Werkpädagogik und Design nicht treffend. Da die meisten Akteur:innen innerhalb der Werkpädagogik und des Designs keine expliziten Wissenschaftler:innen sind und die Diskurse eher in (populärwissenschaftlichen) Büchern, Fachzeitschriften und

in Form von administrativen Veröffentlichungen stattfinden, kann man nicht von Spezialdiskursen sprechen, sondern von Interdiskursen. Umgekehrt handelt es sich bei den am jeweiligen Diskurs Teilnehmenden um Expert:innen. Die Orte der Diskursaustragung sind Fachmedien. In der Arbeit wird daher der Begriff ‚Fachdiskurs‘ verwendet, weil er die Charakteristik der Auseinandersetzung m. E. besser trifft. Auch in den Fachdiskursen ist das von Link als Begriff eingeführte ‚diskursive Gewimmel‘ zu konstatieren. Neben den Begriffen ‚Spezial‘- und ‚Interdiskurs‘ und ‚diskursives Gewimmel‘ prägte Link einen weiteren Begriff, der bei der Analyse von Diskursen hilfreich sein kann: das Kollektivsymbol.

Kollektivsymbole

Jede moderne Industriegesellschaft verfügt nach Link über ein System kollektiver Symbolik. Kollektiv sind die hier gemeinten Symbole insofern, als sie nicht nur für den Verwendungszusammenhang eines einzelnen (literarischen) Textes entwickelt worden sind, sondern zum kommunikativen und kulturellen Gemeinbesitz einer Gesellschaft gehören: Sie tauchen immer wieder in den unterschiedlichsten Texten und den verbalen Äußerungen der verschiedensten Sprecher:innen auf. Diese Symbole verraten also etwas über den grundsätzlichen Weltbezug einer Gesellschaft, da dieser Weltbezug nicht zuletzt durch kollektiv geteilte Bildräume vermittelt wird (vgl. Link 1999). Anders gesagt: „Ein Kollektivsymbol stellt ein prinzipielles Deutungsmuster dar, auf das alle Gesellschaftsmitglieder zurückgreifen können. [...] Kollektivsymbole sind kulturelle Stereotypen, die jeder kennt und, ohne jeweils darüber zu reflektieren, zu nutzen versteht“ (Jäger & Zimmermann 2010, S. 70). Als Beispiel diene ‚die Wirtschaft hat Schlagseite bekommen‘ oder ‚die Regierung fährt auf Sicht‘ Der Einsatz von Kollektivsymbolen trägt laut Margarete Jäger erheblich zur Strukturierung von Diskursen bei, „auch deshalb, weil mit ihrer Codierung aufgrund ihrer bildlichen Logik Handlungsanweisungen

¹³ Synonym wird auch der Begriff ‚diskursives Gewimmel‘ verwendet.

vorgegeben bzw. nahegelegt werden“ (Jäger, Margarete 2010, zit. in Jäger, Siegfried 2010, S. 72). Nicht zuletzt trägt Kollektivsymbolik zur Vernetzung der verschiedenen Diskursstränge bei (vgl. Jäger & Zimmermann 2010., S. 9). Aus diesen Gründen hat die Freilegung solcher Kollektivsymbole im Analyse-material eine wichtige Bedeutung.

Historische Diskursanalyse – Achim Landwehr

Einen anderen Weg beschreitet der Historiker Achim Landwehr. Er schlägt gerade für die Analyse historischer Entwicklungen eine makrostrukturelle und im Anschluss daran eine mikrostrukturelle Vorgehensweise vor (vgl. Landwehr 2009, S. 113ff.). Auf der Makroebene geht es demnach beispielsweise darum, narrative Muster der Einzeltexte zu ermitteln und sich zu fragen, was das eigentliche Thema des Textes sei, außerdem die grafische und gestalterische Form der jeweiligen Texte zu untersuchen, da sie „die Übermittlung von Aussagen zu einem erheblichen Grad unterstützen“ können (ebd., S. 113). Nach Landwehr kann alles, was zur Konstituierung des Diskurses beiträgt, einschließlich Bildmaterial, untersucht werden (vgl. ebd., S. 117).

In einer makrostrukturellen Analyse werden Abschnitte auf „ihre mögliche Funktion für die Übermittlung von Aussagen“ (ebd., S. 113) hin untersucht, des Weiteren nach dem oder den Verfasser:innen gefragt. Die darauf folgende mikrostrukturelle Untersuchung beleuchtet Aspekte wie Argumentation, Stilistik und Rhetorik (vgl. ebd., S. 117).

Wissenssoziologische Diskursanalyse – Reiner Keller

Zentrale Frage der Wissenssoziologischen Diskursanalyse ist, welches Wissen in Diskursen konstituiert wird und somit einen gesellschaftlichen Wissensvorrat darstellt (vgl. Kajatzke 2008, S. 107). Im Gegensatz zu hermeneutischen Verfahren stehen bei der wissenssoziologischen Diskursanalyse nicht Einzelfälle im Fokus der Untersuchung, sondern ein Gesamtdiskurs.

Bezüglich der Frage nach der Methodik, nämlich, welche diskursanalytischen Schritte und Begriffe hilfreich sind, um den Diskurs zu erfassen und zu strukturieren, stellt Reiner Keller folgende Untersuchungsschritte als analytisch relevant vor:

- Problematisierungen,
- das Herausarbeiten von Deutungsmustern,
- das Klassifizieren als ein die Deutungsmusteranalyse ergänzendes Verfahren, 50
- das Aufdecken einer Phänomenstruktur und deren Typisierung,
- die Offenlegung narrativer Strukturen (vgl. Keller 2007, S. 10ff.).

Die Untersuchungsschritte im Einzelnen:

Problematisierungen: Der von Foucault geprägte Begriff ‚Problematisierungen‘ stellt historische Umbrüche in gesellschaftlichen Praxisfeldern dar.

Deutungsmuster: Dies sind nach Keller historische, in Interaktionen ausgebildete Interpretationsmuster der Weltdeutung und Problemlösung, sie seien Bestandteile kollektiver Wissensvorräte (vgl. ebd., S. 11).

Klassifikationen: Sie ergänzen die Deutungsmusteranalyse, weil Phänomene, die in ihnen und durch sie klassifiziert werden als Formen sozialer Typi-

sierungsprozesse die Erfahrung der Wirklichkeit schafften. Nach Keller finden in Diskursen Wettstreite um solche Klassifikationen statt (vgl. ebd., S. 12f.).

Phänomenstruktur: Die Phänomenstruktur sei die Art und Weise der Konstruktion von Sachverhalten, ihre Problemdimension (vgl. ebd., S. 14). Ihre Aufdeckung geschähe durch die Analyse der benutzten Begriffe einschließlich ihrer Bedeutungsdifferenz. Keller beschreibt als Elemente der Phänomenstruktur die Subjektposition, die im Diskurs konstruiert wird, und diskursgenerierte Modellpraktiken, die für die durch den Diskurs definierten Handlungsproblematiken Handlungsanweisen zur Verfügung stellen. Die analytische Rekonstruktion der Phänomenstruktur richtet sich nach Keller auf zwei Aspekte: erstens die dimensionale Erschließung und zweitens die inhaltliche Ausführung (vgl. ebd., S. 15).

Narrative Strukturen: Schließlich sollten die einem Diskurs zugrundeliegenden narrativen Strukturen freigelegt werden – strukturierende Momente von Aussagen und Diskursen, durch die verschiedene Deutungsmuster, Klassifikationen und Dimensionen der Phänomenstruktur zueinander in spezifischer Weise in Beziehung gesetzt werden, nach Keller sozusagen die ‚story line‘ des Diskurses (vgl. ebd., S. 16).

Zur Bearbeitung des historischen Themas erscheint die historische Diskursanalyse ebenso naheliegend wie die wissenssoziologische. Dennoch wurde die Methode der Kritische Diskursanalyse gewählt, da die Ordnungsstruktur der Kritischen Diskursanalyse vorteilhafter erscheint, um die unterschiedlichen Aussagen in Werkpädagogik und Design zu strukturieren und zu analysieren.

Kritische Diskursanalyse – Siegfried Jäger

Wie bereits beschrieben, wurden in den letzten Jahren mehrere Antworten auf die Frage, wie eine Diskursanalyse methodisch durchzuführen sei, entwickelt. Auch die Kritische Diskursanalyse setzt sich mit dieser Thematik auseinander, sie bezieht sich dabei auf Foucault. Einer der Hauptvertreter:innen der Kritischen Diskursanalyse ist der Linguist Siegfried Jäger. Zwecks Charakterisierung der Kritischen Diskursanalyse arbeitet er heraus, dass das Ziel einer Diskursanalyse die Beschreibung von Sachverhalten sei, nicht mehr und nicht weniger. Die Diskursanalyse suche keinen Sinn hinter der Geschichte und habe auch nicht das Ziel, nach dem Sinn historischer Verläufe zu fragen: „Was sozial geschieht, so könnte man Foucaults Position auch umschreiben, ist menschliche Tat, was entsteht/entstanden ist, sind Produkte menschlicher Arbeit – sonst nichts. Aber in diesem Sinne menschliche Tat, dass die Menschen sie tun, ohne dabei i. R. ihre unmittelbaren Interessen übersteigende Ziele vor Augen zu haben“ (Jäger 1993, S. 220). Die Diskursverläufe sind nach Jäger ‚Resultate der Machtverhältnisse‘ und Menschen helfen diese zu reproduzieren (vgl. ebd.). In der Kritischen Diskursanalyse gehe es nun darum, die gefundenen Sachverhalte zu kritisieren und zu bewerten: „Die Beschreibung von Diskursen bzw. Diskurssträngen ist nur eine wichtige Voraussetzung dazu. Und erst dann, wenn wir in der Lage sind, die gefundenen diskursiven ‚Sachverhalte‘ wohlbegründet zu bewerten und zu kritisieren, wird Diskursanalyse zu Kritischer Diskursanalyse“ (ebd., S. 221). Jägers Analyseansatz hat damit auch eine ethische Motivation, denn kritische Wissenschaft hat nach Jäger auch den Auftrag, universelle Einsichten zu fördern und menschliche Verhältnisse zu verbessern (vgl. ebd., S. 224).

Basierend auf den Begriffen Aussage und Diskursformation, die Michel Foucault prägte, schlägt der Linguist zur Ermittlung der Struktur von Diskursen die Kategorisierung des Diskurses in Diskursstränge, Diskursfragmente,

Diskursive Ereignisse, diskursiven Kontext, Diskursebenen, Diskursposition und gesamtgesellschaftlicher Diskurs vor. Diese Kategorisierung soll demnach das Gewimmel von unterschiedlichen Aussagen im Diskurs ordnen und so erst analysierbar machen; sie wird nachfolgend aufgelistet.

Kategorien des Diskurses

Diskursstränge

Diskursstränge können als „Fluss von Wissen durch die Zeit“ (Jäger 1993, S. 182) verstanden werden. Im gesellschaftlichen Gesamtdiskurs werden verschiedenste Themen behandelt. Diskursstränge kennzeichnen sich nun darin, dass sie in einem Diskurs als thematisch einheitlich erkennbar sind. Die Untersuchung von Diskurssträngen kann nach Jäger ermitteln, „was zu einem bestimmten gegenwärtigen oder früheren Zeitpunkt bzw. jeweilige Gegenwart ‚gesagt‘ wurde bzw. sagbar ist bzw. war“ (Jäger 2000). Mit der Analyse vollständiger Diskursstränge lässt sich nach Jäger die Bandbreite diskursiver Wirkung offenlegen. Ein Diskursstrang kann demnach dann als vollständig angesehen werden, wenn inhaltlich und formal nichts Neues mehr auftritt (vgl. ebd.), mithin eine theoretische Sättigung erreicht ist.

Diskursfragmente

Diskursstränge werden aus Diskursfragmenten gebildet, also aus beliebigen Texten oder Textteilen, die ein bestimmtes Thema behandeln. Ein Text enthält in der Regel thematische Bezüge zu verschiedenen Diskurssträngen, d. h., dass ein Text verschiedene Diskursfragmente enthalten kann, sie also in verschränkter Form auftauchen (siehe Diskursverschränkung)

Diskursive Ereignisse

Nach Jäger haben alle Ereignisse diskursive Wurzeln. Diskursive Ereignisse lassen sich auf bestimmte diskursive Konstellationen zurückführen, die medial besonders herausgestellt werden und als solche Ereignisse die Richtung und Qualität des Diskursstranges beeinflussen. Als Beispiel nennt Jäger die Atomunfälle in Harrisburg und Tschernobyl, die vergleichbar folgenschwer für die Umwelt waren. Doch während die Medien über den Atom-GAU von Harrisburg zurückhaltend berichteten, wurde Tschernobyl zum „medial-diskursiven Großereignis und beeinflusste als solches die gesamte Weltpolitik“ und alle weiteren Diskurse erheblich (ebd.). Die Ermittlung diskursiver Ereignisse kann nach Jäger für die Analyse von Diskurssträngen auch deshalb sehr wichtig sein, „weil ihre Nachzeichnung den diskursiven Kontext markiert bzw. konturiert, auf den sich ein aktueller Diskursstrang bezieht“ (ebd.).

Diskursebenen

Die Germanistin und Anglistin Iris Tonks bezeichnet Diskursebenen als „soziale Orte“, „von denen aus jeweils ‚gesprochen‘ wird“ (Tonks 2010, zit. in Jäger & Zimmermann 2010, S. 38). Diskursstränge erscheinen demnach auf verschiedenen Ebenen, z. B. die Ebene der Wissenschaft, der Politik, der Medien, der Erziehung, des Alltags, der Verwaltung usw. Diese sind miteinander verflochten und oft nicht eindeutig voneinander abgrenzbar, da sie aufeinander einwirken und sich aufeinander beziehen. Medien etwa übernehmen nicht selten Diskursfragmente aus anderen Medien, aus Politik oder Verwaltung. Politiker:innen wiederum verwenden Argumente aus Medienberichten oder -kommentaren.

Diskurspositionen

In einem Diskursstrang können durchaus unterschiedliche Positionen zu finden sein. Mit Diskursposition ist ein spezifischer ideologischer Standort einer Person oder eines Mediums gemeint. Siegfried Jäger bezieht sich bei seiner Definition auf Margret Jäger, die unter Diskursposition einen ideologischen Ort versteht, „von dem aus eine Beteiligung am Diskurs und seine Bewertung für den Einzelnen und die Einzelne bzw. für Gruppen und Institutionen erfolgt. [...] Die Diskursposition ist [...] das Resultat der Verstrickungen in diverse Diskurse, denen das Individuum ausgesetzt war und die es im Verlauf seines Lebens zu einer bestimmten ideologischen bzw. weltanschaulichen Position [...] verarbeitet hat“ (Jäger, Margarete 2010, in: Jäger, Siegfried 2010, S. 47). Was für Subjekte gilt, gilt analog für Medien und sogar ganze Diskursstränge. Abweichende Diskurspositionen gehören dann zum selben Diskurssystem, wenn sie sich auf die gleiche diskursive Grundstruktur beziehen.

Margarete Jäger weist darauf hin, dass einzelne Diskurspositionen sich erst als Resultat von Diskursanalysen ermitteln lassen. Methodisch bedeutet dies, dass die in der Analyse herauszuarbeitenden Diskurspositionen inklusive ihrer bestimmenden Faktoren zunächst hypothetisch sind und erst im Nachhinein bestätigt oder modifiziert werden können (vgl. ebd., S. 45).

Gesamtgesellschaftlicher Diskurs

Ein Gesamtdiskurs ist nie restlos homogen und stellt nach Siegfried Jäger ein äußerst verzweigtes und ineinander verwurzelttes Netz dar. Diskursanalyse soll das Netz entwirren, indem es methodisch erstens diskursive Ebenen herausarbeitet, dieses zweitens untersucht und drittens der Frage nachgeht, in welcher Beziehung die diskursiven Ebenen des betreffenden gesamten Diskursstranges zueinander stehen – bezogen auf das Dissertationsthema etwa, ob der bildungspolitische Diskursstrang über den Werkunterricht sich mit

dem werkpädagogischen und dem Design-Diskursstrang verzahnt oder umgekehrt, ob und wie die Fachdiskurse den bildungspolitischen Diskursstrang beeinflussen.

Diskursverschränkungen/diskursive Knoten

Eine Diskursverschränkung liegt nach Margarete Jäger vor, wenn ein Text klar verschiedene Themen anspricht, aber auch, wenn ein Hauptthema behandelt wird, bei dem aber Bezüge zu anderen Themen vorgenommen werden. Diese Diskursfragmente können miteinander verschränkt oder auch nur (punktuell) verknotet sein (vgl. ebd.).

Diskursiver Kontext

Jeder Diskursstrang verläuft nach Jäger und Zimmermann in einem diskursiven Kontext. Gleichzeitig trägt dieser Diskursstrang zur Konstituierung des diskursiven Kontextes bei. Die Erforschung von diskursiven Kontexten sei deshalb erforderlich, weil die Bedeutung und der Gehalt eines Diskursstranges erst vor diesem Hintergrund eingeschätzt werden kann. Für die Interpretation des untersuchten Diskursstrangs ist daher die Analyse des diskursiven Kontextes unerlässlich (è diskursiver Kontext). Diskursive Kontexte sind nach Siegfried Jäger zeitgebunden, d. h. sie haben eine Gegenwart, Vergangenheit und (prognostische) Zukunft. Dadurch sei der diskursive Kontext Bestandteil eines unüberschaubaren Beziehungsgeflechts. Jäger weist auf die Problematik hin, dass der diskursive (Gesamt-)Kontext dadurch nicht darstellbar sei. Daher könne der:die Forschende nur den unmittelbaren diskursiven Kontext eines zu untersuchenden Diskursstranges ermitteln:

„Als unmittelbarer Kontext wird die Vergangenheit des Diskursstranges und seine unmittelbare Umgebung verstanden, also seine Verschränkungen mit anderen Diskurssträngen sowie das Auftreten des Diskursstranges auf weiteren Diskursebenen.“ (Jäger & Zimmermann 2010, S. 42)

3.2 Entwicklung eines analytischen 5-Dimensionen-Modells

Nach dem intensiven Methodenstudium dient als Kategorisierungsinstrument und gleichzeitig als Verfahren der späteren Theoriebildung die Grounded Theory, ebenso um herauszufinden, welche Themen bzw. Diskursstränge im sozialen Feld verhandelt werden. Die Diskursanalyse nach Michael Foucault ist ein Vorbild, um herauszuarbeiten, welche Machtkämpfe mittels Worten im sozialen Feld stattfinden. Um zu analysieren, wie das neu entstehende soziale Feld der Gestaltung konstituiert ist, werden die herausgearbeiteten Diskurspositionen charakterisiert und im Feld verortet. Hierbei ist insbesondere die Feldtheorie von Pierre Bourdieu hilfreich, die dieser am Beispiel des sozialen Feldes der Kunst darlegt. Auch Fligstein und McAdam greifen Pierre Bourdieus Arbeiten auf. In ihrer Theorie strategischer Handlungsfelder entwickeln sie u. a. Bourdieus Feldtheorie weiter. Ihr zugrundeliegendes Interesse ist kollektives strategisches Handeln, hier besonders im Zusammenspiel mit institutionellen Faktoren. Fligsteins und McAdams Erkenntnisse zur Dynamik sozialer Felder bieten sich an bei der Frage, welche Rolle staatliche und private Institutionen und Initiativen bei der Etablierung von Akteur:innen und ihren Machtkämpfen im sozialen Feld spielen.

Zusammengefasst wird im folgenden Kapitel der Forschungsgegenstand auf drei verschiedenen Ebenen untersucht: erstens mit der Analyse der intradiskursiven Kommunikation (Was und wie sprechen Akteur:innen?). Mit der Hilfe von Bourdieus Feldtheorie werden zweitens die Akteur:innen im

sozialen Feld der Gestaltung verortet (Wo sprechen sie?). Drittens wird an die Theorie strategischer Handlungsfelder orientiert eine Antwort auf die Frage versucht, mit wem die Akteur:innen sprechen, d. h., ob und wie sich die einzelnen Akteur:innen in Gruppen zusammengefasst haben oder ob sie Unterstützung von (welchen) Intuitionen bekamen.

Auf der Suche nach einer geeigneten Methode ergab sich die Schwierigkeit, aus den verschiedenen theoretischen Blickwinkeln ein zusammenhängendes Bild zu erarbeiten. Die Auseinandersetzung mit hermeneutischen Untersuchungsverfahren und verschiedenen diskursanalytischen Methoden ergab, dass die gefundenen Methoden nur auf Teilbereiche, jedoch nicht auf jede der drei Untersuchungsebenen angewendet werden konnten. Daher wurde in der vorliegenden Dissertation eigens eine Methode entwickelt, die darauf basiert, mehrere Analyse-Perspektiven einzunehmen und das Textmaterial in mehreren Schritten unter den jeweils spezifischen Aspekten zu betrachten. Anregung dazu bot ein Artikel von Julian Hamann, in dem er eine wissenssoziologische Feld- und Diskursanalyse durchführte (vgl. Hamann 2012, S. 345–378). Seine Arbeit basiert auf der Analyse von Texten unter fünf verschiedenen Blickwinkeln: ontologisch, funktional, Objektdimension, praktisch, Subjektdimension. Hamanns Untersuchungsgegenstand ist der geisteswissenschaftliche Bildungsdiskurs der preußischen Universitätsreform im 19. Jahrhundert. Sein Forschungsvorhaben zielt darauf, das geisteswissenschaftliche Feld als Produktions- und Rezeptionskontext der Bildungsdebatte zu beleuchten. Er schreibt:

„Ausdeutungen des Bildungsbegriffs erscheinen in dieser Struktur als symbolische Güter und die Reflektionen der am Diskurs beteiligten Geisteswissenschaftler präsentieren sich als symbolische Auseinandersetzungen, bei denen um die legitime Definition wissenschaftlicher Bildung gerungen wird.“ (ebd., S. 347f.)

Auf Pierre Bourdieu rekurrend schreibt Hamann, dass eine allein auf die Struktur der symbolischen Güter bezogene Untersuchung des Feldes jedoch zu kurz greifen würde, deshalb erfordere die inhaltliche Analyse der Auseinandersetzungen um geisteswissenschaftliche Bildung eine diskussionsanalytische Erweiterung des feldanalytischen Rahmens (vgl. ebd., S. 349f.). Hamann verknüpft Foucaults Ansatz einer Diskursanalyse mit Bourdieus Feldanalyse, und zwar aufgrund gemeinsamer methodologischer und strukturtheoretischer Grundannahmen (vgl. ebd., S. 350). Er führt aus, die zu untersuchende Bildungsdebatte des 19. Jahrhundert lasse sich als Bildungsdiskurs verstehen – „als Sinn- und Strukturierungszusammenhang, den es reflektiert und systematisch zu rekonstruieren und zu interpretieren gilt. [...] Symbolische Auseinandersetzungen werden dann zu (Be-)Deutungsarbeit, deren Ziel die interpretative Hegemonie im Diskurs ist“ (ebd.). Aus dem Gesagten schließt Hamann, dass sich das Thema Bildung auf fünf Dimensionen entfalte. Er führt aus:

„Grundlegender Gedanke hinter diesem Konzept ist, dass diskursive Gegenstände aus verschiedenen Elementen bestehen, die im Prozess ihrer Konstruktion in unterschiedlichen Kombinationen aktiviert, und zu einer spezifischen Gestalt verbunden werden können. Die jeweilige Phänomen-Struktur ist der diskursiv vorgegebene Möglichkeitsraum, innerhalb dessen individuelle Ausdeutungen stattfinden können. Daran

anschließend wird Bildung hier als diskursiver Gegenstand verstanden, der sich auf fünf Dimensionen entfaltet, auf denen wiederum verschiedene Elemente angerufen werden können.“ (ebd.)

Diese fünf Dimensionen bezeichnet er wie erwähnt als ontologisch, funktional, Objektdimension, praktisch und Subjektdimension.¹⁴

Ziel der diskursanalytischen Ergänzung des feldanalytischen Rahmens ist es nach Hamann, „konkreten Inhalten eine größere Bedeutung einzuräumen und sie als eigenständige Strukturierungsebene zu begreifen“ (ebd., S. 351).

Die von Hamann beschriebenen Dimensionen zeigten, wie die diskursiv erzeugten Akteur:in-Positionen im sozialen Feld über eine Analyse von unterschiedlichen Perspektiven bzw. Dimensionen auf induktive Weise rekonstruierbar und interpretierbar sind.

Folgende Fragestellungen lagen der Konzeption einer eigenen Mehr-Dimensionen-Analyse zugrunde:

- Wer spricht? Wie beeinflussen die individuelle Biografie bzw. der Habitus des Sprechenden Inhalt und Diskursposition?
- Was wird gesagt? Welche Narrative bzw. Thesen werden vorgebracht und wie werden sie erzeugt bzw. argumentiert?

¹⁴ Ontologische Dimension: „versammelt untersch. Deutungen zum Wesen, zum Charakter oder zur Definition von Bildung“. Funktionale Dimension: „erfasst verschiedene Zuschreibungen zum Zweck oder Nutzen geisteswissenschaftlicher Bildung“. Objektdimension: „Interpretationen zu Gegenständen oder Objekten, an denen sich Bildung vollzieht“. Praktische Dimension: „enthält Deutungen über konkrete Formen und praktische Bedingungen geisteswissenschaftliche Bildung“. Subjektdimension: „erfasst Zuschreibungen von Verantwortungen oder Eigenschaften unterschiedlicher Subjektpositionen im Bildungsdiskurs“ (ebd., S. 350f.).

- Wie wird es gesagt? Lassen sich aus der verwendeten Sprache des:der Autor:in Haltungen, Themenschwerpunkte oder Widersprüche zum Inhalt des Gesagten interpretieren?
- Warum wird es gesagt? Welche übergeordneten Ziele werden verfolgt, und wer wird adressiert?
- In welchem Kontext steht die herausgearbeitete Diskursposition zu anderen im sozialen Feld?

Auf Grundlage dieser Analyse-Fragen wurden folgende erkenntnisleitende Untersuchungsdimensionen festgelegt:

Biografische Dimension – Wer spricht?

Die Biografie eines:r Akteur:in prägt ihren:seinen Habitus. Dieser wiederum bestimmt die jeweilige Diskursposition im sozialen Feld. Aus diesem Grund wurde die rein textbezogene Inhaltsanalyse um die Untersuchung der Biografie der jeweiligen Autor:innen erweitert.

Faktuale Dimension – Was wird ausgesagt?

„Faktual“ steht für (Wirklichkeits-)Erzählungen, die im nicht-fiktionalen Kontext erzeugt werden. Der Begriff soll auf die in den Texten jeweils konstruierte ‚Erzählung‘, die jedoch keiner imaginierten Welt entspringt, sondern auf der Vermittlung realer Sachverhalte beruht, verweisen (vgl. Saupe & Wiedemann 2015).

Hintergrund der Begriffswahl ist die Vorstellung, dass Geschichtsschreibung, an der auch dieser Forschungsbeitrag beteiligt ist, wörtlich zu nehmen ist. Geschichte wird demnach aus vorgefundenen Daten, dokumentierten Ereignissen und auch überlieferten Deutungen konstruiert, entspinnt sich aber auch aus der Interpretation von Lücken bzw. Leerstellen. Dazu gehören nach

Saupe und Wiedemann „zweifellos auch narrative Muster und Erzählstrukturen, in die sie (Historiker:innen, M. G.) als Verfasser:innen von Geschichten schon immer eingebunden sind“ (Saupe & Wiedemann 2015, S. 1).

Narration wird hier in Abgrenzung zu ihren Gegenpolen Deskription und Argumentation „als grundlegender sprachlicher Modus aufgefasst, der entsprechend von anderen Modi oder Texttypen unterschieden werden kann“ (ebd., S. 6).

Nach Saupe und Wiedemann gelten sowohl der argumentative als auch der deskriptive Modus als grundsätzlich statisch, weil ihnen im Gegensatz zur Narration das temporale Moment fehle. Narrationen thematisierten Veränderungen (von Zuständen oder Situationen). Dieser Definition zufolge ließe sich mithin jede Repräsentation zeitlich strukturierter Ereignissequenzen als Erzählung bestimmen. Da Historie auf zeitlichen Wandel bezogen ist, kann es keine nicht-erzählende (also rein beschreibende und rein argumentierende) Historiografie geben, schlussfolgern die beiden Historiker (vgl. ebd., S. 6).

Narrationen werden durch Narrative konstituiert, d. h. durch sprachliche (verbale oder textliche) Äußerungen. Sie wiederum transportieren sowohl Inhalt als auch (interpretierbaren) Subtext (vgl. Roehl 2011).

Saupe und Wiedemann unterteilen Narrative in fiktionale und in faktuale Erzählungen. Fiktionale Erzählungen sind im Wesentlichen imaginiert, während der Modus faktualen Erzählens nach Saupe und Wiedemann auf Texte verweist, „die auf die Vermittlung wahrer Sachverhalte abzielen und von den Rezipient:innen auch entsprechend verstanden werden“ (Saupe & Wiedemann 2015, S. 8). Daher sind faktuale Erzählungen in den Wissenschaften zu finden, fiktionale hingegen kaum. Hier wurde der Begriff ‚faktual‘ gewählt, um die Auffassung von Narration als der veränderlichen historischen Erzählung einer kollektiven Konstruktion zu verdeutlichen.

Rhetorische Dimension – Wie wird gesprochen?

Unter dieser Kategorie sollen zum einen verwendete rhetorische Mittel und ihre diskursive Wirkung herausgearbeitet werden, zum anderen hinterfragt werden, ob das faktuale Narrativ eine rhetorische Verstärkung erfährt oder etwa durch das ‚Wie‘ der Kommunikation Widersprüche oder Abschwächungen aufweist.

Intentionale Dimension – Warum wird es gesagt?

Welche Diskursmotive liegen dem Textmaterial zugrunde? Die mit der Untersuchung der biografischen, faktualen und rhetorischen Dimension gesammelten Erkenntnisse werden in diesem Analyseschritt zusammengeführt und auf die zugrunde liegenden Intentionen der Verfasser:innen hin interpretiert. Zweitens soll beantwortet werden, wer in dem jeweiligen Text adressiert wird.

Diskursive Dimension – Wo ist die:der Sprecher:in verortet?

Wo im sozialen Feld positioniert sich die:der jeweilige Autor:in? Hat er:sie eine starke Position, ist er:sie im Abstieg begriffen? Mit Hilfe der bisherigen Dimensionen-Analyse können in diesem letzten Analyseschritt eine Positionierung in das soziale Feld vorgenommen und erkenntnisleitend Aussagen über die Struktur des sozialen Felds der Gestaltung getroffen werden.

Es liegt nahe, dass mit der Analyse und Interpretation des Textkorpus aus fünf verschiedenen Perspektiven intensive und detaillierte Fallstudien entstehen, die Analysen jedoch wegen des aufwändigen Verfahrens auf nur wenige Akteur:innen beschränkt bleiben muss. Am Schluss sei noch angemerkt, dass die Reihenfolge der analysierten Dimensionen logisch und methodisch begründet ist, also aufeinander aufbaut.

3.3 Theoretisches Sampling

Im Folgenden wird die Auswahl der zu analysierenden Akteur:innen im sozialen Feld begründet. Innerhalb der qualitativen Sozialforschung versteht man unter theoretischem Sampling (vgl. Glaser und Strauss 1998 [1967]) die Auswahl einer Datenquelle, eines Falles, einer Stichprobe bzw. eines Ereignisses vor dem Hintergrund theoretischer Überlegungen. Die zentrale Fragestellung ist dabei, welche Fallauswahl für die Spezifizierung von Konzepten im Rahmen einer zu entwickelnden Theorie am gewinnbringendsten ist. Die Fallauswahl hängt also von den bereits entwickelten Konzepten und Theorien ab und dient deren Weiterentwicklung.

Innerhalb der Grounded Theory steht das theoretische Sampling in engem Zusammenhang mit dem iterativen Prozess des Forschungsablaufes. Das Sample ist dabei nicht von vornherein festgelegt, sondern wird vor dem Hintergrund zu lösender theoretischer Probleme ausgewählt. Diese Vorgangsweise ist Ausdruck eines zirkulären Forschungsablaufs.

Die Auswahl der zu analysierenden Texte basierte zum einen auf der Quellenlage, zum anderen wurden Autor:innen ausgewählt, die möglichst unterschiedliche Diskurspositionen vertreten würden (z. B. unterschiedlich institutionell eingebunden, Gestalter:in, Lehrende). Dazu gehören auch Vertreter (ausschließlich männlich¹⁵) von Institutionen und Governance Units wie ‚Industrieform e. V.‘ und der Hochschule für Gestaltung Ulm.

Nach Strauss kommt es darauf an, „schon nach dem ersten Interview mit der Auswertung zu beginnen, Memos zu schreiben und Hypothesen zu formulieren, die dann die Auswahl der nächsten Interviewpartner nahelegen“ (Legewie 2004). Der Prozess der Datensammlung emergiert also den

¹⁵ Mia Seeger baute in den 1950er-Jahren den Rat für Formgebung mit auf und hat zahlreiche Ausstellungen und internationale Produktschauen der BRD organisiert, jedoch keine Texte geschrieben und kaum Interviews gegeben.

weiteren Forschungsprozess. Das theoretische Sampling wird durch die währenddessen entstehende Theorie kontrolliert. Die Auswahl der verwendeten Texte geschah nach diesem Prinzip. Es wurden sowohl Texte aus der Zeit kurz nach dem Zweiten Weltkrieg als auch Material um 1955 und dem Ende der 1950er-Jahre verwendet. Der erste analysierte Text stammt von Karel Sanders. Inhalt ist ein Vergleich zwischen industriellem Formgeber und Handwerker. Daraus ergab sich die Frage nach Formgebung und Kunsthandwerk. Hier gab der Text von Else Meissner Aufschluss. Max Bill war nicht nur Künstler, Designer und Architekt, er hat Zeit seines Lebens auch über Gestaltung geschrieben, was für die Untersuchungen ergiebig war; erstens konnte die Perspektive des praktisch tätigen Entwerfers analysiert werden, zweitens waren auch zeitliche Veränderungen abzulesen.

Wie Bill war auch der Silberschmied Wilhelm Wagenfeld Student am Bauhaus, als Gestalter tätig, und er hat bis zum Anfang der 1950er-Jahre Texte zu verschiedenen Themen verfasst. Er entwickelte seine Diskursposition in den 1930er-Jahren und hat diese in den 1950er-Jahren nicht verändert. Daher wurde eine zunächst geplante Analyse seiner Texte verworfen.

Tomás Maldonado war für die Forschungen interessant, weil er eine jüngere Generation der 1950er-Jahre repräsentiert und in der Design-Literatur als ‚der Theoretiker‘ der Hochschule für Gestaltung Ulm gilt. Tatsächlich war sein Text über ‚Neue Entwicklungen in der Industrie und die Ausbildung des Produktgestalters‘ von 1958 so aufschlussreich, dass auch weitere hinzugezogene Texte von anderen Autor:innen keine neuen Erkenntnisse lieferten und mit der Analyse seines Textes das theoretische Sampling abgeschlossen werden konnte.

3.4 Reflexionen zur Forschungsproblematik

„Der Forschende muss sich über die eigene Limitation im Klaren sein. Der Forschungsbeitrag wird selbst zu einem diskursiven Beitrag im jeweiligen Spezialdiskurs“, schreibt Laura Kajetzke (2008, S. 111f.) und weist auf ein Grundproblem jeder Forschung hin, nämlich, dass sie von Subjekten produziert wird, d. h. eine Form von menschlicher Tätigkeit ist.

Bourdieu merkt in einem methodischen Zusammenhang an:

„Wollte man diese Methode [...] ganz konsequent anwenden, dann müsste man die soziologischen Informationen zusammentragen, aus denen hervorgeht, wie die unterschiedlichen Forscher sich bei einem gegebenen Zustand eines gegebenen Feldes auf die unterschiedlichen Herangehensweisen verteilen und warum sie sich unter den möglichen Methoden eher diese als jene aneignen.“ (Bourdieu 1999, S. 309)

Der Soziologe bezieht sich auf eben jene Tatsache, dass jede:r Forscher:in einen eigenen Weg der Bearbeitung der gewählten – auch das schon ein subjektiver Akt – Forschungsfragen einschlägt. Er oder sie muss zwangsläufig auch zu subjektiven Ergebnissen kommen. Das schmälert den Erkenntnisgewinn keinesfalls, erfordert jedoch eine selbstreflexive Position des Forschenden. Franz Breuer et al. weisen zu Recht auf mögliche intrinsische Blindheiten des Forschenden hin:

„Die Forschenden behaupten und sind u. U. auch davon überzeugt, dass ihre Konzeptualisierungen und ihr Vorgehen durch explizite wissenschaftliche Theorien geleitet seien. [...] Sie sind oftmals nicht gewahr, dass ihr Wahrnehmen und Denken von soziokulturellen Schemata, Stereotypen, Haltungen, von sozialisatorisch bedingten Relevanzen und Werthaltungen, von persönlichen Appetenzen und Vorlieben, ebenso wie Aversionen, Vermeidungsneigungen und Blindheiten mitbestimmt sind.“ (Breuer et al. 2010, S. 117)

Dies bedeutet die Gefahr einer mangelnden Distanz zum Forschungsgegenstand, konkret z. B. dadurch, dass beim Versuch, die Diskurse der 1950er-Jahre zu analysieren, aus den Quellen eine Position interpretiert wird, die zur Grundlage eine Vorstellung hat, wie die untersuchte Zeitspanne gewesen sein könnte. Eine weitere Schwierigkeit liegt im Akt der Forschung selbst: Der:Die Forschende verändert sich individuell, nicht zuletzt durch die Erkenntnisse, die er:sie durch seine:ihre Forschungen gewinnt. Selbst, wenn dieselbe Person dasselbe Thema mit einem zeitlichen Abstand beforscht, könnte das Ergebnis anders ausfallen. Zudem schreibt die:der Forschende u. U. über symbolische Kämpfe mittels Diskursen, ist im selben Moment jedoch selbst Teil einer solchen Auseinandersetzung in ihrem:seinem wissenschaftlichen Feld.

Bei der Untersuchung von historischen Fragestellungen ergeben sich weitere Schwierigkeiten aus der Quellenlage, erstens durch den mehr oder weniger großen Abstand zum Ereignis: zum einen dadurch, dass Quellen nicht mehr unbegrenzt und in ihrer gesamten Vielfalt vorhanden sind, zum anderen sind die Quellen, die noch vorhanden sind – ggf. Zeitzeug:innen oder historische Texte – Beiträge, die ‚die Realität‘ bereits gefiltert haben, d. h. sie vermitteln ihre subjektive Wirklichkeitskonstruktion.

Eine zweite Schwierigkeit ist verlorenes Wissen: Man kann nur auf das zurückgreifen, was tatsächlich vorhanden, ‚über die Zeit gerettet‘ worden ist. Drittens kommt es zwangsläufig zu Vereinfachungen: Ein vollständiges Bild der Vergangenheit zu zeichnen ist unmöglich, weil man streng genommen dieselbe Zeit bräuchte, die Vergangenheit zu beschreiben, wie die Zeit, die die Vergangenheit dauerte. Daher kann es nur Annäherungen geben, d. h. eine Geschichtskonstruktion, die plausibel erscheint.

Pierre Bourdieu macht viertens darauf aufmerksam, dass Geschichtsschreibung immer auch symbolische Kämpfe um Deutungsmacht darstellt:

„Wenn demnach universell gilt, dass das literarische (usw.) Feld die Stätte eines Kampfes um die Definition des Schriftstellers (usw.) ist, dann gibt es keine universelle Definition des Schriftstellers, und die Untersuchung wird stets nur auf Definitionen stoßen, die dem jeweiligen Stand des Kampfes um die legitime Definition des Schriftstellers entsprechen. Was besagt, dass die allen Fachleuten bekannten Schwierigkeiten einer repräsentativen Erhebung nicht durch eines jener willkürlichen Dekrete der Ignoranz zu beheben sind, die man Arbeitsdefinitionen nennt (und die sehr wahrscheinlich bloß die bewusste Anwendung einer historischen Definition darstellen [...]) Die semantische Unschärfe von Begriffen wie Schriftsteller oder Künstler ist gleichzeitig Ergebnis und Voraussetzung der Kämpfe um die Durchsetzung einer Definition.“ (Bourdieu 1999, S. 354f.)

Fünftens ergeben sich beim Versuch eine lineare Geschichtskonstruktion zu vollziehen historische Schwerpunkte durch ‚Ballungen‘: Wie Menschen sich an einer Bushaltestelle zusammenfinden, lassen sich historische Verdichtungen von Ereignissen feststellen. Es kann sein, dass dann tatsächlich viele historisch bedeutsame Ereignisse dicht aufeinander folgten. Es kann aber

auch sein, dass hieraus ein überdurchschnittliches Interesse verschiedener Forschenden zu einer bestimmten Epoche aufscheint, wie z. B. das Phänomen, dass es in den 1980er-Jahren ein verstärktes Interesse an den 1950ern gab. Siegfried Giedion schreibt dem Forschenden hier eine aktive, Geschichte konstruierende Freiheit zu:

„Eine weitere Freiheit muss der Historiker beanspruchen, wenn es ihm darum zu tun ist, die Geschichte in Gestalt von Konstellationen zu betrachten. Er nimmt sich das Recht, einzelnen Erscheinungen, bestimmte bedeutungsvolle Fragmente genau zu beobachten und andere wieder unbeachtet zu lassen. Dies führt zu Proportionsverschiebungen. [...] Diese Proportionsverschiebungen sind für die Darstellung von Bedeutungszusammenhängen in der Geschichte [...] unvermeidlich.“ (Giedion 1982, S. 28)¹⁶

Der vielfach formulierte Anspruch von Forschenden auf Vollständigkeit und Objektivität ist aus den genannten Gründen kaum einzulösen. Historische Forschung kann eigentlich nur Annäherungen bzw. Wahrscheinlichkeiten vermitteln, sie kann daher auch keine objektive Realitäts-Rekonstruktion erbringen. Dennoch können Forschende versuchen, ein möglichst facettenreiches Bild einer Zeit zu rekonstruieren, indem sie ihre Forschungstätigkeit permanent reflektieren, aber auch indem sie Fallstricke so weit wie möglich reduzieren, so etwa möglichst verschiedenartige Primärquellen nutzen und tradierte Narrationen, nicht schon weil sie tradierte Narrationen sind, prinzipiell für ‚wahr‘ halten.

3.5 Zusammenfassung

Zusammengefasst wird der Forschungsgegenstand auf drei verschiedenen Ebenen untersucht: Ebene 1: die Analyse der intradiskursiven Kommunikation untersucht, was und wie die Akteur:innen sprechen. Ebene 2: mit Hilfe von Bourdieus Feldtheorie sind die Akteur:innen im sozialen Feld der Gestaltung zu verorten und zwar durch die Untersuchung, wo sie sprechen. Ebene 3: An die Theorie strategischer Handlungsfelder orientiert wird versucht, Antworten auf die Frage zu finden, mit wem sie sprechen, d. h., ob und wie sich die einzelnen Akteur:innen in Gruppen zusammengefasst haben oder ob sie Unterstützung von (welchen) Institutionen bekamen. Hierzu wurde die Methode eines analytischen 5-Dimensionen-Modells entwickelt. Nacheinander werde ich ausgewählten Texte unter den Prämissen biografisch, faktual, rhetorisch, intentional und diskursiv analysieren. Mit dieser Methode sind weniger Querschnitte als vielmehr ‚Tiefenbohrungen‘ möglich, daher können anhand weniger Fälle Erkenntnisse für eine Theorie des sozialen Felds der Gestaltung gewonnen werden.

¹⁶ Zuerst erschienen 1948 als ‚Mechanisation takes command‘.

4. Gesellschaftliches Klima in der Bundesrepublik der 1950er-Jahre

Um den Diskurs in Design und Werkerziehung erkenntnisgewinnend interpretieren zu können, wird der Forschungsgegenstand in einen gesellschaftlichen Kontext gestellt. Es würde den Rahmen der Arbeit sprengen, die historische Entwicklung in der Nachkriegszeit vollständig darzustellen. Daher wurden Beispiele aus Politik, Wirtschaft, Kultur und Technik ausgewählt, die auch in den Primärquellen rezipiert wurden.

4.1 Politik und Wirtschaft

Das Deutschland der Nachkriegszeit war geprägt vom Wiederaufbau und dem Ost-West-Konflikt. Die drei westlichen Besatzungszonen standen unter dem Protektorat von Frankreich, Großbritannien und den USA (Trizone), der Ostteil Deutschlands wurde von der UdSSR verwaltet. Von Anfang an war die Zusammenarbeit der Alliierten von politischen Spannungen zwischen den Westmächten und der UdSSR überschattet.

Im Mai 1949 trat das im Auftrag der drei westlichen Besatzungsmächte erarbeitete Grundgesetz auf ihrem Gebiet in Kraft. Am 14.08.1949 fand die erste Bundestagswahl statt, aus der die CDU als Wahlsiegerin hervorging. Wenige Wochen nach der Konstituierung der Bundesregierung folgte am 7.10.1949 die Gründung der Deutschen Demokratischen Republik durch den Deutschen Volkskongress.

Paul Maenz charakterisiert das gesellschaftliche Klima der BRD-Nachkriegszeit als Mischung aus optimistischer Aufbruchsstimmung und angstvollem Lebensgefühl (vgl. Maenz 1984, S. 33). Optimistisch durch Wiederaufbau und Prosperität, angstvoll wegen der permanenten Kriegsbedrohung durch den Konflikt zwischen USA und UdSSR.

Nicht erst mit der Währungsreform, sondern bereits unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs begann im Nachkriegsdeutschland der Wiederaufbau. Die anfangs harten Auflagen der westlichen Besatzungsmächte wurden allmählich gelockert, und bereits ab 1946 erhielten die britische und die US-amerikanische Besatzungszone Hilfeleistungen von diesen beiden Alliierten, wie Gerd Hardach beschreibt (vgl. Hardach 1985, S. 53). Von 1948 bis 1952 schlüpfte Westdeutschland zudem unter den ‚Rettungsschirm‘ des ‚European Recovery Program‘, besser bekannt als Marshallplan. Hardach weist allerdings darauf hin, dass die Besatzungspolitik widersprüchlich war, denn auch die Demontage zog sich bis Anfang der 1950er-Jahre hin und wurde erst 1951 nach starken Protesten eingestellt (vgl. ebd.).

1951 lag das Sozialprodukt pro Kopf der Bevölkerung bei 81 Prozent des Niveaus von 1938, allerdings bei einer zum Vergleichsjahr wesentlich größeren Bevölkerung. Zudem sei die Nutzung der Produktion für friedliche Zwecke nach Hardach größer als vor dem Krieg gewesen, da die Rüstungslast entfiel. Zwei Jahre später erreicht das Pro-Kopf-Einkommen bei konstanten Preisen den Stand von 1938 (vgl. ebd.).

Ab 1953 ging der wirtschaftliche Wiederaufbau in Wachstum über. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Westdeutschland nach Japan die höchste internationale Wachstumsrate erreichte. „Von 1950 bis 1960 betrug die durchschnittliche jährliche Wachstumsrate für das reale Bruttosozialprodukt pro Kopf in Japan 6,9%, in der Bundesrepublik Deutschland 6,6%, in Italien 4,95%, in Frankreich 3,9%, in England 2,4% und in den USA 1,5%. Der wirtschaftliche und technologische Rückstand gegenüber dem damals viel bewunderten amerikanischen Vorbild verringerte sich langsam“, führte Hardach aus (ebd., S. 53f.).

Oberste wirtschaftspolitische Ziele der ab 1949 regierenden CDU-/CSU-/FDP-/DP-Koalition war die Integration der westdeutschen Wirtschaft in die kapitalistische Ordnung und die Westintegration. Bundeskanzler Konrad Adenauer und Wirtschaftsminister Ludwig Erhard gelten als die Architekten dieser privatkapitalfreundlichen ‚Sozialen Marktwirtschaft‘.

So wie die Bundesrepublik bald die wirtschaftliche und politische Kooperation mit den Westalliierten anstrebte, so hatten umgekehrt die USA sehr schnell nach 1945 großes Interesse, die Bundesrepublik, gelegen an der Grenze zum Warschauer Pakt, als Verbündeten im Kalten-Krieg-Konflikt zu gewinnen. Daher kam die Wirtschaft der Bundesrepublik Deutschland nicht zuletzt durch die aus dem US-amerikanischen Marshallplan fließenden 1,6 Milliarden US-Dollar erstaunlich schnell wieder in Fahrt.

Nach Hardach hatte das linke Parteienspektrum der BRD den Marshallplan zunächst heftig bekämpft, „nicht nur, weil er die kapitalistische Restauration förderte, sondern auch, weil er Westdeutschland im beginnenden Ost-West-Konflikt festlegte und ein weiterer Schritt zur deutschen Spaltung war“ (Hardach 1985, S. 54f.). Dennoch hätten SPD und Gewerkschaften dem Plan zugestimmt, weil die wirtschaftlichen Argumente übermächtig waren: „Insgesamt erhielt Westdeutschland bis 1952 4 Milliarden US-Dollar an Auslandshilfe; 1,6 Milliarden aus dem US-amerikanischen GARIOA-Programm (Government Appropriations for Relief in Occupied Areas), 800 Millionen US-Dollar aus dem britischen Beitrag und noch einmal 1,6 Milliarden US-Dollar aus dem Marshallplan. Rund ein Drittel der Auslandshilfe wurde später zurückgezahlt“ (ebd., S.55). In den ersten Nachkriegsjahren seien hauptsächlich Lebensmittel eingeführt worden, seit 1948 mit dem Marshallplan dann in größerem Umfang Rohstoffe für die westdeutsche Industrie (vgl. ebd.). Der Marshallplan war nach Hardach verbunden mit Maßnahmen zur wirtschaftlichen Integration in Westeuropa, was auch dazu führte, dass die Einfuhrbeschränkungen der Nachkriegsjahre allmählich abgebaut wurden.

Zudem erleichterte die 1950 gegründete Europäische Zahlungsunion den internationalen Zahlungsverkehr (vgl. ebd.).

In der Wirtschaftspolitik Erhards und Adenauers spielte von vornherein die Wiederbelebung des Exports eine herausragende Rolle. Nach Selle exportierte die Bundesrepublik bereits wieder, noch während im Inland Mangel herrscht (vgl. Selle 2007b, S. 219). Thomas Hauffe legt dar, dass schon Anfang der 1950er-Jahre die Wirtschaftsleistung der 1949 gegründeten BRD wieder den Stand erreicht, den das Deutsche Reich vor dem Krieg hatte (vgl. Hauffe 2014, S. 204). Basis dessen war die am 20.6.1948 durchgeführte Währungsreform. Der Marshallplan griff etwa ab 1952/53 und zusammen mit der privatkapitalfreundlichen Wirtschaftspolitik Ludwig Erhards und Konrad Adenauers begann das sogenannte Wirtschaftswunder (siehe auch Hermand 1986, S. 221–228). Der westdeutsche Außenhandel gewann dabei schnell an Bedeutung. Nach Oestereich wuchs „zwischen 1950 und 1960 der Anteil der Gesamtausfuhren am Bruttosozialprodukt (zu konstanten Preisen von 1954) von knapp 10 auf etwa 20 v. H.“ (Oestereich 2000, S. 169), und 1960 bestritt die bundesdeutsche Exportwirtschaft ein Zehntel der weltweiten Gesamtausfuhren. Den Schwerpunkt der deutschen Exporte bildeten nach Oestereich in zunehmendem Maße die gewerblichen Fertigwaren, vor allem Investitionsgüter, Fahrzeuge und elektrotechnische Produkte (vgl. ebd.). Hauptausfuhrziele waren die europäischen Länder und hier insbesondere die EWG, sowie die USA und Kanada (vgl. ebd.). Die große Bedeutung des Exports drückte der bundesdeutschen Design-Politik ihren Stempel auf, wie an anderer Stelle dargelegt werden wird (siehe Kapitel 5.4).

Zusammenfassend war die Kontinuität der kapitalistischen Wirtschaft im Westdeutschland der 1950er Jahre charakteristisch, welche sich innerhalb von acht Jahren nach Beendigung des Kriegs in einer Konjunkturphase befand. Auch personell kann man Kontinuität konstatieren, wie es Hardach am Beispiel von Bankiers und Industriellen zeigt. Diese seien eng mit dem Nazi-

regime verknüpft gewesen und „durften in der Bundesrepublik weiter wirtschaftliche Macht ausüben, bekleideten Ehrenämter und „wurden mit Orden dekoriert“ (ebd., S. 57). Politisch habe die große Mehrheit der Bevölkerung den Wiederaufbau akzeptiert. Nach einer sozialistischen Welle in den unmittelbaren Nachkriegsjahren überzeugte nicht zuletzt das ‚Wirtschaftswunder‘ Wähler:innen davon, konservativ zu wählen.

4.2 Bildungspolitik

Wie die Wirtschaftspolitik der Bundesrepublik wenige Experimente wagte, so blieben umwälzende Reformen auch im Bereich Bildung aus. Wolfgang Klafki bewertet die 1950er-Jahre als eine Phase der schulorganisatorischen Restauration ohne abrupte Umbrüche. Was die schulpolitischen Grundentscheidungen betrifft, könne man „nicht von einer bedeutsamen Entwicklung sprechen“ (Klafki 1985, S. 134).

Kulturpolitisch waren von den vier Alliierten die UdSSR und die USA wohl am ambitioniertesten. Jost Hermand beschreibt, dass sich „Engländer und Franzosen eher zurückhielten“ (Hermand 1986, S. 89) und nach der Zusammenlegung der westlichen Besatzungszonen die Führungsrolle den USA überließen. Diese schufen schon innerhalb kürzester Zeit 27 Amerika-Häuser und 136 Reading Rooms in ihrer eigenen Zone, um den oftmals skeptischen Westdeutschen amerikanische Kultur nahezubringen, denn gerade in konservativen bildungsbürgerlichen Kreisen ließ sich eine starke anti-amerikanische Stimmung ausmachen. Immer dann, wenn reformwillige Autor:innen oder Gruppen auf US-amerikanische Schulentwicklungen Bezug nahmen, kam prompt das Argument der „Verflachung im Sinne des amerikanischen Pragmatismus und einem Bruch mit der höherwertigen abendländisch-europäischen Kulturtradition“ wie Klafki konstatiert (1985, S. 158). Diese Vorbe-

halte sind auch in den Vorlagen und Protokollen des ‚Deutschen Ausschusses für Erziehungs- und Bildungswesen‘ DAEB ablesbar (siehe Kapitel 6).

Die USA trieben mit den anderen drei Siegermächten auch ein Re-Education-Programm voran, das zuerst die Ausschaltung nazistisch belasteter Lehrer:innen und eine Kontrolle der Schulbuch-Literatur erreichen wollte. Darüber hinaus hatten sich die USA, England und Frankreich nach Klafki bis dahin im Wesentlichen auf eine liberal-abwartende Haltung beschränkt; man habe die demokratischen Eigeninitiativen deutscher reformwilliger Kräfte fördern und unterstützen und nicht direkt ins Schulwesen eingreifen wollen. Die Hoffnung auf solche deutschen Eigeninitiativen erfüllte sich allerdings nur begrenzt, so dass 1947 eine Schulreform angewiesen wurde, die jedoch kaum umgesetzt wurde (vgl. Klafki 1985, S. 146).

Zwar löste die Befreiung von der nationalsozialistischen Herrschaft nach Herrlitz et al. in den ersten Jahren nach Kriegsende eine breite bildungspolitische Bewegung aus, dennoch habe für die Bildungsreforminitiativen des letztlich gescheiterten Versuchs einer tiefgreifenden Gesellschaftsreform anders als 1918 eine politische Unterstützung in der Bevölkerung gefehlt (vgl. Herrlitz et al. 2005, S. 158).

Das vordringliche staatliche Interesse habe angesichts des vollständigen Zusammenbruchs des politisch-gesellschaftlichen Lebens in Deutschland darin bestanden, einer Basisinstitution wie der Schule zu einem ‚ordentlichen Betrieb‘ zu verhelfen (vgl. ebd., S. 157). Laut Herrlitz et al. bestand das Ziel aus einer „grundlegenden Demokratisierung“ (ebd.). Bildungspolitische Eingriffe erschienen dazu an drei Stellen dringlich: bei den Inhalten schulischen Lernens, beim Auswechseln des an der nationalsozialistischen Herrschaft beteiligten Lehrpersonals und drittens bei der Veränderung der Schulstruktur (vgl. ebd., S. 158).

Dennoch: „In den entscheidenden Zügen blieb die im Laufe der Weimarer Republik festgeschriebene und auch in der Nazizeit nicht fundamental verän-

derte organisatorische Grundstruktur des deutschen Schulwesens erhalten bzw. wurde erneut in Kraft gesetzt“, urteilt Klafki (1985, S. 135) und zählt im Folgenden Differenzen und Abweichungen von der Grundstruktur in der Weimarer Republik auf:

1. Die vierjährige Grundschule wurde teils schon vor 1949, teils bald danach mit wenigen Ausnahmen als verbindliche erste Schulstufe für alle Kinder installiert (vgl. ebd.). Die ‚Grundbildung‘ ist eine Neuerung der Weimarer Republik. Klafki schreibt dazu: „Diese 1920, noch vor der Verabschiedung der Weimarer Reichsverfassung, durchgesetzte, einzige bedeutende schulorganisatorische Errungenschaft der kurzen politisch-gesellschaftlich-pädagogischen Reformphase nach der Novemberrevolution von 1918 blieb also immerhin erhalten“ (ebd.).

2. Auf die Grundschule folgten die bis heute bekannten und meist voneinander getrennten Schularten:

- Die damals meistens vierjährige Volksschuloberstufe. Nur in Berlin, Hamburg und Schleswig-Holstein wurde schon sehr früh ein zunächst fakultatives neuntes Schuljahr eingeführt.
- Die sechsjährige nicht-differenzierte Mittelschule, für die sich die Bezeichnung ‚Realschule‘ einbürgerte.
- Die neunjährige höhere Schulausbildung, die im Nationalsozialismus auf insgesamt acht Jahre verkürzt worden war (vgl. ebd., S. 136).

3. Nach Klafki wurden die Trennungslinien zwischen den Schulformen bewusst scharf gezogen,

„und zwar in dreifacher Hinsicht: Zum einen wurden die Übergangsmöglichkeiten von der Grund- zur Mittelschule oder zur höheren Schule an strenge Ausleseprozeduren gebunden. [...] Zum zweiten waren auch in späteren Phasen der Schullaufbahn kaum Übergangsmöglichkeiten zwischen den Schularten vorgesehen. [...] Das dritte [...] separierende Moment bildete die nachdrücklich unterschiedliche Zielorientierung der drei Schularten und die klar geschiedene inhaltliche Gestaltung ihrer Lehrpläne. [...] Überdies galt die gezielte Scheidung der Lehrpläne in den meisten Bundesländern vom 5. Schuljahr an, also nicht etwa erst in den höheren Klassen.“ (ebd., S. 136f.)

Dies hatte auch Einfluss auf die Inhalte des Werkunterrichts, wie noch geschildert werden wird (siehe Kapitel 6).

4. Die ‚Höhere Schule‘ wurde programmatisch „als Schule einer kleinen geistigen Elite“ (ebd., S. 137) verstanden. Dem Programm nach sollte sie jedoch auch begabten Schüler:innen aus anderen Gesellschaftsschichten offenstehen.

5. In diesem höheren Schulwesen wurden wieder drei Typen oder Zweige definiert: das humanistische oder altsprachliche, das neusprachliche und das mathematisch-naturwissenschaftliche Gymnasium. „Jeder Typus war durch einen im wesentlichen verbindlichen Fächerkanon bis zum Abitur hin charakterisiert, und man hielt in der Mehrzahl der Fächer bis zum Abschluss an einem konstanten Klassenverband fest, bot also nur wenige Wahlmöglichkeiten“, erläutert Klafki (ebd.).

6. Für das Gros der Bevölkerung wurde explizit die Volksschuloberstufe nach der Grundschule konzipiert, „d. h. 80-85% aller jungen Menschen [...], denen nur begrenzte intellektuelle Entwicklungsmöglichkeiten unterstellt, hingegen eine sog. ‚praktische Begabung‘ zugeschrieben wurde“ (ebd.).

7. In fast allen Bundesländern wurde das Elternrecht im Hinblick auf die Schulwahl festgelegt. Dies war von großem schulpolitischen Gewicht, denn damit gab es „kein hinreichend fixiertes Kinderrecht auf optimale Bildungschancen“ (Klafki 1985, S. 138). Eltern konnten die Schullaufbahn z. B. nach eigennützigen wirtschaftlichen Gründen, nicht nach Bildungserwägungen bestimmen.

8. Insgesamt erhöhte sich die Zahl der einklassigen Volksschulen, also derjenigen Klassen, wo Schüler:innen von der ersten bis zum 8. Schuljahr gemeinsam Unterricht haben, in der Bundesrepublik zwischen 1952 und 1960 von ca. 5900 auf etwa 8600. Von dieser mehr als 45%igen Steigerung der einklassigen Volksschulen, deren Unterrichtende kaum auf unterschiedliche Leistungsstärken eingehen konnten, waren also fast die Hälfte aller Volksschüler:innen betroffen (vgl. ebd., S. 139)!

9. Wo die Schuldichte es in den Städten erlaubte wurden laut Klafki Jungen und Mädchen nach Geschlechtern getrennt, entweder Schulen gleichen Typs geschaffen oder als getrennte Mädchen- bzw. Jungenschulen eingerichtet, auch im Bereich der Höheren Schulen. Wo das nicht möglich war, seien innerhalb einzelner Schulen häufig Parallelklassen, also Jungen- bzw. Mädchenklassen gebildet worden (vgl. ebd., S. 140).

10. Die Ausbildung von Lehrer:innen war in den 1950er-Jahren zweigeteilt: Gymnasiallehrer:innenbildung verblieb durchgehend bei den Universitäten.

„Im Bereich der Volksschullehrerbildung übernahmen die norddeutschen Länder außer Hamburg, weiterhin Nordrhein-Westfalen und Hessen [...] das in der Weimarer Republik seit 1926 in Preußen entwickelte Modell der Pädagogischen Hochschulen oder Akademien.“ (ebd., S. 141)

Erst gegen Ende der 1950er-Jahre gingen Bayern und Baden-Württemberg, deren Lehrer:innenausbildung in ‚Lehrer:innenseminaren‘ organisiert war, zum Aufbau pädagogischer Hochschulen über (vgl. ebd.).

11. Das berufliche Schulwesen blieb vom allgemeinbildenden getrennt. Abgänger:innen (von Mittel- und höheren Schulen) besuchten eine Berufsschule an einem Wochentag, ansonsten absolvierten sie ihre praktische Ausbildung in einem Betrieb. Dieses sogenannte ‚duale Ausbildungssystem‘ blieb also erhalten oder wurde wieder etabliert. Das bedeutete, „der überwiegende Teil der Berufsausbildung, der Festlegung der Ausbildungsordnungen und vor allem der Anforderungen an die Lehrlingsprüfungen blieb – und zwar bis heute – primär Sache der Wirtschaft, ihrer Berufs- und Interessenverbände, insbesondere der wiedereingerichteten Industrie- und Handelskammern“ (ebd.).

Herrlitz et al. kommen zurück auf das Motiv der Herstellung eines ‚ordentlichen‘ Schulbetriebs und führen aus, dass es innerhalb des Schulwesens der Westzonen dadurch teilweise sehr rasch zu einer Stabilisierung der traditionellen, ‚eingespielten‘ Schulformen gekommen sei und im Unterschied zu 1918 die Stellung von Schulreformern in den deutschen Ländern relativ schwach gewesen sei (vgl. Herrlitz et al. 2005, S. 160f.). Zur Stärkung der auf

Wiederherstellung des traditionellen Schulwesens beharrenden Kräfte habe auch die Besatzungspolitik der Alliierten ihren Anteil beigetragen:

„Zwar bedeutete die Zielsetzung vor allem der amerikanischen Re-Education-Politik, das deutsche Schulwesen grundlegend zu demokratisieren, zunächst eine Stärkung der Reformkräfte. Aber das Re-Education-Konzept barg in sich einen Konflikt. [...] Wenn die Siegermächte – wie die USA und Frankreich – eine energischere, aktivere Umziehungspolitik mit autoritären Mitteln verfolgten, provozierten sie den Widerstand der Deutschen, die sie an ihren eigenen demokratischen Maßstäben beurteilten und Anti-Besatzer-Ressentiments mobilisierten; verlegten sich die Alliierten aber – wie die britische Besatzungsmacht – auf pragmatischere Methoden des ‚Indirect-Rule‘, so war ihr Einfluss auf die deutschen Kräfte von vornherein begrenzt. Als die USA sich in ihrer Außen- und Deutschlandpolitik schließlich ab 1947 auf eine stärkere Ost-West-Konfrontation einstellten, die Integration der Westzonen untereinander vorantrieben und ihre Eingliederung als selbständige Bundesrepublik in das ökonomische und bündnispolitische System der wichtigsten kapitalistischen Industriestaaten forcierten, stärkten sie auf der einen Seite jene Kräfte in Deutschland, die die privatkapitalistische Gesellschaftsordnung wieder herstellen wollten, und schwächten andererseits sozialistische Bestrebungen, z. B. beim Versuch der Sozialisierung von Schlüsselindustrien und der Erweiterung der Mitbestimmung. [...] In der Folge dieser Veränderungen der Deutschlandpolitik der Westalliierten gewann im Bildungswesen der konservative Block aus CDU/CSU, Kirchen, Philologen- und Realschullehrerverband, Unternehmervereinigungen und Vertretern der Hochschulen die Oberhand. Ihre besonderen Interessen trafen sich im Verhindern und Zurückschrauben der demokratischen Schulreformansätze der Nachkriegsjahre.“ (ebd., S. 161f.)

Auch Klafki beschreibt, dass sich in den Jahren 1947 bis 1949 eine Gruppierung formierte, die man als ‚konservativer Block‘ bezeichnet hat. „Sie sollte dann auch die bundesrepublikanische Schulpolitik der gesamten fünfziger Jahre entscheidend prägen“ (ebd., S. 147), urteilt der Erziehungswissenschaftler und kommentiert, die offizielle Schulpolitik in den Ländern der drei Westzonen lieferte „im organisatorischen Bereich geradezu Kabinettstücke einer Strategie inhaltenden Widerstands und einer schlitzohrigen Ausweichtaktik – so vor allem in Bayern“ (ebd., S. 148).

Der Deutsche Philologenverband, Sprecher des größten Teils der Gymnasiallehrer:innenschaft, sowie der Verband deutscher Realschullehrer:innen traten als besonders scharfe Gegner aller Versuche auf, „die Konsolidierung einer eigenständigen Mittelschule in einem klar separierenden, mehrgliedrigen Schulwesen in Frage zu stellen“. Außerdem beteiligten sich nach Klafki „Wirtschaftsverbände – von den Handwerkskammern bis zu den Unternehmerverbänden – schließlich die meisten Hochschulen und Universitäten der Bundesrepublik“ (ebd.) an der Ablehnung der Bildungsansätze.

„Selbst bescheidene Reformversuche, wie der Vorschlag einer sechsjährigen Grundschule bzw. der Einrichtung einer Förderstufe wurden als tendenziell, kommunistisch – man erkennt die Auswirkungen des Kalten Krieges – als auf Nivellierung zielend und leistungsmindernd, als totalitär und der Vermassung Vorschub leistend gebrandmarkt“ (ebd., S. 158), wundert sich Klafki.

Herrlitz et al. ergänzen konform mit Klafki, die anti-kommunistische Ideologie des Kalten Krieges habe die willkommenen Argumente geliefert, um selbst bescheidene Reformvorschläge als ‚sozialistische Experimente‘ zu diskreditieren und bereits begonnene Reformversuche zurückzunehmen (vgl. Herrlitz et al. 2005, S. 169). Reformen seien erst ab Mitte der 1960er-Jahre möglich gewesen. Ein entscheidendes Motiv für die bildungspolitische Reformfeindlichkeit der fünfziger Jahre sehen sie in der Erfahrung, „dass der materielle Aufbau der BRD ohne eine durchgreifende Schulreform möglich

war“ (ebd.). Eine Zusammenfassung der bildungspolitischen Vorstellungen der fünfziger Jahre, verbunden mit vorsichtigen Veränderungsvorschlägen habe 1959 der Deutsche Ausschuss für das Erziehungs- und Bildungswesen mit dem ‚Rahmenplan zur Umgestaltung und Vereinheitlichung des allgemein bildenden öffentlichen Schulwesens‘ vorgelegt. „Zwar rechtfertigte und bekräftigte der ‚Rahmenplan‘ im Wesentlichen noch einmal die Restauration des dreigliedrigen Schulsystems, eröffnete jedoch zugleich mit seinen bescheidenen Reformvorschlägen eine für die sechziger Jahre politisch folgenreiche Bildungsreformdiskussion“ (ebd.).

Auch Klafki nennt die Initiative des DAEB 1959 und führt aus: „Die bisherige Volksschuloberstufe sollte [...] neue Zielakzente erhalten und eine Anhebung ihres Niveaus erreichen, indem sie als Hauptschule mit einem neuen Schwerpunktbereich, der Arbeitslehre – verstanden als praktische und theoretische Einführung in die Wirtschafts- und Arbeitswirklichkeit – konzipiert wurde – die Durchlässigkeit zwischen den Schularten sollte erheblich vergrößert werden“ (Klafki 1985, S. 159, Hervorhebungen im Original), zusätzlich sollte ein frei wählbares Leistungsfach mit hoher Stundenzahl neben einem Kreis verbindlicher Pflichtfächer die Wahlmöglichkeiten erhöhen.

Ein weiterer Vorschlag des Ausschusses war, für den größten Teil der Schüler:innen eine zweijährige Förderstufe nach der vierjährigen Grundschule einzurichten. Erst danach sollte der weitere schulische Bildungsweg (Haupt-, Realschule oder Gymnasium) entschieden werden (vgl. ebd.).

Der DAEB-Plan sei nie realisiert worden, löste jedoch „eine breite, öffentliche, höchst kontroverse Diskussion aus, die einerseits noch einmal den ‚konservativen Block‘ zu schärfster Kritik herausforderte, andererseits aber in schneller Folge neue Positionen, nicht zuletzt auch gesellschaftskritische Argumentationen hervortreten ließ. [...] Damit war der Beginn jener Phase signalisiert, in der sich für einige Jahre die besseren bildungspolitischen

Möglichkeiten unserer Republik zeigten“, resümiert Klafki (ebd., S. 160) und meint den Paradigmenwechsel hin zur ‚Bildung für alle‘.

Auch Herrlitz et al. bewerten die 1950er-Jahre als Phase der Stagnation und lenken das Augenmerk auf einen neuen Aspekt: Wenn man die realen, inflationsbereinigten Ausgaben für das Schulwesen, den Vergleich zum Ausbau des Hochschule- und Wissenschaftsbereichs und den internationalen Vergleich heranzieht, kam in dieser Verlagerung der Bildungsfinanzierung zugunsten der Hochschulen zum einen eine schon Mitte der fünfziger Jahre einsetzende starke Nachfrage nach Studienplätzen zum Ausdruck; zum anderen konstatieren die Bildungsforscher, dass die staatliche Unterstützung des Ausbaus von Schlüsseltechnologien wie Atomenergie und Luftfahrttechnik nach 1955 erhöhte Zuwendungen an die wissenschaftlich-technische Forschung erforderte (vgl. Herrlitz et al., S. 163).

In der oben beschriebenen Phase gegen Ende der 1950er-Jahre hatte sich die Westalliierten längst aus der deutschen Bildungspolitik entfernt. Klafki weist darauf hin, dass mit der Gründung der Bundesrepublik die Möglichkeiten amerikanischer Einflussnahme auf die Kultur- und Bildungspolitik deutscher Länder endgültig endeten (vgl. Klafki 1985, S. 147): „Die Prozesse im pädagogischen Bereich müssen auf dem Hintergrund der allgemeinpolitischen Daten und Prozesse verstanden werden“ (ebd., S. 131). Das Grundgesetz überließ die Kulturhoheit über alle Entscheidungen, auch über das Bildungswesen den Bundesländern. Klafki macht darauf aufmerksam, dass das Bundesministerium für Bildung und Wissenschaft erst 1969 geschaffen wurde und die seit 1948 regelmäßig tagende ‚Ständige Konferenz der Kultusminister‘ (KMK) mit keinerlei Entscheidungskompetenz ausgestattet gewesen sei (vgl. ebd., S. 132), so auch nicht der DAEB, der in den 1950ern zahlreiche Vorlagen, auch für den Werkunterricht, verfasst hat: „Ihre Beschlüsse

galten (und gelten nach wie vor) als Empfehlungen an die Regierungen bzw. die Kultusministerien der einzelnen Bundesländer“ (ebd.).

Konsequenzen einer konservativen Bildungspolitik

Hervorstechendstes Merkmal der Schulsituation der 1950er-Jahre ist für Klafki die Benachteiligung von Mädchen. Er spricht von einem Aussiebungseffekt der damaligen höheren Schule:

„In umfangreichen bildungsstatistischen Untersuchungen seit der Mitte der sechziger Jahre ist im Detail gezeigt worden, dass die Schulsituation der fünfziger Jahre [...] durch eine starke Bildungsbenachteiligung der Mädchen auf allen über die Volksschule hinausgehenden Schularten gekennzeichnet war, am geringsten in der Realschule, sehr stark bereits bei den Abiturienten, [...] extrem bei den Studenten, unter denen nur 25% Mädchen waren.“ (Klafki 1985, S. 154)

Zweitens machte es einen Unterschied, ob Kinder und Jugendliche auf dem Land oder in der Stadt wohnten. Untersuchungen des Stadt-Landgefälles ergaben, „dass Jugendliche aus ländlichen Regionen (15% der Bevölkerung) kaum Chancen hatten, eine andere als die Volksschulbildung zu erhalten, [...] sofern diese Kinder nicht aus Akademikerfamilien bzw. Familien der oberen Mittelschicht stammten“ (ebd., S. 155).

Klafki fragt, wie „jene ‚konservative Erneuerung‘ des Schulwesens, die so weit gehende und so problematische Folgen hatte“ (ebd.) argumentativ durchgesetzt worden ist. „Die beiden Kernargumente lauteten: Erstens: die durch den Nationalsozialismus reduzierte Leistungsfähigkeit des deutschen Schulwesens müsste erneut hergestellt werden [...]“ (ebd. S. 155f.). Sie waren der Meinung, dass die Leistungsfähigkeit zukünftiger Spitzenkräfte nur

zu erreichen sei, „wenn jedes Kind so früh wie möglich einem Bildungsweg zugeführt werde, der seiner Begabung entspreche“ (ebd.).

Zweitens:

„Der ‚konservative Block‘ arbeitet in erstaunlicher Selbstsicherheit mit dem Theorem dreier anlagemäßig bedingter Grundtypen der Begabung, die – von Ausnahmen abgesehen – spätestens im zehnten Lebensjahr eindeutig erkennbar seien. Das rechtfertigte eine frühe und scharfe Auslese nach dem 4. Grundschuljahr. Dieses Begabungstheorem war wissenschaftlich ebenso wenig überprüft wie die damit verbundene Annahme, jene vermeintlichen Begabungen seien die entscheidende Basis der Schulleistung wie der späteren beruflichen Leistung. – Man unterschied zwischen theoretisch begabten, die für die höhere Schule, praktisch Begabten, die für die Volksschule und später für primär manuelle Berufstätigkeiten geeignet wären und [...] einem Mischtypus praktisch-theoretischer Begabung, der zu intellektuellen und praktischen Leistungen mittleren Anspruchsniveaus befähige; die betreffenden Kinder seien für die Mittelschule geeignet.“ (ebd.)

Durch diese diskursive Zuschreibung untermauerte der ‚konservative Block‘ m. E. im Wesentlichen tradierte Klassenunterschiede.

Die Bildungsdynamik in den 1950er-Jahren

Können die 1950er als Jahre der bildungspolitischen Stagnation charakterisiert werden, so sind die 1960er-Jahre umso dynamischer, konstatieren Herrlitz et al. Um 1965 beginne „der etwa 10 Jahre dauernde Versuch, von der Bundesebene aus eine umfassende Strukturreform des Schulwesens voranzutreiben. Aber auch in quantitativer Hinsicht – der Entwicklung der Bildungsbeteiligung in den verschiedenen Schulformen – beginnt Anfang der

sechziger Jahre eine historisch beispiellose, nun schon dreißig Jahre anhaltende Expansion der ‚weiterführenden‘ Sekundarschulen und der Hochschulen. Beide Momente der Modernisierung – das qualitative und das quantitative – stehen seitdem in enger Wechselbeziehung [...]“ (Herrlitz et al. 2005, S. 171).

Die Modernisierung des Schulsystems sei zunächst aus den vermuteten ökonomischen Defiziten des Bildungswesens, vor allem der höheren Bildung und der Hochschule, begründet worden: „So häuften sich gegen Ende der fünfziger Jahre die Hinweise, dass eine Veränderung der Wirtschaftslage der Bundesrepublik Anpassungen im Bildungswesen erfordern könnte“ (ebd.). Dem zugrunde lägen, so Herrlitz et al., volkswirtschaftliche Einflüsse, die aus den USA und England kommend, eine enge Verknüpfung von Investitionen in Ausbildung („Humankapital“) und Wirtschaftswachstum behaupteten (vgl. ebd.). Spektakuläre technologische Durchbrüche in Atomenergie und Raumfahrt warfen zudem die Frage auf, ob in der Bundesrepublik genügend hoch qualifizierte Arbeitskräfte zur Verfügung ständen, um den technischen Fortschritt voranzutreiben (vgl. ebd., S. 172).

Die Volkswirtschaftlerin Else Meissner beklagte 1950 eine Überschätzung der intellektuellen Fähigkeiten und Berufe und forderte: „In der so viel diskutierten Schulreform muss deshalb neben den politischen Aspekten die harmonische Entwicklung von Verstand und Intuition, von Geist, Sinnen und Körpergefühl berücksichtigt werden“ (Meissner 1950, S. 124f.). Sie geht mit Ihrer Überzeugung konform mit der Mehrheit der Werkpädagog:innen, deren Fach in den 1960er-Jahren ins neu geschaffene Fach ‚Arbeitslehre‘ integriert werden wird. Diese Maßnahme soll schon durch den Namen ‚Arbeitslehre‘ kenntlich machen, dass das Fach auf die Berufswelt vorbereiten soll und nicht, wie der DAEB für das Werken vorsieht, als ‚Ausgleichsfach‘ zu ‚harten‘ Fächern gedacht ist (siehe Kapitel 6).

4.3 Technik, Technologie und Automation

In den 1950er-Jahren trat die Industrielle Revolution weltweit in eine neue Phase ein, sie war im Wesentlichen eine wissenschaftlich-technische Revolution. So zeigte 1957 eine Statistik, dass 90% der Wissenschaftler:innen, die je gelebt hatten, in diesem Augenblick lebten (vgl. Maenz 1984, S. 56).

Während die Industrielle Revolution des 18. und 19. Jahrhunderts die physischen Funktionen des Menschen auf Maschinen übertrug, transformierte die Revolution in den 1950ern die geistigen Steuerungsprozesse des Menschen auf technische Einrichtungen (vgl. Siepmann & Lusk 1983, S. 277): Elektro-Energie wurde Träger von Informationen sowie Steuerungs- und Regelbefehlen wie Automatisierung und Datenverarbeitung. Die Computertechnologie entwickelte sich rasant. Gleichzeitig entstand durch petrochemische Forschungserfolge eine ungeheure Anzahl an neuen Kunststoffen. Vor allem aus militärischen Gründen wurden staatlich geförderte Großprojekte wie die Entwicklung der Kernenergie und des Raumflugs betrieben. (In den 1960er-Jahren wird die Entwicklung dann so umfassend vorangeschritten sein, dass man von einem ‚Jahrzehnt der Technik‘ sprach.)

Die tagtäglichen Meldungen von Neuentwicklungen auf unterschiedlichsten Gebieten gepaart mit dem Bild der nach und nach verschwindenden Trümmer ließ sowohl in Ost- als auch in West-Deutschland ein Gefühl des ‚Alles ist möglich‘ entstehen. Die Kehrseite war das Bewusstsein, das ein neuer Krieg jederzeit möglich wäre.

4.4 Kultur

Konsum

Mit steigendem Wohlstand stieg in der Bundesrepublik Deutschland die Kaufkraft. Da die Preise für die Lebenshaltung stagnierten hatten die Haushalte mehr Geld für Konsum zur Verfügung. Als neue Konsument:innengruppen wurden in den 1950er-Jahren die ‚Jugend‘, die:der Autofahrer:in und die ‚Hausfrau‘ entdeckt. Der wachsende Lebensstandard drückte sich in der Elektrifizierung des Haushalts und in der Motorisierung aus. Gebrauchsgüter wie Kühlschrank, Fernsehapparat, Staubsauger und besonders das Auto wurden zum sichtbaren Gradmesser für die Teilhabe am Wohlstand. Der vollelektrische Haushalt entwickelte sich zum erstrebenswerten Statussymbol. Vorbild dessen wurde der vermeintliche ‚American Way of Life‘ in den USA.

Mit den US-amerikanischen Konsumgütern kamen auch entsprechende Verkaufsmethoden nach Europa und veränderten auch den (west-)deutschen Markt erheblich. Marktforschung nach verkaufsstrategischen Gesichtspunkten wurde zur Aufgabe professioneller Werbeagenturen. Zentrales Verkaufsargument damals war Modernität, ästhetisch ablesbar an dynamischen Kurven oder ultrasachlichen Flächen. Die organisch-geschwungenen Formen veralteten optisch schnell und sollten möglichst rasch gegen neue ausgetauscht werden, damit Produktion und Verkauf möglichst hohe Gewinne einbringen – dies ist ein Wirtschaftsprinzip, das Obsolescence, die kalkulierte Veralterung, genannt wird. Was 1951 modern war, konnte so schon 1952 überholt sein und neue Konsumwünsche wecken (vgl. Bangert 1990, S. 146ff.). Im Gestaltungsdiskurs wurde gerade diese Freude am neuen Konsum heftig kritisiert. Man hält die Käufe der Konsument:innen für unmündig, unnötig oder unkultiviert. Wilhelm Wagenfeld etwa schreibt, durch günstige Umstände habe er gelernt, gute Qualität zu erkennen und „Schlechtes abzu-

weisen“ (Wagenfeld 1948, S. 94). Dieses Schlechte jedoch sei “der kaufenden Menge höchstens gleichgültig, aber nicht fremd oder abstoßend. Ihr fehlt die Unterscheidung von schlecht und gut, fehlt das Empfinden dafür“ (ebd., S.94f.).

Else Meissner erklärt am Beispiel von Stühlen: „Die Stühle befinden sich noch in turbulenter Entwicklung. Aus Holz, Metall, Rohr, mit Beflechtungen und Polsterungen aller Art, in vielfältigsten Formen werden sie angeboten. Der unerfahrene Käufer wird sich da nicht leicht durchfinden“ (Meissner 1950, S. 72).

Bildende Kunst

Die Konsumkultur war 1956 Thema der bahnbrechenden Ausstellung ‚This is tomorrow‘ in London, die als Wiege der Pop-Art gilt und großen Einfluss auf Künstler:innen und Designer:innen hatte. Anstelle abstrakter Objekte wurde seriengefertigter Lebensstandard ausgestellt und so einer Kritik unterzogen. Zentrale Figur war Richard Hamilton. Der britische Künstler prägte den Begriff Pop-Art. Nach seinem Verständnis umfasste die Pop Art nicht zuletzt expressive Kritik an den Artefakten für ‚die Massen‘. Diese sieht Hamilton so manipuliert, dass Konsument:innen tatsächlich glauben, ihre Wünsche im Produkt erfüllt zu sehen. Hamilton macht provokativ den Vorschlag, nicht nur die Produkte, sondern gleich die Menschen am Reißbrett zu entwickeln (vgl. Bangert 1990, S. 155).

Anfang der 1950er diskutierten zahlreiche Feuilletonist:innen in der jungen Bundesrepublik heftig über das Für und Wider abstrakter Malerei. 1955 eröffnete in Kassel die erste Documenta, die einen Rückblick bis zu den Wurzeln der modernen Kunst zeigte. Das internationale Interesse für die Schau war groß, der Einfluss auf Künstler:innen und auf die Gestaltung von Alltagsprodukten ebenso.

Im diesem Zusammenhang schreibt Jost Hermand zum Verhältnis Bildende Kunst und Design, dass während der schwerverständliche Modernismus im Rahmen der ‚freien Künste‘ auf recht kleine Gruppen beschränkt geblieben sei, dem Modernismus in den angewandten Künsten wesentlich breitere Schichten der Bevölkerung Interesse entgegen brachten (vgl. Hermand 1986, S. 295). Hermand führt aus:

„Auf diesem Gebiet fühlten sich nicht nur die auf ihre Andersartigkeit bedachten Intellektuellen, sondern auch die am westdeutschen Wirtschaftswunder profitierenden Freiberuflichen, höheren Beamten, Ingenieure, Managerschichten angesprochen. [...] Überhaupt waren es weniger die Künstler und Intellektuellen als diese Kreise, welche in der offiziellen Werbung und Selbstdarstellung der Bundesrepublik im Laufe der fünfziger Jahre immer stärker als die eigentlichen Trägerschichten des allgemeinen Fortschritts begrüßt wurden. [...] Zu Anfang der fünfziger Jahre umfasste diese Schicht sicher nicht mehr als fünf Prozent der westdeutschen Bevölkerung. Bis zum Jahr 1960 wurde jedoch ihr Lebensstil im Zuge eines steigenden Renommierbedürfnisses von immer breiteren Bevölkerungsschichten imitiert, so dass er schließlich für 10 bis 15 Prozent der Gesamtbevölkerung charakteristisch wurde.“ (ebd., S. 295f.)

Gemeint ist damit eine modernistische Repräsentativkultur, die in ihrer Ästhetik freilich nicht präzisiert wurde. Anhand von Hermands Zahlen kann zumindest ein deutlich gestiegenes Interesse an der gestalteten Alltagswelt interpretiert werden.

1958 wurde erstmals seit der Pariser Weltausstellung ‚Arts et Techniques‘, die 1937 stattgefunden und auf der unter anderen Albert Speer brilliert hatte, eine internationale Weltausstellung veranstaltet: die Expo 58 in Brüssel. Zentrale Expo-Themen waren ‚Kerntechnik‘ und ‚Raumfahrt‘. Westliches Industrie-Design feierte dort ästhetisch-funktionale Höhepunkte, die UdSSR reüssierte mit Weltall-Erfolgen. Ob Ost oder West – die neue Welt sollte allenthalben modern gestaltet sein: fortschrittlich, dynamisch und möglichst ‚schwerelos‘. Zum Symbol der Zeit wurde das Atomium, das Wahrzeichen der Brüsseler Expo: Es stellte eine 20-millionenfache Vergrößerung eines Moleküls dar, 110 Meter hoch, 1200 Tonnen schwer, mit einer Außenhaut aus Aluminium (vgl. Maenz 1984, S. 61f.).

Design und Architektur

Die 1950er-Jahre sind durch einen immensen Bauboom, verursacht durch Wiederaufbau und Wohnungsbau, gekennzeichnet. Viele weitgehend zerstörte Stadtzentren boten die Möglichkeit, eine andere Stadtplanung als bisher zu realisieren. Die ‚autogerechte‘ Stadt mit breiten Straßen, entkernten Ortszentren und Gewerbebezonen galt in den 1950er-Jahren als das Nonplusultra an Modernität und machte selbst in vom Bombenhagel weitgehend verschonten Städten wie Bonn nicht halt. Dort etwa wurden für die autogerechte Stadt viele vom Krieg bislang unversehrte Altbauten gesprengt (vgl. Petsch 1989, S. 228f.).

Albrecht Bangert ist sicher, dass ‚modern‘ das häufigste Eigenschaftswort und auch das gestalterische Motto dieser Jahre gewesen sei (vgl. Bangert 1990 S. 29). Das Interesse an einem adäquaten Ausdruck des modernen Lebensstils äußerte sich demnach bereits kurz nach dem Ende des Krieges in den deutschen Architekturzeitschriften (vgl. ebd., S. 31), denn die ‚modernen Bedürfnisse‘ soll nun auch eine moderne Architektur und Raumausstattung repräsentieren. Die ästhetischen Positionen reichten von einer dynamisch

und leicht wirkenden Ästhetik von String-Regalen, Tischen mit schrägen, konisch zulaufenden Beinen oder Tütenlampen, was einem jungen Publikum als attraktiv erschien (mit der Konsequenz der Obsolescence), während die sachlich konnotierte Ästhetik, für die die damaligen Braun-Geräte stehen, eher von einem arrivierten, akademisch ausgebildeten Konsument:innen-Kreis gekauft wurden (mit der Konsequenz einer geringen Marktdurchdringung).

„Niemand seither wurde so viel über Design und seine Möglichkeiten debattiert“ (ebd., S. 29), lautet Bangerts Fazit. Dazu trugen sicherlich die in den 1950er-Jahren zahlreichen, groß angelegten Kunst- und Design-Ausstellungen bei. Hermand reflektiert den Erfolg von Motorrollern und Tütenlampen folgendermaßen:

„Und zwar wurde dieser Stil wegen seiner heiteren, farbigen und geschwungenen Formgebung vor allem als ein Stil der ungehemmten Freizügigkeit, des wirtschaftlichen Aufschwungs und der neuen Weltoffenheit propagiert. Im Bereich der angewandten Künste, des industriellen Designs und des modischen Drum und Dran wies man hierbei auf die Ringelsocken, Hula-Hoop-Reifen, Schmetterlingsbrillen, Tüllröcke [...] sowie die kurvenartigen Formen der Westberliner Kongresshalle hin, die weithin als Ausdruck des Jugendlichen, Beschwingten, Freizeitlichen, Eleganten und Ungezwungene galten. ‚Die Wirklichkeit ist nicht mehr grau‘, liest man plötzlich überall, bekennt euch wieder zu Farbe, zu ‚Schönheit‘, zu ‚Glanz!‘“ (Hermand 1986, S. 297)

Leitbild ist nach Hermand „jener ungezwungene Freizeitmensch, jener Tourist und modebewusster Trendsetter mit der Hollywoodschaukel, dessen einzige Ideologie die des Konsumismus ist“ (ebd.). Repräsentiert dieser Typus eher eine, wie Gert Selle es formuliert, promiskuitive, „in wechselnden Erscheinungsformen schillernde Dingwelt des Massenalltags“ (Selle 2007a,

S. 228), so ist dem ‚wahren‘ Gestalter als Repräsentant:in eines bürgerlichen Geschmacks gerade dies Greul und Antipode. Jene Akteur:innengruppe sieht sich vielmehr in der Tradition des Werkbunds mit seiner Forderung nach einfachen, zweckmäßigen und sinnvollen Produkten und orientiert sich Anfang der 1950er-Jahre an Max Bills Postulat der ‚Guten Form‘. Die Wurzeln des unerschütterlichen Wissens um die Qualität der Form sind laut Selle „in der historischen Kunstgewerbetheorie und in der Gebildeten-Reformbewegung vor dem ersten Weltkrieg zu suchen“ (ebd.). Die Kette der historischen Normreferenzen reiche bis auf das frühbürgerliche Schlichtheitspathos zurück. Gegenüber dem Trivialdesign verhielten sich Institutionen und Geschichtsschreibung blind, kritisiert Selle: In den Beständen deutscher Museen wird man daher kaum Objekte und Ensembles finden, die aus dem ‚schlechten‘ Fundus industrieller Allerweltsformen der Nachkriegszeit stammen. Das Massendesign der fünfziger Jahre wird von Privatsammlern überliefert – so wie es Bangert in seiner Publikation präsentiert.

72

Freizeit

1950 wurde der erste deutsche Fernsehsender ‚ARD‘ aus der Taufe gehoben. Wenige Jahre später war Fernsehen bereits ein Massenmedium und veränderte Freizeitverhalten und Sehgewohnheiten. Die zum Teil heftige Kritik in den Protokollen des ‚Deutschen Ausschuss für das Erziehungs- und Bildungswesen‘ BAEB legen ein beredtes Zeugnis davon ab.

Der ab ca. 1952 allmählich zum Alltag werdende allgemeine Wohlstand, verbunden mit der Beseitigung der größten Nachkriegsfolgen hatte u. a. die Konsequenz, dass Sonntag und Alltag wieder unterscheidbar wurden. Dies musste allerdings erst erkämpft werden. Die Bundeszentrale für politische Bildung führt aus:

„Je mehr es mit der westdeutschen Wirtschaft bergauf ging, desto länger musste zunächst gearbeitet werden. Mit 49 Stunden – in der Regel an sechs

Arbeitstagen – wurden in der Industrie 1955 die längsten Arbeitszeiten nach dem Krieg gemessen. Damit stand die Bundesrepublik international an der Spitze [...] Seit Mitte der fünfziger Jahre sank allerdings die durchschnittliche tarifliche Wochenarbeitszeit auf 44 Stunden (1960). Noch wichtiger als diese durchschnittliche Arbeitszeitverkürzung war der damit verbundene allgemeine Übergang zur fünftägigen Arbeitswoche. Die gewerkschaftliche Parole ‚Samstags gehört Vati uns!‘ [...] gewann eine hohe Popularität. Auch für viele Betriebe überwogen die Vorteile der fünftägigen Arbeitswoche. Ein Drittel aller Erwerbstätigen, die Hälfte der Arbeiterschaft, konnte am Ende der fünfziger Jahre regelmäßig ein langes Wochenende genießen“ (Schildt 2002). Die Wirtschaft stellte sich rasch auf das Mehr an Freizeit ein, bot passende Produkte wie Schlauchboote oder Picknickkoffer an und konnte mit weiter wachsender Kaufkraft rechnen. Das Reisen wurde immer beliebter, in den 1950ern blieb man meist noch im Inland.

5. Das soziale Feld der Gestaltung

5.1 Formgebung, Gestaltung, Industrial Design – Begrifflichkeiten

„Formgestalten ist ein zeitgemäßer Unfug. Schon das Wort sagt es: Formgestalten. Warum nicht Gestaltformen? Nicht Formformen? Gestaltgestalten? Man meint das Mustermachen für Industrieerzeugnisse. Vor dem Kriege wurde auch bei uns von Mustermachern, Zeichnern und Modelleuren gesprochen und – hervorhebend oder geringschätzend – von Künstlern [...]. So bin ich Mustermacher.“ (Wagenfeld 1959, S. 36)

Wie das Eingangszitat zeigt, wurde um Begrifflichkeiten heftig gestritten, bis sich ‚Design‘ durchsetzte. Formgebung, Formgestaltung, Mustermachen, Gestaltung, Produktgestaltung, Industrial Design, Design – nach 1945 war

es noch längst nicht ausgemacht, wie das heutige Berufsfeld ‚Design‘ bezeichnet werden würde. Die Auseinandersetzung kam nicht von ungefähr. Hier ging es nicht nur um ein Wort, hier stritten verschiedene Lager um den treffendsten Begriff für ein Lebensgefühl, das eine neue Zeit und einen modernen Beruf charakterisieren sollte. Es ging aber auch um die Durchsetzung eines umfassenderen Definitionsmonopols, wie es Bourdieu in den ‚Regeln der Kunst‘ am Beispiel Literatur ausführt:

„Im Mittelpunkt literarischer (usw.) Konkurrenzkämpfe steht immer auch das Monopol literarischer Legitimität, [...] genauer gesagt: Der Kampf zwischen den Inhabern der polar einander entgegengesetzten Positionen des Feldes der Kulturproduktion dreht sich um das Monopol auf die Durchsetzung der legitimen Definition des Schriftstellers.“ (Bourdieu 1999, S. 354)

Es ging zum anderen nicht nur um die Definition des Feldes und wer ‚legitimiert‘ ist, sondern gleichzeitig um Identität und Legitimierung derer, die unter dem Dach von Formgebung, Gestaltung usw. arbeiteten. Oder anders gesagt: es ging nicht nur darum, was Gestaltung ist, sondern wie sie ist. Hier sei erneut auf Judith Butler verwiesen, die die immense Bedeutung von Sprache bzw. verbalen Zuweisungen anhand von Gender und das Doing gender herausarbeitete. Die mit der sprachlichen Be-Nennung verbundenen Erwartungen bestimmen nach Butler die Geschlechteridentität, sind also von den Individuen nicht frei wählbar, sondern ein Konstrukt, das von der Gesellschaft und ihren diskursiven Praktiken beeinflusst ist. Damit verbunden sei ein sozialer Status, der bezogen auf Gender zur Minder- oder Höherbewertung von Männlichkeit oder Weiblichkeit führe (vgl. Karsch 2004, S. 197). Ein ähnlicher Mechanismus wirkt auch im Kampf um berufliche Identitäten. Mit Begriffen wie Formgebung und Gestaltung waren in den 1950er-Jahren unterschied-

liche berufliche Identitäts- und Statusvorstellungen verbunden. Es war also bedeutsam, welche Interpretation/Definition/Identifikation und schließlich Nomination sich durchsetzte.

Christopher Oestereich macht keinen Unterschied zwischen den einzelnen Begriffen. Im zeitgenössischen Verständnis, schreibt er, bedeutete Gestaltung, Formgebung, Formgestaltung u. ä. grundsätzlich zweierlei: erstens den Prozess, zweitens das Ergebnis zweckorientierter produktformender Arbeit (vgl. Oestereich 2000, S. 16).

Die hier vorliegende Analyse des Fachdiskurses zwischen 1946 und dem Beginn der 1960er-Jahre ergab im Unterschied zu Oestereich, dass Formgebung, Gestaltung usw. verschiedene Phasen des Legitimierungsdiskurses symbolisieren. Dabei werden die einzelnen Worte nicht von neuen Begriffen abgelöst. Die alten Begriffe bestehen parallel zu den neuen, emergierenden Bezeichnungen.

Dies bedeutet, dass man zwar nicht feststellen kann, wann ein Wort von wem zuerst verwendet wurde, man kann jedoch verifizieren, ab wann es signifikante Häufungen der Verwendung bestimmter Worte gibt. (So wird das Wort Design beispielsweise schon 1951 von Else Meissner verwendet, dies ist jedoch nur vereinzelt.) Häufungen lassen sich ab Anfang der 1960er-Jahre etwa in der Fachzeitschrift ‚Form‘ feststellen, so dass man davon ausgehen kann, dass das Wort Design zu diesem Zeitpunkt dabei ist, sich zu etablieren.

Formgebung

In der Literatur nach 1945 verwendeten Autor:innen meist das Wort ‚Formgebung‘. Formgebung steht in der Tradition der Kunstgewerbe-Reformbewegung und der Werkbundtradition. Am Wort lässt sich leicht eine Konzentration auf ‚Form‘ ablesen: man gab dem Gegenstand eine (ansprechende) Form. Der Grafiker Jupp Ernst beschreibt dies 1964 folgendermaßen: „Wie war es zu Beginn? Der Techniker lieferte die Konstruktionsform, und da man sie als

nackt empfand, verkleidete sie der ‚Dessinateur‘ mit einem künstlerischen Mäntelchen. Dem Gewerbe wurde die fehlende Kunst hinzugefügt. Es ging darum, wie ein Gegenstand aussehen sollte“ (Form 1964, Nr. 26, S. 6).

‚Formgebung‘ ist Anfang der 1950er-Jahre noch im Kunstkontext verortet, wie die in den nächsten Kapiteln durchgeführten Analysen zeigen werden.

Zu Beginn der 1950er-Jahre stand also die Form im Mittelpunkt des Fachinteresses. Die Verwendung des Begriffs Formgebung ist aber auch Ausweis einer bestimmten Generation von Akteur:innen im Feld der Gestaltung, es sind Personen, die um 1900 und früher geboren sind. Nicht von ungefähr heißt die Zeitschrift für Gestaltung, die Jupp Ernst (geb. 1905), Willem Sandberg (geb. 1897), Curt Schweicher (geb. 1908) und Wilhelm Wagenfeld (geb. 1900) im Jahr 1957 gründen ‚Form‘. Auch der ‚Rat für Formgebung‘ (RfF), der wie Oestereich herausarbeitete, hauptsächlich von Werkbundmitgliedern vorangetrieben wurde, ist ein Kind seiner Zeit und Generation.

Formgebung wird noch bis weit in die 1960er-Jahre auf breiter Basis verwendet, z. B. 1960 in einer Buchrezension in der ‚Form‘ von ‚B. F. Schneider‘ über Modern Art: „[...] sowohl der modernen Formgebung als auch der modernen Kunst [...]“ (Schneider 1960, S. 48) und in der RfF-Publikation ‚Die Ausbildung von Formgebern‘ (vgl. Rat für Formgebung 1963, S. 3).

Ebenfalls in der ‚Form‘ schreibt Jupp Ernst über den Vortrag ‚Die Verantwortung des Formgebers vor der Gesellschaft‘ auf der World Design Conference in Tokio. Ernst sieht für die Zukunft eine „umfassende pädagogische Aufgabe der Heranbildung der heutigen Gesellschaft zu Werken gut gestalteter Umwelt. [...] Der Formgeber, der sich verantwortlich fühlt für die Bildung der heutigen industriellen Gesellschaft, empfängt seinen Auftrag nicht vom Markt, sondern aus Liebe und Pflicht“ (Ernst 1960, S. 41). Ernst nennt „Pioniere der Formgebung“ (ebd.), die es so gemacht haben sollen: Henry van de Velde, Peter Behrens, Richard Riemerschmid, Ludwig Mies van der Rohe,

Walter Gropius. Auch sie waren laut Ernst „Erzieher des Volkes“ (ebd.). Das Wort Formgebung ist hier erkennbar in ein gestalterisch-ethisches Konzept eingebettet, es steht symbolisch für Werkbundziele wie der Entwurf zweckgemäßer, schlichter Gebrauchsgegenstände. Eine Ablösung bzw. Nichtverwendung des Wortes signalisiert gleichzeitig die Abwendung vom zugrundeliegenden ‚Formgebungs‘-Konzept.

Gestaltung

Ist der Begriff ‚Formgebung‘ noch eindeutig mit dem Werkbund und der Kunstgewerbe-Reformbewegung in Verbindung zu bringen, konnte nicht ermittelt werden, wie es sich mit dem Wort ‚Gestaltung‘ verhält. Im Diskurs verwendet besonders Max Bill diesen Begriff, den er in Kontrast zu ‚Formgebung‘ setzt und hierarchisiert (siehe Kapitel 5.2.3). Er schreibt: „Die Gestalt umfasst das ganze Wesen einer Sache, die Gestaltung befasst sich mit diesem gesamten. Formgebung hingegen befasst sich vorwiegend mit der äußeren Erscheinung“ (Bill 2008, S. 117). Gestaltung ist für Bill höherwertiger konnotiert als Formgebung.

In den 1950er-Jahren wird ‚Gestaltung‘ häufig verwendet, weil der Begriff universeller und umfassender als Formgebung assoziiert wird: statt der Konzentration auf die Form umfasst ‚Gestaltung‘ nun Form und Funktion.

Produktgestaltung

1958 meldet sich der argentinische Künstler und Design-Theoretiker Tomás Maldonado zu Wort. Eloquenter entwirft der seit 1955 an der Hochschule für Gestaltung in Ulm tätige Dozent in einem Vortrag über ‚Neue Entwicklungen in der Industrie und die Ausbildung des Produktgestalters‘ ein Berufsbild, welches wegweisend werden wird (siehe Kapitel 5.2.4). Er verwendet statt

Formgebung oder Gestaltung den Begriff ‚Produktgestaltung‘ und grenzt sich wie seine Vorgänger:innen auch rhetorisch von vormaligen Gestaltungskonzeptionen ab.

„ ‚Produktgestaltung‘ bleibt ein erklärungswürdiger Begriff“, resümiert der Historiker Christopher Oestereich (2000, S. 6). Nicht unähnlich heutigen Unklarheiten über Bedeutung und Verwendung des ‚Design‘-Begriffs kann laut Oestereich auch für die Nachkriegszeit nicht von einer einheitlichen, allgemeingültigen und geschlossenen Definition dessen ausgegangen werden, was den Prozess und das Ergebnis formender Arbeit bezeichnen soll: „Gerade in den fünfziger Jahren erfuhren die begrifflichen Unklarheiten durch die Einführung und langsame Durchsetzung des ‚Design‘-Begriffs gleichzeitig weitere Verstärkung [...]“ (ebd., S. 14f.). Gegen die Einschätzung Oestereichs spricht, dass vielmehr eine klare Entwicklungslinie zu sehen ist.

Industrial Design

Zwei Jahre später nachdem Maldonado über ‚Produktgestaltung‘ referierte kommt ihm der Begriff schon veraltet vor, diesmal aus Anlass eines Vortrags auf der World Design Conference ‚Design Education‘ in Tokio. (Nebenbei zeigt sich hier die rasante Deutungsgeschwindigkeit im damaligen Diskurs.) Maldonado spricht nicht vom ‚product designer‘, sondern vom ‚industrial designer‘ und erklärt, er bevorzuge diesen Begriff vor ‚Designer‘, weil dieser inflationär gebraucht würde (Form 1960 Nr. 12, S. 36). Für seine These konnten jedoch keine Belege gefunden werden. Womöglich liegt der Grund auf der symbolischen Ebene: ‚industrial‘ verweist auf die Industrie als Auftraggeberin und distanziert sich von, so Maldonados Lesart, rückwärtsgewandten Handwerkskontext.

Interessant ist in diesem Rahmen die Definition des Volkswirts Heinrich König (vgl. Oestereich 2000, S. 212). Dieser nannte den Begriff ‚Industrielle Formgebung‘ 1958 im ‚Handwörterbuch der Betriebswirtschaft‘ „ungenau“ (ebd.). König bezieht das Handwerk jedoch explizit mit ein. Er schreibt: „Deshalb wird auch im deutschen Sprachgebrauch der angelsächsische Ausdruck Industrial Design für die Aufgabe und Industrial Designer für den Gestaltenden vielfach angewendet. Das englische ‚industrial‘ entspricht unserem ‚gewerblich‘, umfasst also Handwerk, Manufaktur und Industrie. [...] Design aber bedeutet nicht nur ‚Entwurf‘, sondern umfasst zugleich ‚Muster‘, ‚Musterung‘, ‚Qualität‘, ‚Formgebung‘, ‚Gestaltung‘. Gestaltung wäre wohl der treffende deutsche Ausdruck“ (ebd.).

Design

Der Prozess der Wortsuche entwickelte im Laufe der Jahre eine Eigendynamik, denn mit wachsendem wirtschaftlichen Erfolg der jungen Bundesrepublik und steigenden Exportzahlen normalisierte sich auch die internationale Zusammenarbeit, die in den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg auf hohem Niveau stattgefunden hatte. Nicht zuletzt deshalb setzte sich allmählich der international gebräuchliche Begriff ‚Industrial Design‘ und einige Jahre später – mit wachsender Selbstverständlichkeit, dass es sich bei den Tätigkeiten und Produkten im Bereich der Gestaltung um Arbeiten im Industriekontext handelte – ‚Design‘ durch.

Oestereich beschreibt, wie sich um die Mitte der 1950er-Jahre westdeutsche Interessenvertretungen formieren, die sich als international agierend verstehen (vgl. Oestereich 2000, S. 213). Bereits im Frühjahr 1956 fanden sich demnach in Paris Vertreter:innen der Designer-Berufsverbände Frankreichs, Englands, Italiens und der USA, sowie Vertreter:innen belgischer Gestaltungsschulen und des deutschen Rats für Formgebung zusammen, wo sie eine internationale Vereinigung von Berufsorganisationen vorbereite-

ten, die im Sommer 1957 als ‚International Council of Societies of Industrial Design‘ (ICSID) in London verwirklicht wurde. Im April 1959 gründete sich nach Oestereich dann die deutsche Interessenvertretung ‚Verband Deutscher Industrie-Designer‘, die 1960 eine Definition ihres Tätigkeitsfeldes festschrieben und sich darin ausschließlich im industriellen Kontext verorteten. Diese Definition lautet:

„Industrial Design ist die Gestaltung von Industrieprodukten. Der Industrie-Designer muss die Kenntnisse, Fähigkeiten und Erfahrungen besitzen, um die produktbestimmenden Faktoren zu erfassen, die Gestaltungskonzeption zu erarbeiten und dieselbe im Zusammenwirken mit den an der Produktplanung, Entwicklung und Fertigung Beteiligten bis zum fertigen Produkt durchzuführen. Bei seiner koordinierenden Entwurfstätigkeit dienen ihm die Erkenntnisse der Wissenschaften und der Technik als Grundlage. Ziel seiner Tätigkeit sind Industrieprodukte, die der Gesellschaft in kultureller und sozialer Hinsicht dienen.“ (Oestereich 2000, S. 214)

Ausgearbeitet hatte diese Definition ein Designer-Ausschuss, bestehend aus Hans Theo Baumann, Günter Kupetz, Erich Geyer, Horst Hartmann, Herbert Oestreich, Heinz G. Pfaender und Tomás Maldonado, auf dessen Formulierung nach Oestereich die Definition zurückging. Er konnte sich allerdings nicht mit seiner Forderung durchsetzen, die reinen und angewandten Wissenschaften mit einzubeziehen und stärker zu betonen (vgl. ebd.).

Oestereich resümiert: „Design setzte sich [...] durch, spätestens als sich auf internationaler Ebene die Versuche der begrifflichen (und rechtlichen) Klärung industrie-gestalterischer Arbeit fortsetzten“ (ebd., S. 213).

Gute Form

Ein weiterer Begriff, der vom Gestaltungsdiskurs der 1950er-Jahre nicht wegzudenken ist, ist die ‚Gute Form‘ und damit verbunden ein geradezu leidenschaftlicher Kampf um seine Durchsetzung.

„Der Begriff ‚gut‘ begleitete das Umfeld des deutschsprachigen Designs schon längere Zeit. ‚Gut‘ meinte schon beim frühen Werkbund das, was ästhetisch einfach, ohne überflüssige Dekoration, funktional und gesellschaftlich nützlich war. Das Wort umfasste immer auch die dem Begriff innewohnende moralische Dimension“, erläutert Beat Schneider, (2005, S. 113). Gert Selle ergänzt, der normative Begriff der ‚Guten Form‘ beziehe sich zunächst auf handwerkorientierte Produktbewertungen aus der bürgerlichen Deutungs- und Gebrauchstradition. Die Wurzeln „des unerschütterlichen Wissens um die Qualität der Form“ (Selle 2007a, S. 228) seien in der historischen Kunstgewerbetheorie und in der Gebildeten-Reformbewegung vor dem ersten Weltkrieg zu suchen. Selle ergänzt:

„Naturgemäß dient der historische Funktionalismus als Basis: ‚Die Form ohne Ornament‘, das Bauhaus, alles, was aus der Geschichte von Kunstgewerbe und Kunstindustrie als Beispiel für die Moral der Sachlichkeit bekannt ist. Die Kette der historischen Normreferenzen reicht bis auf das frühbürgerliche Schlichtheitspathos zurück. Idealistische, konsumkritische, antikapitalistische und pragmatisch-ökonomische Argumente unterstützen die selektierende Haltung gegenüber den gewöhnlichen Produkt- und Gebrauchskulturen im Osten wie im Westen.“ (ebd., S. 229)

Auslöser für den Diskurs um die ‚Gute Form‘ sei laut Selle vor allem die damals aktuelle Produktion gewesen, „die in ihrer Gestaltung das Missfallen der Gestaltungsreformer erregte“ (ebd.). Abhilfe versprachen sich Gestalter:innen und Institutionen von der ‚Erziehung‘ der Konsument:innen durch gut gestaltete Güter, kurz: ‚die Gute Form‘.

Oestereich gibt als Motivation für die ‚Erziehung der Masse‘ ein ‚Grundproblem‘, das von Zautel als ‚Teufelskreis‘ bezeichnet wurde folgendermaßen wieder:

„Der Geschmack der Masse ist ungebildet und wird durch die form-schlechten Gegenstände des täglichen Bedarfs nach den Gesetzen der Gewohnheit festgehalten. Die Industrie aber formt unter absatzwirtschaftlichen Gesichtspunkten nach dem Geschmack der Massen. Es ist nicht möglich, diesen Teufelskreis mit einem Sprung zu verlassen, er muss vielmehr in mühseliger Kleinarbeit durch die Mitarbeit hochwertiger Kräfte bei der industriellen Formgebung Stück für Stück abgebaut werden.“ (ebd., S. 337)

Die Durchsetzung der ‚Guten Form‘ sollte zum einen bei den Produzenten ansetzen, „deren Waren erzieherisch wirken konnten“, zum anderen bei den Verbraucher:innen, „deren geschulter Geschmack, somit Marktgesetze durchsetzend, dem ‚guten‘ Angebot zum Erfolg verhelfen könnte“ (ebd., S. 337).

Diese (mit Bourdieu gesprochen) ‚Illusio‘, Formen bzw. Gegenstände hätten stellvertretend für ihre Kreateur:innen die Macht, Menschen zu erziehen, war in den 1950er im Bildungsbürgertum weit verbreitet, so beispielsweise in den Texten von Else Meissner (siehe Kapitel 5.2.1) und Wilhelm Wagenfeld. Dieser wiederholt mantraartig: „Wie der Mensch seine Umgebung formt, sie prägt durch sein Wollen, sein Tun und Lassen, so formt und zwingt sie ihn [...]

Industrieerzeugnisse von kulturellem Wert können wahrscheinlich mehr zum kulturellen Leben beitragen als alle Reden und Schriften darüber“ (Wagenfeld 1948, S. 76 und 88f.).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass das Konzept der ‚Guten Form‘ schon Jahrzehnte zuvor im sozialen Feld vorhanden war. Populär machte es allerdings Max Bill mit der von ihm organisierten Ausstellung ‚Die gute Form‘ (siehe Kapitel 5.2.3).

5.2 Akteur:innen

Wie im Kapitel 3 beschrieben stehen vier symbolische Faktoren im Zentrum des Analyse-Interesses: Erstens das Berufsverständnis. Es umfasst die im Bourdieuschen Sinn als legitim dargestellten Qualitätsmerkmale und Standards. Zweitens interessieren die artikulierten Zuschreibungen über ‚den Kunsthandwerker‘ und ‚den industriellen Formgeber‘ als Positionierungen in der Struktur des Feldes.¹⁷ In den damaligen Diskursen wird immer wieder deren Status Quo verhandelt, was ein Indiz dafür ist, dass sich beide Akteur:innengruppen im sozialen Raum recht eng beieinander positioniert erlebten, sich die Kontrahent:innen zu Beginn der 1950er-Jahre also noch in einem ausgeglichen Kräfteverhältnis wähnten. Drittens sollen die gewählten Diskurstrategien bzw. ihre im Buch repräsentierte diskursive Positionierung im sozialen Feld herausgearbeitet werden. Viertens könnte die Analyse der Texte beantworten, warum Autorinnen wie Else Meissner heute kaum noch rezipiert werden, andere wie Max Bill die Genealogie des Designs maßgeblich prägten.

¹⁷ Es geht bei dem Faktor Akteursposition, wie Hamann es formuliert, nicht um den Habitus, sondern um den von Mitstreitern im Feld zugeschriebenen Manifestationen eines Habitus (vgl. Hamann 2012, S. 349).

Im Folgenden werden je nach Länge der Texte ausgewählte Passagen oder der gesamte Text analysiert. Als beispielhaft ausgewählt wurden Texte von Else Meissner, Max Bill, Karel Sanders und Thomás Maldonado. Die Texte werden jeweils auf fünf Dimensionen bzw. Fragen hin untersucht:

- Biografische Dimension – wer spricht?
- Faktuale Dimension – was wird gesagt?
- Rhetorische Dimension – wie wird es gesagt?
- Intentionale Dimension – warum wird es gesagt (welche argumentative Zielsetzung wird verfolgt) und wer wird angesprochen?
- Diskursive Dimension – in welchem Kontext steht der Text zum Fach-Diskurs?

5.2.1 Else Meissner

Textanalyse ihres Buches ‚Qualität und Form in Wirtschaft und Leben‘, 1950¹⁸

1950 erschien das Buch ‚Qualität und Form in Wirtschaft und Leben‘, das sich ausführlich mit Gestaltung aus einer volkswirtschaftlichen Perspektive beschäftigt. Verfasst wurde es von Dr. Else Meissner, eine der wenigen weiblichen Namen in der langen Liste der Autor:innen, die in den 1950er-Jahren über Gestaltungsthemen schrieben. Die wenigen Frauen im sozialen Feld der Gestaltung, die in den 1950ern gewirkt haben, sind im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen kaum beleuchtet. Dies setzt sich bis heute fort. So kündigt etwa Christopher Oestereich in seinem ansonsten ausführlichen Buch über die Produktgestaltung jener Zeit in einem Kapitel die ‚Frauen und Männer der ersten Stunde‘ an (vgl. Oestereich 2000, S. 53ff.), um dann über dreißig Männer zu erwähnen – jedoch keine Frau.

¹⁸ Vollständige Literaturangaben siehe Literaturverzeichnis.

Meissners 150-seitiges Buch ‚Form und Qualität...‘ ist zu umfangreich, um es gesamttextlich und chronologisch zu analysieren. Daher wurden exemplarisch aussagekräftige Passagen gewählt und dieses Material in verschiedene Kategorien bzw. Diskursstränge strukturiert (Wirtschaft, Tradition und Zukunft, Kultur, Bildung, ‚Schöpfertum‘). Die einzelnen Diskursstränge sind miteinander verbunden, überschneiden sich und laufen z. T. nebeneinander her, sind also nicht so geordnet, wie die Systematik suggeriert. Sie ist lediglich ein Arbeitswerkzeug, um das diskursive Gewimmel handhabbar zu machen.

Biografische Dimension: wer spricht?

Recherchen ergaben, dass Else Meissner nach einem Studium der Kunstgeschichte 1914 an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin über „das Verhältnis des Künstlers zum Unternehmer im Bau- und Kunstgewerbe“ promoviert hatte – das war für den Lebensweg einer Frau zu dieser Zeit mehr als ungewöhnlich, hält man sich vor Augen, dass an der Friedrich-Wilhelms-Universität zum Wintersemester 1908 zum ersten Mal seit Bestehen der Universität zwei weibliche Studenten im Studienfach Rechts- und Staatswissenschaften immatrikuliert wurden. Im Vergleich dazu studierten im selben Zeitraum 2255 männliche Studierende dieses Fach (vgl. Titze et al. 2001). Im Jahr ihrer Promotion waren in ihrem Fachgebiet 36 Frauen immatrikuliert – und 3014 männliche Studierende (ebd.).

Es kann angenommen werden, dass Else Meissner aus einer bürgerlichen Familie stammt, die liberal eingestellt oder zumindest der Bildung von Frauen aufgeschlossen war oder einen fortschrittlich eingestellten Ehemann hatte. Anderenfalls hätte Meissner zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht studieren, geschweige denn promovieren können, denn was eine Frau zu dieser Zeit lernte oder nicht bestimmte entweder die Familie oder der Gatte. Cordula Bischoff weist zudem nach, dass das Alter der Frauen um 1915 bis zur erfolg-

reichen Promotion – trotzdem ihre Kommilitonen noch eine Soldatenzeit zu absolvierenden hatten – im Schnitt höher lag als bei den Männern (vgl. Bischoff & Threuter 1999, S. 17). Auch Else Meissner war bereits 27 Jahre alt, als sie ihre Dissertation veröffentlichte.

Bald nach der Promotion war sie Mitarbeiterin von Karl Schmidt-Hellerau, dem Leiter der Vereinigten Werkstätten Dresden-Hellerau, einem visionären Unternehmer jener Zeit und zu Beginn des 20. Jahrhunderts maßgeblich beteiligt an der Profilierung des Deutschen Werkbunds.¹⁹

1918 wechselt Meissner von der Wirtschaft in den Staatsdienst und arbeitet als Geschäftsführerin der ‚Sächsischen Landesstelle für Kunstgewerbe‘. Im selben Jahr erscheint ihr Buch ‚Der Wille zum Typus‘, indem sie das damals hochaktuelle Thema Standardisierung bzw. Typisierung behandelt (vgl. Meissner 1918). Neben ihrer leitenden Tätigkeit findet Meissner noch Zeit für politisches Engagement.

Paul Betts beschreibt sie als Aktivistin der Frauenbewegung während der Zeit der Weimarer Republik (vgl. Betts 1996, S. 180). So publizierte sie etwa in ‚Die Frau‘, eine Zeitschrift, die 1893 von der Frauenrechtlerin Helene Lange gegründet worden war und bis 1933 vom ‚Bund Deutscher Frauenvereine‘ herausgegeben wurde (vgl. Meissner 1927, S. 363–369). Seit 1925 gehörte sie dem Deutschen Werkbund an. Im Mitgliederverzeichnis des DWB (vgl. Fischer, W. 1975, S. 599f.) wird sie als ‚Schriftstellerin und Sachverständige für Kunstgewerbefragen‘ bezeichnet.

Als die NSDAP 1933 die Regierung übernahm wurde die mittlerweile Mittvierzigerin prompt zwangspensioniert. Fast zwei Jahrzehnte später meldete sich Meissner mit dem Buch ‚Qualität und Form...‘ zurück. Ihr Buch beein-

¹⁹ Ihr Vorgesetzter Karl Schmidt-Hellerau hat Meissner offensichtlich gefördert, ebenso wie der Direktor der Landesstelle für Kunstgewerbe Dresden, ihr nächster Vorgesetzter. Beiden widmet sie 1950 ihr Buch ‚Qualität und Form‘.

flusste damit zu Beginn der 1950er-Jahre den kulturpolitischen Diskurs in Deutschland erheblich.

So bezieht sich Theodor Heuss in seiner Rede ‚Was ist Qualität‘, die er 1951 vor dem Deutschen Werkbund in Stuttgart hält, explizit auf ihr Buch: „Frau Dr. Else Meissner hat uns kürzlich ein reizvolles und wichtiges Buch vorgelegt [...]“ (Heuss 2007, S. 211).

An anderer Stelle seiner Rede sagt Heuss: „Else Meissner hat uns mit dem Council of Industrial Design (CoID) bekannt gemacht“ (ebd.). Diese Information ist insofern von Bedeutung, da der 1953 gegründete Rat für Formgebung, die bundesrepublikanische Institution in Sachen Design, als Pendant zum britischen CoID gilt (vgl. Oestereich 2000, S. 289).

Damit ist sie sowohl in der Weimarer Republik als auch zu Beginn der fünfziger Jahre eine der profiliertesten Persönlichkeiten im sozialen Feld der Gestaltung und die einzige Wissenschaftlerin der Zeit, die sich ausführlich designtheoretisch betätigte. Offenbar verfügte sie sowohl über hohes kulturelles als auch hohes symbolisches Kapital, wie etwa Ansehen und Einfluss. Dennoch ist sie, wie beschrieben, heute fast vergessen.

Versteht man den Diskurs nach Foucault als Erzeugung von ‚Wahrheiten‘, die in Form von ausgehandelten Normen gesellschaftliche Anerkennung erlangt haben, und versteht man Diskurse außerdem als Austragungsorte sozialer Kämpfe, in denen es darum geht, welche Akteur:innen im sozialen Raum Kontrolle, Selektion, Organisation und Kanalisation von Macht-Wissens-Verhältnissen ausüben, dann kann man konstatieren, dass Meissner sich offenbar im Kampf um die Deutungsmacht mit ihrer Diskursposition nicht durchsetzen konnte.

Faktuale Dimension – was wird gesagt?

Um das 150-seitige Buch analysieren zu können sind die ausgewählten Textpassagen kategorisiert und in nummerierten Thesen Meissners zusammengestellt. Meissner untersucht ‚Form‘ aus einer volkswirtschaftlichen Perspektive. Dennoch ist ihre Publikation kein Zahlenwerk. Sie setzt sich vielmehr intensiv mit der Gestaltung von Gegenständen und ihrer volkswirtschaftlichen Bedeutung auseinander. Der zweite für sie wichtige Aspekt ist ‚der:die Künstler:in‘. Ihm:ihr misst sie herausragende volkswirtschaftliche Bedeutung zu.

Diskursstrang Wirtschaft

These 1: Das Aussehen entscheidet über den wirtschaftlichen Erfolg.

Ihr ist wichtig zu belegen, dass die Gestaltung der Umwelt kein „idealistisches Anliegen einiger weltfremder Künstler“ ist, sondern dass das „irrationale Element der Form“ vielmehr „eine überaus rationale Wirkung in allen Bezirken der Wirtschaft und des Lebens ausübt“ (Meissner 1950, S. 138):

„Soweit geformte Dinge zum praktischen Gebrauch bestimmt sind, soweit sie durch wirtschaftliches Handeln erzeugt und in Verkehr gebracht werden, wird ihre Form, ihre äußere Erscheinung ausschlaggebend für ihren wirtschaftlichen Wert. [...] Diese Tatsache führt dazu, dass in allen Produktionszweigen, bei deren Enderzeugnissen das Aussehen wertbestimmend ist, eine Fülle von entwerfender, gestaltender, also letzten Endes künstlerischer Arbeit aufgewendet wird, um im Wettbewerb bestehen zu können. [...] In vielen Gewerbezweigen hängt Gedeih und

Verderb von dem ‚Muster‘, das heißt von dem Aussehen der Ware ab. Die gestaltende Arbeit ist deshalb ein volkswirtschaftlicher Faktor ersten Ranges.“ (ebd., S. 11)

These 2: Die Wirtschaft braucht Künstler:innen, weil sie den wirtschaftlichen Erfolg gewährleisten.

Meissner bedauert, dass diese Einsicht leider noch nicht allgemein sei und beklagt, dass dem volkswirtschaftlichen Faktor der Formgebung zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet würde.

Einen „tieferen Grund“ sieht Meissner darin, dass „die Wirkung der Form auf irrationalen Momenten beruht. [...] Der rationell rechnende wirtschaftende Mensch und die volkswirtschaftliche Betrachtung begegnet hier einem Grenzgebiet, dessen wirtschaftliche Auswirkung vom kleinsten Einzelhaushalt bis zu den größten Exportgeschäften reicht, aber seine schöpferischen Impulse aus irrationaler, künstlerischer Schaffung zieht“ (ebd., S. 11).

Der Künstler:in Domäne sei Intuition und Irrationalität und das Gefühl, postuliert Meissner. Wirtschaftlich denkenden Unternehmern sei dies zunächst fremd, dies sei der Grund für die Geringschätzung des Werts der künstlerischen Arbeit. Doch gerade Künstler:innen sind nach Meissner in der Lage, zum einen Käufer:innen auf der emotionalen Ebene zu erreichen, zum anderen, einen Ausdruck für den Zeitgeist zu finden. Die Wirtschaft brauche daher die Künstler:innen (vgl. ebd., S. 12).

Darüber hinaus sei die Bedeutung der Künstler:innen für den Export noch zu wenig bekannt. Für Meissner ist die Förderung gestaltender Qualitätsarbeit zwingend. Sie formuliert ihre politische Intention, ‚den:die Künstler:in‘ aufzuwerten, und zwar durch ihre Forderung, er:sie müsse ein Teil der deutschen Wirtschaftspolitik „im Innern und nach außen“ werden (Meissner 1950, S. 139).

These 3: Das Handwerk verlor die künstlerische Führung an das Kunsthandwerk.

Meissner zeichnet den konstatierten Niedergang des Handwerks im Laufe der Industrialisierung nach. Dabei unterscheidet sie in (traditionelles) Innungshandwerk und (modernes) Kunsthandwerk. Für die Volkswirtschaftlerin veränderten sich durch die Industrialisierung die wirtschaftlichen Bedingungen und Formen des Handwerks in Richtung Handel und Reparatur. Dadurch kam es zur Beschränkung der Eigenproduktion, was wiederum zur ‚Zähmung‘ der Gestaltungsarbeit führte. Als Folge dieser wirtschaftlichen Entwicklung, gepaart mit einem veralteten Formenkanon, geriet das Handwerk nach Meissner ins Hintertreffen. Sie sieht das traditionelle gestaltende (Innungs-)Handwerk abgelöst durch das Entstehen des Kunsthandwerks:

„Das Innungshandwerk, das durch die neu heraufkommende Industrie materiell und ideell eingeeignet war, hat in der neuen Bewegung von jeher abseits gestanden. Ideell erschien ihm die Zunftzeit verständlicherweise als die hohe Zeit handwerklicher Gesinnung; damit waren ihm auch die früheren Stilformen deren wesensentsprechender Ausdruck. Die neuen Formen, die zunächst vom Standpunkt handwerklicher Technik oft mit Recht beanstandet werden konnten, blieben ihm lange fremd.“ (ebd., S. 48)

Das Hauptnarrativ Meissners bezieht sich auf die Kunstgewerbebewegung um die Jahrhundertwende. Damals suchten zahlreiche Künstler:innen nach neuen Formen, die zum einen eine veränderte, durch die rasche Industrialisierung geprägte Welt symbolisierten, zum anderen sollten die neu gestalteten Gegenstände den enormen Bedarf an erschwinglichen Möbeln

und Hausgerät decken, die eine in die Städte drängende Landbevölkerung auf der Suche nach Arbeit benötigte. Die sogenannten Maschinenmöbel Richard Riemerschmids sind ein Beispiel dafür.

Unter dem Druck der wirtschaftlichen Verhältnisse, schreibt Meissner, sei das Handwerk mehr und mehr einesteils zum Handel, andernteils zur Reparatur übergegangen (vgl. ebd., S. 49). John Maciuika konstatiert 60 Jahre später ähnliches wie Meissner und schreibt im Zusammenhang mit den rasanten Veränderungen der Produktionsverfahren, des Handels und des Konsums von einem „Schicksal des schrumpfenden Mittelstands als Folge des Aufschwungs von Industrie und Handel“ (Maciuika 2010, S. 24).

Für Meissner beinhaltet diese Krise den Verlust einer künstlerischen Dominanz des Handwerks:

„Die Beschränkung der Eigenproduktion und die Durchsetzung mit Handelsinteressen wirkte gleichfalls dahin, die Gestaltungskraft des Handwerks und damit seine Beteiligung an den neuen Formbestrebungen zu lähmen. Es kam hinzu, dass die immer deutlicher werdende Tendenz zur einfachen Form manchen dekorativen Techniken des Handwerks den Boden abgrub und von dieser Seite her als Rückschritt gegenüber früheren handwerklichem Können empfunden wurde. So verlor das Innungshandwerk die künstlerische Führung, und diese ging auf handwerklichem Gebiet auf einen neuen Kreis von Werktätigen über, für welche sich seit dem ersten Weltkrieg die Berufsbezeichnung Kunsthandwerker einführte.“ (Meissner 1950, S. 48f., Hervorhebungen im Original)

Meissner postuliert, dass das Aufkommen von einfachen Formen, die als modern galten, die manuell ausgeführten, dekorativen Güter vor allem ästhetisch unter Druck setzten, indem die handwerklich aufwändig hergestellten

(dekorativen) Formen als veraltet galten. Meissner beschreibt den Konflikt zwischen Handwerk und Kunsthandwerk um 1900, um eine Lanze für das Kunsthandwerk zu brechen.

These 4: Nach dem Ersten Weltkrieg wurde das Kunsthandwerk Laboratorium der Industrie und lieferte zahlreiche Formen für die Massenproduktion.

„Das Kunsthandwerk hat eine Blütezeit unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg erlebt. [...] Gleichzeitig erwies sich die Industrie ihrem Wesen nach als unfähig, die drängenden Formprobleme zu lösen. Die innere Richtung der Formentwicklung war durch den Krieg unterbrochen, und es musste erst an Einzelstücken und kleinen Auflagen die neue Formrichtung erspürt werden. Diese Aufgabe erfüllte das Kunsthandwerk. Man konnte in den zwanziger Jahren an vielen Einzelbeispielen verfolgen, dass ein neuer Formgedanke oder auch eine neue Warenart im Kunsthandwerk zuerst auftauchte, von ihm in kleinen Auflagen erprobt und dann von der Industrie aufgegriffen wurde [...] So ist damals das Kunsthandwerk das künstlerische Versuchslaboratorium der Industrie geworden, und viele der damals vom Kunsthandwerk gegebenen Anregungen wirken noch heute fort. Das ist zum Beispiel der Fall bei den geblasenen Gläsern mit feinen geätzten Linienmustern, die in jener Zeit zuerst in Dresden und Zwiesel von Kunsthandwerkern hergestellt wurden und heute zu den besten Erzeugnissen der Glasindustrie gehören“ (Meissner 1950, S. 49f.).

Das Kunsthandwerk als Laboratorium der Industrie – diese erkenntnisreiche Darstellung findet sich nirgends sonst in der Designliteratur über die Zeit zwischen dem 19. Jahrhundert und der Mitte des 20. Jahrhundert (siehe auch Kapitel 7.2). Meissner nennt einige Beispiele, um ihre These zu untermauern, so etwa die Handweberei, die „um die Jahrhundertwende scheinbar im

Aussterben begriffen, [...] dank der Pionierarbeit schöpferischer Kunsthandwerker ganz neue Material- und Strukturwirkungen erschlossen haben. [...] Die handgewebten Stoffe und Teppiche sind zu einem wesentlichen Mittel der neuen Raumwirkung geworden. Außerdem wird der Handwebstuhl von fortschrittlichen Industriellen zur Musterherstellung benutzt“ (ebd., S. 50f.).

Unter diesem Gesichtspunkt kann man die in der Literatur dominante Narration um das Bauhaus als Fundament einer Schöpfungsgeschichte des modernen Designs in den Kontext des Kunsthandwerks stellen: Fasst man die Formexperimente, die dort als Einzelstücke oder kleine Serien und als eigeninitiativer Versuch entstanden, neue Formen für die Industrie zu denken, muss man Meissner Recht geben: Der Impuls ging nicht von der Industrie aus, dennoch hat sie später die am Bauhaus entwickelten, kunsthandwerklich entstandene Muster aufgegriffen. Auch die am Bauhaus ausgeführten Experimente zu neuen Material- und Strukturwirkungen, z. B. in Form neuer Tapeten, waren zunächst kunsthandwerkliche Experimente, und nicht wenige der am Bauhaus entwickelten Gegenstände, wie z. B. der stoffbespannte Holzlehnstuhl ‚Afrikanischer Stuhl‘ von Marcel Breuer und Gunta Stölzl (1921) oder die Obstschalen und Teedosen von Hans Przyrembel (1932) aus Messing waren von vornherein nicht als Serienprodukt im Industriekontext konzipiert.

John V. Maciuika weist nach, dass bei der Entwicklung des Bauhauses Walter Gropius in Fragen von Lehrplan und Organisation direkt den Rat von erfahrenen Direktoren preußischer Kunstschulen wie Richard Riemerschmid aus München und Rudolf Bosselt aus Magdeburg suchte.

„Beide Männer waren maßgeblich an den Reformbemühungen des preußischen Staates vor dem Krieg beteiligt gewesen und leiteten auch nach dem Krieg Kunstgewerbeschulen. [...] Obwohl die Kunstgewerbeschulen der wilhelminischen Epoche unterschiedliche regionale Ausprägun-

gen aufwiesen, gingen viele ihrer fortschrittlichsten Elemente nach dem Ersten Weltkrieg in Walter Gropius' Bauhaus-Unterricht ein.“ (Maciuika 2010, S. 25)

An keiner Stelle im Programm oder in den Schriften des Bauhauses findet sich allerdings „eine Würdigung der preußischen Schuldirektoren oder der vom deutschen Werkbund verbreiteten Grundsätze, der Veröffentlichungen des Kunstreformers und -erziehers Wilhelm von Bode oder der Reformen des einflussreichen einstigen Vizepräsidenten des Werkbunds Hermann Muthe-sius“ (ebd.).

Zurück zum Kunsthandwerk: Es ist bekannt, dass zahlreiche Industriebetriebe aus handwerklichen Werkstätten hervorgingen, die ursprünglich Produktions-Maschinen anschafften, um größere Stückzahlen zu erreichen (vgl. Giedion 1982). Das 1880 gegründete Spielwaren-Unternehmen Margarete Steiffs etwa entstand auf diese Weise. Meissner führt dazu aus:

„Die Funktion des Kunsthandwerks als künstlerisches Versuchslaboratorium der Industrie wurde besonders wirksam von denjenigen kunsthandwerklichen Betrieben ausgeübt, die entweder zur kleinindustriellen oder zur Manufaktur-Betriebsform übergingen, also in bescheidenem Maße zur Massenherstellung. In diesen Fällen blieb der Kunsthandwerker der künstlerische, technische und kaufmännische Leiter des Betriebes, die Ausführung aber wurde Angestellten übertragen.“ (Meissner 1950, S. 50)

These 5: Das Kunsthandwerk hat zwei Probleme: Erstens: die Industrie plagiiert. Zweitens: es fehlt an Kund:innen.

Trotzdem sie nicht müde wird, in ihrem Buch immer wieder auf die Pionieraufgabe des Kunsthandwerks im Verhältnis zur Industrie (vgl. ebd., S. 50) hinzuweisen, formuliert Meissner zwei Probleme des Kunsthandwerks. Erstens: das Kunsthandwerk erzielt keine großen kommerziellen Gewinne:

„Auf die Dauer zeigte sich aber, dass die Pionieraufgabe des Kunsthandwerks zwar volkswirtschaftlich von großer Bedeutung, aber privatwirtschaftlich nicht erfolgreich war. Die Arbeiten des Kunsthandwerks waren mit allen Kosten für Entwurf, technische Versuche und Werbung belastet, deshalb teuer und schwer abzusetzen. Hatte sich aber eine Form soweit durchgesetzt, dass ein Absatz lohnend wurde, dann wurde die Idee von der Industrie aufgegriffen, die mit billigeren Herstellungskosten den nun schon vorbereiteten Markt eroberte.“ (ebd., S. 51f.)

(Diese Art der geistigen ‚Inspiration‘, das Nachahmen einer erfolgreichen Produktidee anderer Anbieter:innen nennt man heute im Marketing ‚Me too‘-Strategie.) Zweitens sieht Meissner ein Zielgruppen-Problem:

„Neben dieser Pioniermission ist es die natürliche Aufgabe des Kunsthandwerks, die individuellen Bedürfnisse kultivierter Verbraucher zu erfüllen, denen die Industrie nicht gerecht werden kann. Hier zeigte sich aber damals sowohl ein wirtschaftliches wie psychologisches Hindernis. Durch die Inflation war die Kaufkraft des gebildeten Bürgertums zurückgegangen, das seinem Wesen nach der gegebene Abnehmer des Kunsthandwerks war. Dem Bedarf der mondänen Kreise aber, die noch die einzig kaufkräftigen waren, entsprachen damals nur selten die Er-

zeugnisse des Kunsthandwerks, denen dafür die modische Note fehlte, weil sie geistig noch in bürgerlichen Vorstellungen verwurzelt waren.“ (ebd., S. 51)

Wie zuvor bei der Diagnose einer Verdrängung der kreativen Arbeit im Handwerk durch das Kunsthandwerk sieht Meissner nun das Kunsthandwerk existenziell bedroht, und zwar durch die Industrie – ein Kampf, der nicht zuletzt auf dem Feld der Formgebung ausgetragen wird.

These 6: Das Kunsthandwerk verliert die künstlerische Führung an die Industrie.

Als einen Lösungsweg aus der Krise schlägt Meissner vor, Handwerk bzw. Kunsthandwerk in die industriellen Produktionsabläufe zu integrieren:

„Die Pionieraufgabe des Kunsthandwerks als künstlerisches Versuchslaboratorium der Industrie ist gegen früher zurückgetreten, besteht aber weiter. Zum Beispiel werden Lösungen für gute Wohnraumlampen vielleicht zunächst nur in handwerklicher Ausführung gefunden werden können, bis sie so weit zu typischer Form entwickelt und selbstverständlich geworden sind, dass industrielle Massenfabrikation möglich ist.“ (Meissner 1950, S. 121)

„Es wäre sogar sehr zu wünschen, dass solche Dinge, die nicht dem notwendigen Bedarf, sondern der Zierde des Lebens dienen, wieder beim Handwerker besonders bestellt werden und dadurch einen persönlichen Wert bekommen, anstatt, wie jetzt meistens, in pseudokunstgewerbli-

cher, liebloser Massenausführung gekauft zu werden. Sache des Handwerks beziehungsweise Kunsthandwerks ist es dann, dabei nicht ins Spielerische und Dekorative zu verfallen [...].“ (ebd., S. 75)

Die Industrie könne nach Meissner sogar ein Interesse haben, dem Kunsthandwerk Aufträge zur Behandlung von Problemen in kleiner Aufgabe zu geben, die nicht gleich in der Massenproduktion gelöst werden können, denn: „Zu einer gesunden Struktur des Kunsthandwerks gehören aber auch Privataufträge und Privatkäufe für individuellen Bedarf an Gebrauchsgütern, die nicht lebensnotwendig sind. [...] Das ausgewogene Zusammenspiel zwischen dem Rahmen, der von sachlichen Industrieerzeugnissen gebildet wird, und der individuellen Wirkung weniger Einzelstücke von freier Kunst und Kunsthandwerk ist ein notwendiger Bestandteil der neuen Wohn- und Lebenskultur“ (ebd., S. 122). Bedingung dieses Zusammenspiels sei natürlich, das die kunsthandwerklichen Stücke ihren Pioniercharakter behalten: „Ob sie der reinen Linie, Farbe und Form gehören, ob sie zu neuen Möglichkeiten zukünftiger Zierformen vorstoßen: seine Mission erfüllt das Kunsthandwerk nur, wenn es der industriellen Form vorangeht, nicht aber, wenn es hinter ihr herhinkt“ (ebd.).

Mit diesen Vorschlägen setzt Meissner auf ein Koexistenzmodell. Sie versucht, dem Kunsthandwerk in der zunehmend industriell dominierten Wirtschaft einen Platz zuzuweisen, es zu integrieren, allerdings postuliert sie auch einen Führungsanspruch des Kunsthandwerks – von Formgeber:innen kein Wort. Zur selben Zeit klingt das Urteil über Kunsthandwerk bei anderen Diskurs-Beteiligten ganz anders. Der sowohl in der Weimarer Republik, als auch während des Nationalsozialismus, als auch in der Nachkriegszeit erfolgreiche Entwerfer Wilhelm Wagenfeld etwa äußert sich kritisch:

„Statt beim Nächsten zu beginnen und die Industrieerzeugnisse aus aller Gegebenheit zu möglicher Vollkommenheit zu bringen, ohne erst viel nach ihrem künstlerischen Wert zu fragen, wird alle Fabrikware geringschätzig hier gemieden. Aus solchem konservatorischen Geist wird die romantische Stellung unserer Schulen zum Handwerk verständlich, denn programmatisch ist mit ihrer Erziehung zum Kunsthandwerk nicht das Handwerk gemeint, sondern die Kunst. Dabei ist Kunsthandwerk nicht Handwerk und auch nicht Kunst, es ist nur der Treibhausversuch, Natürliches durch Künstlerisches zu ersetzen. Kunstleder und Kunsthonig bedeuten dem Worte und dem Wesen nach verwandtes.“ (Wagenfeld 1948, S. 144f.)

These 7: Die Sachkenntnis der Käufer:innen ist entscheidend.

Bei der Beurteilung des Absatzes von gut gestalteten Produkten sieht Meissner ‚den:die Käufer:in‘ als Schwachpunkt an. Zwar sei die Sachkenntnis der Käufer:innen „entscheidend für die Qualität der Nachfrage und damit letzten Endes auch der Produktion“ (ebd., S. 97), doch nach eineinhalb Jahrzehnten des Niedergangs und des Mangels sei das Urteilsvermögen aller Käufer:innenkreise gesunken, neue Rohstoffe und Konstruktionsmethoden, Wandlungen der Wohnform, veränderte Lebensbedingungen erschwerten die Auswahl (vgl. ebd.). Das Wort ‚gesunken‘ weist darauf hin, dass Meissner den Status Quo als Rückschritt wahrnimmt.

These 8: Der Käufer ist meist eine Käuferin, sie muss ihrer Bedeutung entsprechend ‚unterstützt‘ werden.

„Der überwiegende Teil aller Käufe geht durch die Hände der Frauen“, ist Meissner überzeugt, „auch da, wo es sich um den Bedarf der Männer und Kinder handelt. Es wird zu wenig beachtet, welche Menge von Sachkenntnis für die täglichen Einkäufe einer Hausfrau nötig ist. [...] Dieser Mangel an Sachkenntnis ist oft die Grundlage von den Anschauungen der Einkäufer über das ‚was verlangt wird‘ – von entscheidender Bedeutung für die Marktbildung ist die wirklich von Sachkenntnis getragene Nachfrage. Diese wird aber überwiegend bei gebildeteren und kaufkräftigeren Schichten vorhanden sein. Es besteht also die Gefahr, dass gerade Schichten geringster Kaufkraft am ungünstigsten kaufen, weil sie die geringste Sachkenntnis besitzen.“ (Meissner 1950, S. 97)

These 9: Der:die Käufer:in muss geschmacklich gebildet werden, weil Geschmack über den wirtschaftlichen Erfolg entscheidet und kulturell bedeutend ist.

Die Volkswirtschaftlerin fragt nicht, was die Kaufklientel vorzieht und warum, wie dies in den 1950er-Jahren auch unüblich gewesen wäre, sondern sie setzt auf „direkte Beeinflussung“ durch ‚Verbrauchererziehung‘ (vgl. ebd., S. 99), so etwa durch Zeitschriften, Gütesiegel und „Beratung der Mieter beim Möbelkauf wie in Schweden“ (ebd., S. 96). Wiederum liegt die Beratung der Frau als Käuferin Meissner am Herzen. Hausfrauenvereine bräuchten „Unterstützung aller beteiligten Erziehungs- und Wirtschaftsfaktoren: Hauswirtschaftsschulen, Volkshochschulen, Ausstellungen, Presse, Rundfunk, Industrie, Handwerk, Kunst und Wissenschaft müssen jeder das seine beitragen, um die Hausfrauen zu unterstützen“ (ebd., S. 98). Obwohl Meissner in den

1920er-Jahren mit der Frauenbewegung in Berührung gekommen und selbst berufstätig ist, stellt sie die bipolare Raumzuweisung ‚Öffentlichkeit = Mann – Privat-Haus = Frau‘ nicht in Frage.

Else Meissner war auch Mitglied im Deutschen Werkbund. Dieser organisierte in den 1950er-Jahren erfolgreiche Touren durch die Bundesrepublik, um an Schulen und in Beratungsstellen mit Hilfe von Werkbundkoffern, gefüllt mit Warenmustern zu verschiedenen Themen wie ‚Der gedeckte Tisch‘ ‚Geschmackserziehung‘ zu betreiben. In diesem Zusammenhang erwähnt Meissner erneut den britischen ‚Council of Industrial Design‘, der eine „Reihe ausgezeichnete kleiner Schriften, die sich an die Verbraucher, und zwar in erster Linie an die Frauen wenden“ herausgab (ebd., S. 98).

Diskursstrang Kultur (Form, Geschmack, Qualität)

These 10: Form ist eine Frage der Kultur.

Die ‚richtigen‘ Dinge sind für Meissner nicht nur Gegenstand wirtschaftlicher Überlegungen, sondern eine Frage der Kultur:

„Der Wandel der Form ist der sichtbare Ausdruck für den Wandel der menschlichen Seele. Der Künstler scheint subjektiv zu schaffen, und der Käufer scheint subjektiv zu wählen. Beide aber sind sie eingespannt in den großen geistigen Rhythmus der Zeit. Die Wechselbeziehungen zwischen der Ratio von Technik und Wirtschaft und dem irrationalen Moment der Form ergeben in ihrer Gesamtheit das sichtbare Bild der Zeitkultur.“ (Meissner 1950, S. 11f.)

In Bourdieus Sinn glaubt sie an die ‚Illusio‘, die Gestaltung der Produkte könne die Qualität des Lebens beeinflussen. Gut gestaltete Gegenstände heben demnach die Kultur und führten zu einem gesunden Leben, schlechte machten geradezu krank (vgl. ebd., S. 128). Deshalb ist die Frage nach Qualität für die Kunsthistorikerin eine brennende. Besondere Verantwortung weist Meissner wiederum den Hausfrauen zu: „Jedes Stück, das sie kauft, wirkt auf die Haltung ihrer Kinder. [...] Ob die Hausfrau Tand kauft oder Dinge, die den Grund zu einem gesunden Leben legen, das bestimmt den Lebensstil der Zukunft“ (ebd.).

Mit dem Glauben an die Macht der ‚schönen Dinge‘ ist Meissner nicht allein, im Gegenteil: sie lässt sich über den Deutschen Werkbund bis zu Friedrich Schillers einflussreicher Konzeption der ästhetischen Erziehung zurückverfolgen.

These 11: Herstellerunternehmen tragen kulturelle Verantwortung.

Else Meissner betont, dass durch den Kauf einer Ware eine Verbindung zwischen Käufer:in und dem:der Hersteller:in entstehe, „die eine gemeinsame geistige Grundlage haben oder für die der Hersteller durch Anpassung die gemeinsame Grundlage schafft“ (ebd., S. 16).

Ein Herstellerbetrieb muss demnach die Wirkung der Form bedenken. Meissner weist dem Produzierenden somit kulturelle Verantwortung zu.

These 12: Guter Geschmack bevorzugt Zweckmäßiges, Unverziertes, Formschönes und bevorzugt ‚Typen‘.

„In unserm heutigen Warenangebot kann man diejenigen Dinge als typisch bezeichnen, die aus dem Wesen der industriellen Formgebung heraus in Technik und Form schon so selbstverständlich geworden ist, dass man sie

sich kaum mehr anders vorstellen kann“ (Meissner 1950, S. 117) definiert Meissner, was sie unter ‚Typus‘ versteht. Hörbar frustriert fügt sie hinzu: „Es ist eine Tragik unserer Zeit, dass wir vor die Befriedigung eines großen Massenbedarfs gestellt sind, ohne dass schon auf allen Gebieten die Entwicklung des Typus vollzogen ist, die von der Verfasserin dieser Schrift schon vor mehr als dreißig Jahren als ein Weg zum Fortschritt deutscher Kultur und Wirtschaft bezeichnet wurde“ (ebd.)²⁰. Ähnlich wie ihr Zeitgenosse Max Bill, der eine allgemeingültige, typische Form forderte, glaubt Meissner, dass es einen perfekten Entwurf für alle Zielgruppen und eine Ästhetik für alle gibt.

These 13: Einwandfreie Gestaltung hebt die nationale Kultur und sorgt für internationale Anerkennung.

Meissner verfolgt neben der Sensibilisierung der Wirtschaft für die ökonomische Bedeutung der künstlerischen Entwurfsarbeit und der Geschmacksbildung zwecks Hebung der Kultur auch ein soziales Ziel, und zwar: „ein Optimum an Gebrauchswert und einwandfreier Gestaltung mit möglichst geringen Kosten zu erreichen“ (ebd., S. 26), allerdings nicht ohne den internationalen Wettbewerb im Gedächtnis zu haben. Wie viele in ihrer Zeit wünscht Meissner, international dort anzuknüpfen, wo Deutschland vor dem Zweiten Weltkrieg stand, nämlich als zweitstärkste Wirtschaftsmacht hinter den USA. Es ist nicht zuletzt die internationale Anerkennung, die hier wiedererlangt werden soll: „Auf diese Weise ist trotz der notwendigen Sparsamkeit der allgemeine Kulturstand so zu heben, dass das deutsche Volk instand gesetzt wird, an dem Wettbewerb mit den Kulturvölkern auch auf den Gebieten teilzunehmen, auf denen die äußere Form für den Wert der Waren entscheidend ist“ (ebd., S. 26). Das war nach dem Ende der NS-Diktatur alles andere als

²⁰ Meissner bezieht sich auf ihre Publikation ‚Der Wille zum Typus. Ein Weg zum Fortschritt deutscher Kultur und Wirtschaft‘, 1918.

einfach. Mia Seeger, die erste Geschäftsführerin des Rats für Formgebung, erinnert sich: „Es war ja sehr schwer nach dem Krieg im Ausland auszustellen, für Deutschland draußen zu stehen. [...] Es war schwierig, es war sehr schwierig. [...] Ich finde es auch heute noch richtig, dass wir bescheiden auftreten sollen und ganz zurückhaltend“ (Seeger 1982, S. 32 und S. 34).

Als Vorbilder für gestalterische Qualitätsarbeit für eine internationale Wettbewerbsfähigkeit schlägt Else Meissner die von 1906 bis 1933 wirkende Institution ‚Sächsische Landesstelle für Kunstgewerbe‘ sowie den 1944 in Großbritannien gegründeten ‚Council of Industrial Design‘ vor. Letzterer diente tatsächlich als Orientierung bei der Erarbeitung der Satzung des 1953 gegründeten ‚Rat für Formgebung‘ (Meissner 1950, S. 114).

Der Notwendigkeit für einen internationalen Wettbewerb gerüstet zu sein entspricht das tatsächliche industrielle und handwerkliche Angebot in Deutschland nach Meissner jedoch nur in geringem Grade:

„Die überall erhobene Forderung nach Qualitätsarbeit wird von Industrie und Handwerk weitgehend dahin ausgelegt, dass an den Rohstoff ein Höchstmaß von Arbeit und Kunstfertigkeit gewandt wird; dadurch wird das Endergebnis teuer, die Verdienstspanne am einzelnen Stück für Erzeuger und Händler größer. Auf diese Art entstehen aber Luxuserzeugnisse, deren kultureller und künstlerischer Wert oft sehr zweifelhaft ist und die nur von dem kleinsten Teil der Bevölkerung gekauft werden können. Das ist das genaue Gegenteil dessen, was heute gebraucht wird, nämlich schlichte, zweckmäßige, formschöne Gebrauchsgegenstände für eine eng begrenzte Kaufkraft, welche die strengste Auswahl und Beschränkung auf das Notwendige, Zweckmäßige und Dauerhafte erfordert.“ (ebd.)

Meissners Forderung, die einst schon der Werkbund aufstellte, erweist sich schon im Erscheinungsjahr ihres Buches als veraltet: Laut Gert Selle werden „bis 1952 1,3 Milliarden Dollar aus Marshallplan-Mitteln in die westdeutsche Wirtschaft gepumpt. Schon 1950 erreicht die Bundesrepublik den Vorkriegsstand der Produktivität des ehemaligen Deutschen Reichs“ (Selle 2007b, S. 219f.). Nichtsdestotrotz argumentieren zahlreiche Autor:innen wie Else Meissner mit der Denkfigur ‚einfache Form = günstige Anschaffung = gute Form‘. Die Konsument:innen indes bevorzugten nach Selle „dekorativ aufbereiteten, inszenierten Konsum, als wäre ein Damm gebrochen“ (ebd., S. 229). Eine gewisse Beschwingtheit des Erscheinungsbildes verbinde alle Produkte der Zeit.

These 14: Qualität ist eine Frage der Kultur.

Für Meissner gibt es einen Zusammenhang zwischen Form, Geschmack, Qualität und Kultur. Form ist eine Frage des Geschmacks. Und Geschmack ist eine Frage der Kultur. Und kultivierte Formen sind Qualität. Die Kunsthistorikerin ist überzeugt, dass sich anhand der Form ablesen lasse, ob jemand kultiviert sei oder nicht. Dies gilt für sie ebenso für Produzent:innen: „Ob ein unkultivierter Mensch Kitsch kauft oder ein kultivierter nach dem geschmacklich Hochstehenden greift. Immer kennzeichnet er durch seine Wahl sich selbst, oder umgekehrt, das Niveau der Ware erhält seine Zensur durch den Käufer, der sie wählt“ (Meissner 1950, S. 16).

Ebenso fragt sie, mit welchen Maßnahmen ‚formende Qualitätsarbeit‘ gefördert werden könne und kommt direkt auf das Thema Bildung, das sie Geschmackserziehung nennt.

These 15: Formen haben Einfluss auf den Menschen, sie können ihn bilden oder ihn kulturell verderben; Geschmack kann erzogen und gebildet werden.

Meissner orientiert sich bei der Frage, was guter Geschmack sei an Kriterien wie Zweckmäßigkeit und eine dem Zweck entsprechende Formgebung. Sie schreibt:

„Diese Einsicht in die Möglichkeit, Geistiges in konkreten Dingen zum Ausdruck zu bringen, vermittelt gleichzeitig einen Maßstab für das, was wir *G e s c h m a c k* nennen. Von ‚gutem‘ Geschmack wird man dann sprechen, wenn der Eigenausdruck des Dinges mit dem Verwendungszweck in Einklang steht, von ‚schlechtem‘ Geschmack dann, wenn in dieser Beziehung eine Disharmonie besteht. [...] Aber diese rezeptive geschmackliche Fähigkeit kann erzogen und gebildet, die Saite kann für den Empfang gestimmt werden“ (ebd., S. 12, Hervorhebung im Original). Ein:e Käufer:in würde „in den meisten Fällen (den) unverzierten Gegenstand dem verzierten (vorziehen), [...] wohlbemerkt, von einem modernen Menschen mit geschultem Geschmack.“ (ebd., S. 52)

Guter Geschmack ist für sie ein ‚Faszinosum‘, dem sich niemand entziehen kann:

„Aber auch diejenigen Erwerbstätigen, die *n i c h t* Fachleute sind, werden in seinen Bann (Faszinosum) gezogen: eine Stenotypisten, die fünf Jahre in einem Modellhaus gearbeitet hat, wird etwas von Kleidern verstehen, der Träger in einer guten Möbelfabrik kann einen guten Schrank von einem schlechten unterscheiden. Umgekehrt wird der Geschmack

der Stenotypistin in einem schlechten Konfektionshaus verdorben, und jeder Angestellte und Arbeiter einer schlechten Möbelfabrik wird ungünstig beeinflusst.“ (ebd., S. 39, Hervorhebungen im Original)

Die Form von Gegenständen hat Macht, kann bilden und damit nach Meissners Vorstellung erhöhen oder verderben. Ganz selbstverständlich geht sie von einem berechtigten Führungsanspruch des ‚guten‘ Geschmacks aus. Und von der moralischen Verpflichtung zur ästhetischen Bildung, deren Theorie Friedrich Schiller unter dem Eindruck der Französischen Revolution ausarbeitete.

Wie der Deutsche Werkbund in den 1950er-Jahren mit viel Engagement in Form von Publikationen, Ausstellungen und Beratungen ‚Geschmackserziehung‘ betrieb, so kommt auch Meissner immer wieder auf das Thema ‚guter Geschmack‘ zurück, mit dem Anliegen, den im Bourdieuschen Sinn legitimen Geschmack des Bürgertums auch in der populären Kultur durchzusetzen.

These 16: Formempfinden kann nicht erlernt, es muss erlebt werden.

Geschmack und Formempfinden schlägt Meissner klar der intuitiven, emotionalen Seite zu, Kriterienlisten, wissenschaftliche Systematik oder dergleichen hat die Staatswissenschaftlerin bei der Beurteilung von Gegenständen nicht im Sinn. Das Intuitive soll erlebt werden. Sie beruft sich dabei auf Pädagogen, die auch Vorbilder für die Werkpädagogik und das Bauhaus waren, so beispielsweise Alfred Lichtwark:

„In gewöhnlichem Sinne lehrbar ist aber nur das Verstandesmäßige, das Wissen, nicht aber das Gefühlsmäßige, das Intuitive, das Unbewusste: man kann Buchhaltung lernen, aber nicht kaufmännischen Sinn – Häß-

lichkeitsregeln aber nicht Takt – Kunstgeschichte, aber nicht Kunstverständnis. [...] Zu dem, was nicht im gewöhnlichen Sinne erlernbar ist, gehört die Sprache der Form, Farbenn, Geschmack. Wenn nun dieses Außer-Vernünftige, Nicht-Verstandesmäßige nicht erlernbar ist, welchen Weg gibt es dann, um es zu pflegen? All dieses Unbewusste, Intuitive kann nicht erlernt, es muss e r l e b t werden. Deshalb geht die tiefste Wirkung vom lebendigen Beispiel aus. [...] Die Arbeitsschule vor 1933 ging da einen sehr richtigen Weg. In früheren Zeiten, als jedes Kind noch in die Werkstätten aller Handwerker hineinkam und die Erzeugnisse dieser Werkstätten auf hoher Stufe standen, wirkten auch hier sie als Beispiel. Die Kluft zwischen Hersteller und Verbraucher hat dies Beispiel ausgeschaltet, die reine Lernschule hat den Verstand auf Kosten des Gefühlsmäßigen, des Intuitiven gestärkt. Es gilt also, in der Reihung von vornherein das E r l e b e n neben das Erlernen zu setzen. Es ist in Deutschland selbst und ganz besonders bei den Amerikanern, die sich so sehr um die Schulreform bemühen, viel zu wenig bekannt, dass es vor 1933 in Deutschland eine Reformbewegung in der Schule gegeben hat, die sich genau das zum Ziele gesetzt hatte. Es war das Hamburger Schulsystem, das auf den Lehren von A l f r e d L i c h t w a r k aufbaute und seinen Mittelpunkt in der Lichtwark-Schule fand.“ (Meissner 1950, S. 124, Hervorhebungen im Original)

These 17: Intellektuelle Fähigkeiten und Berufe werden überschätzt.

„Eine Reform der allgemeinbildenden Schulen in der Richtung auf eine stärkere Betonung des Erlebens wäre besonders wichtig für das Erfühlen und Erleben der Form. Das rationale Denken würde durch das intuitive Fühlen und Denken ergänzt; dadurch würde der Überschätzung der intellektuellen Fähigkeiten und Berufe entgegengewirkt und der Boden für eine gerechtere Einschätzung der praktischen Berufe in Handwerk und Industrie bereitet. Die Welt würde nicht nur mit dem Verstand, sondern auch stärker mit den Sinnen erfasst und damit ein Lebensgefühl begünstigt, in dem geistiger Inhalt und Formausdruck zu einer Einheit verschmelzen.“ (ebd., S. 124)

Das gleichberechtigte Nebeneinander von Kopf und Hand, so wie es auch 1919 im Bauhaus-Manifest angekündigt wurde – Meissners Forderung hat trotz des bisweilen pathetischen Tons handfeste wirtschaftliche Gründe:

90

„Eine solche Wandlung des Lebensgefühls ist dringend notwendig. Das Überangebot an akademischen Berufen einerseits, der Mangel an Facharbeitern andererseits ist ein Symptom dafür, dass die zivilisierte Menschheit im Begriff ist, das Gleichgewicht zwischen der planenden Arbeit des Geistes und der formenden Arbeit der Hand zu verlieren.“ (ebd., S. 124)

Da es wenige Jahre nach dem Ende des 2. Weltkriegs ein Überangebot an akademischen Berufen und ein Mangel an Facharbeitern und Handwerkern gibt, lehnt sie ein einseitiges Trainieren des Verstandes ab und plädiert also

für das Erleben, für mehr Gefühl. Meissners Denkansatz ist diametral entgegengesetzt zu einer mächtigen Diskursposition in den 1950er-Jahren: die explizite Forderung nach einer Verwissenschaftlichung der Gestaltung.

Diskursstrang ‚Schöpfertum‘

These 18: Der:die Künstler:in ist schöpferisch, sensibel und bedeutend für Wirtschaft und Industrie.

Fasst man Meissners Charakterisierungen zu ihrem Künstler:innenbegriff in ‚Qualität und Form...‘ zusammen, entsteht folgende Liste:

- seine:ihre Domäne ist Intuition und Irrationalität, Gefühl,
- er:sie kann Käufer:innen auf der emotionalen Ebene erreichen,
- er:sie kann den Ausdruck der Zeit finden,
- er:sie drückt geistige Inhalte in Dingen aus,
- er:sie ist von Bedeutung für den Export,
- ist nicht weltfremd,
- ist besonders sensibel für die ‚Schwingungen der Zeit‘,
- hat eine besondere Fähigkeit: die künstlerische Fähigkeit,
- gestaltet und formt,
- ist Mitarbeiter:in der Industrie,
- kann künstlerische:r Leiter:in eines Betriebs sein,
- findet gute, werbende, geschäftlich wertvolle und dem:der Verbraucher:in ansprechende Formen,
- hat kulturelle Aufgaben und Verantwortung,
- schafft die Grundlage für eine neue Ethik unter dem Gesichtspunkt der sozialen Verantwortung,
- kann schöpferisch gestalten – und ist ein Mysterium,

- kann im Team arbeiten.

Meissner fragt sich, ob ‚der:die Künstler:in‘ überhaupt zuständig für Formgebung in der Industrie ist und ob Industrieerzeugnisse Kunstwerke seien. Sie reflektiert:

„Im Gegensatz zu früheren Epochen wird unsere Zeit, wird das Maschinenzeitalter hinsichtlich des Formausdrucks noch vor eine besondere Frage gestellt: Unter einem ‚Kunstwerk‘ hat man von jeher nur das Einzelstück verstanden, das die unmittelbaren Spuren des Künstlerschaffens an sich trägt.“ (Meissner 1950, S. 13f.)

Meissner führt an Hand der Beschreibung eines Essbestecks aus:

„Mit dieser Frage wird zugleich die Frage nach der ‚Industrieform‘ aufgeworfen. Ist die Einfachheit dieses Besteckes eine Folge technischer Notwendigkeiten? Oder ist sie die Erfüllung eines inneren Bedürfnisses unserer Zeit? Zweifellos ist das letztere der Fall. [...] Technisch würde auch heute keine Schwierigkeit bestehen, ornamentierte Formen herzustellen, sie werden auch tatsächlich noch auf den Markt gebracht und gekauft, sie werden aber von den geistig führenden Schichten abgelehnt.“ (ebd.)

Meissner ist überzeugt, Historiker:innen würden den

„Stil von 1950 erkennen, wie wir den Stil von 1750 erkennen. Also ist das Essbesteck Träger geistigen Inhalts, es ist Ausdruck für das Lebensgefühl unserer Zeit. Aber ist es ein Kunstwerk? Nein, das wohl nicht... (Auslassungszeichen im Text, M. G.). Das Kunstwerk liegt hinten in der Fabrik, auf dem Zeichentisch, als Entwurf. [...] Der künstlerische Geist ist in der Industrie anonym geworden. [...] Der Verbraucher kauft es nicht als Werk eines bestimmten Künstlers, sondern als einen ihm geistig entsprechenden Gegenstand.“ (ebd., S. 14)

Industrielle Formgebung ist also Kunst, und das Kunstwerk ist gleichbedeutend mit dem Entwurf für ein Produkt.

These 19: Im Maschinenzeitalter erlangt der:die Künstler:in volkswirtschaftliche Bedeutung; er:sie wird integraler Bestandteil der Industrie, weil er:sie den Absatz sichert.

„Je mehr auf diese Weise das künstlerische Schaffen mit der Wirtschaft wächst, in sie eingeht als konstruktiver Teil, umso größer wird seine volkswirtschaftliche Bedeutung“ (ebd., S. 14). Meissner schreibt ‚dem:der Künstler:in‘, und nur ihm:ihr Entwurfskompetenz zu, Formgeber:innen oder Gestalter:innen erwähnt sie nicht, sie sind für Meissner irrelevant. Die Zukunft der Formgebung gehört für sie ‚dem:der Künstler:in‘.

These 20: Die Wirtschaft braucht die Kompetenz des:der Künstler:in, weil nur er:sie den:die Käufer:in emotional ansprechen und so Kaufentscheidungen herbeiführen kann.

„Künstler sind Menschen, die ein besonders feines Gefühl für die geistigen und seelischen Schwingungen ihrer Zeit haben und gleichzeitig die Fähigkeit besitzen, sie durch intuitives Verbinden der verfügbaren Ausdruckselemente in konkreten Dingen, in Häusern, Möbeln, Stoffen, Gefäßen, Schmucksachen oder schließlich auch in Bildern oder Plastiken sichtbar zu machen.“ (ebd., S. 13 und S. 11, im Original gesperrt gedruckt)

Hier scheint erneut auf, dass Meissner, wie viele in ihrer Zeit, von Friedrich Schillers Theorie der ästhetischen Bildung beeinflusst ist. Diese kann im Rahmen meiner Arbeit nur angerissen werden. Zur Verdeutlichung des Bezugs sei eine Passage von Annemarie Gethmann-Siefert am Beispiel von Schillers Konzept des Genies, welches er als Aufklärer versteht, zitiert:

„Das Genie, z. B. der Künstler, ist schlicht nur derjenige, der aus dem Bewusstsein der Freiheit – der eigenen wie der kollektiven – Objekte gestaltet, die diese Freiheit anschaulich werden lassen. Die Besonderheit des Genies liegt nicht darin, dass er etwas erfasst und gestaltet, das die Masse nicht zu erfassen vermag. Gestaltet wird lediglich das, was prinzipiell alle nachvollziehen können und was für alle belangvoll ist: die Einsicht in die ‚Menschheit‘ des Menschen, in seine Fähigkeit zu mündigem, d. h. freiem Vernunftgebrauch. Die spezifisch künstlerische Produktivität des Genies liegt in der anschaulichen Gestaltung der schönen Dinge zur Erscheinung der Freiheit. Dadurch liegt die Rolle des Genies in der menschlichen Kultur fest. Ihm kommt es zu, Freiheit unter den Bedingungen der Unfreiheit zu vermitteln und durch die Kunst eine Bildung der ‚Mensch-

heit' zu ermöglichen. Die Produktivität des künstlerischen Genies liegt dabei in der Fähigkeit zur Entwicklung einer Utopie." (Gethmann-Siefert 1995, S. 167, Hervorhebungen im Original)

Übertragen auf Meissner und die 1950er-Jahre heißt dies, der:die Künstler:in ist primus inter paris eine:r, der:die durch seine:ihre Fähigkeiten, dass was Konsument:innen prinzipiell verstehen, d. h. wertschätzen, erzeugen kann, weil er:sie sie versteht. Er:sie bringt ihnen über die entworfenen Gegenstände Kultur nahe. Der Mensch bzw. hier Konsument:in wiederum ist nach Schillers Theorie mit der ‚schönen Seele‘ ausgestattet. Gethmann-Siefert erläutert, alle Menschen besäßen: „die Bildungsfähigkeit [...] (nicht nur der wenigen genialen) in einer Handlungsgewohnheit, die – ohne dass man darum wissen und es eigens begründen müsste – bereits vernunftmäßig ist. Der Geniebegriff ist definiert durch ein naturgemäßes Handeln aus Vernunft; die ‚schöne Seele‘ umgekehrt als ein vernunftmäßiger Vollzug der Menschen-Natur. Handelt der Mensch aber von Natur bereits moralisch, so kann ihm diese implizite Moralität auch begrifflich als der eigentliche Zweck seines Handelns demonstriert werden“ (ebd., S. 168). Diese Aufgabe übernimmt die Bildung.

Für Meissner übernimmt die:der Künstler:in an dem:der Konsument:in die Aufgabe der kulturellen Bildung und gleichzeitig bildet sie:er auch die Auftraggeber:in-Seite. Meissner schreibt, es sei „dem Künstler vorbehalten, aus den einzelnen Ausdruckselementen ein Kunstwerk zu formen und in ihm den Geist der Zeit abzubilden“ (Meissner 1950, S. 45). Gleichzeitig beschwört die Kunsthistorikerin indirekt die Aufhebung der Trennung von Kunst und Alltag.

These 21: Die neue Formgebung beinhaltet neue Rohstoffe und neue Arbeitsformen, wie z. B. Teamwork.

Für Meissner hat unbestreitbar eine neue Zeit begonnen: Das Maschinenzeitalter, das neue Materialien und neue Arbeitsformen hervorbringt:

„In der neuen industriellen Formgebung spielen neue synthetische Rohstoffe eine nicht zu unterschätzende Rolle; Kunstseide, Zellwolle, Nylon in der Textilindustrie, Galalith und andere neue Formstoffe für Gefäße aller Art, Leichtmetalle, insbesondere Aluminium und daneben Nirossta-Stahl und Verchromung in der Metallindustrie. [...] Wie auch in der Conference on Industrial Design betont wurde, sind die Industrieformen in der Regel n i c h t das Ergebnis der Arbeit eines einzelnen Menschen, etwa des Musterzeichners, sondern sie entstehen im Zusammenarbeiten zwischen Künstler, Techniker, Materialfachmann, Kaufmann.“ (ebd., S. 57)

Betrachtet man den Diskurs in der Werkpädagogik, wird offenbar, dass sich allein aufgrund der Materialinnovationen wie z. B. Kunststoff-Fertigung und Verbundstoff-Platten Schwierigkeiten ergeben, im Werkunterricht auf diese Neuerungen einzugehen (siehe Kapitel 6).

These 22: Ein neuer Beruf entsteht: der des Industrial Designers.

Else Meissner ist eine der ersten Autor:innen im gestalterischen Feld, die den Begriff ‚Industrial Designer‘ erwähnt. Bereits 1950 berichtet sie darüber, dass sich nicht nur in Amerika und Großbritannien, sondern auch in Deutschland ein neuer Berufstyp, der Industrial Designer, entwickle (ebd., S. 58):

„Im Gegensatz zum Musterzeichner trägt er nicht die Form von außen, als eine Zutat, heran, sondern er entwickelt sie im engsten Zusammenhang mit dem ganzen Produktionsprozess, von dessen erste Phasen an. [...] Das Struktur- und Funktionsgefühl begleitet das Entstehen der Form von Anbeginn. [...] Die Industrieform muss immer auf Massenproduktion und Massenabsatz berechnet sein, sie setzt also einen großen, einheitlich ausgerichteten Bedarf voraus.“ (ebd.)

Meissner baut die Informationen darüber jedoch nicht weiter aus.

Diskursstrang Tradition und Zukunft

These 23: Die gestalterische Traditionslinie verläuft über den Jugendstil zum heutigen Zeitalter der ‚United Nations‘.

Für Else Meissner verläuft historische Entwicklung geradlinig über folgende Stationen: Jugendstil, ‚Deutsche Werkstätten Hellerau‘ (Riemerschmid, Behrens, Poelzig), ‚Deutsches Warenbuch‘, Dürerbund und Deutscher Werkbund, das Bauhaus, den ‚Kunstdienst‘, die ‚Reichskammer der Bildenden Künste‘ und die ‚Deutsche Warenkunde‘ bis zum Zeitalter der ‚United Nations‘ (vgl. ebd., S. 117).

Insbesondere Richard Riemerschmid hebt Meissner heraus: „In jener Zeit der neuen ‚Gewerbekunst‘ [um 1900, M. G.] wurden Maler allmählich zu Architekten, sie vertieften sich in die Eigenart der verschiedensten Materialien und die Technik ihrer Bearbeitung und suchten ihnen in der Form Ausdruck zu geben. Ein eindrucksvolles Beispiel für die Universalität des Schaffens jener Künstler war [...] Richard Riemerschmid [...]“ (ebd. S. 48).

Die Kunsthistorikerin setzt sich insbesondere für eine ‚Rehabilitierung‘ des Deutschen Werkbunds ein. Laut Meissner strebte der Werkbund „eine Durchformung des deutschen Volkes aus dem Geiste der Kunst und der Wahrheit an“ (ebd., S. 21f.). Durch die „innerlich wahrhaftige und edel gestaltete Umgebung“ sollte ‚das Volk‘ „auf eine höhere Kulturstufe gehoben“ werden (ebd., S. 22). Zwölf Jahre Nationalsozialismus hätten jedoch „im Bewusstsein weiter Kreise die Erinnerung an die Werkbundbewegung und ihre weit über Deutschlands Grenzen hinausreichenden Erfolge fast ausgelöscht, auch unter den Werkkünstlern selbst und besonders in der jüngeren Generation“ (ebd., S. 24). Dabei würde die Arbeit des Werkbundes und des Bauhauses eines Tages „als künstlerische Vorschau auf das Zeitalter der United Nation erscheinen“, ist sich Meissner sicher (ebd., S. 23).

Bemerkenswert ist, dass sie im Unterschied zur etablierten designgeschichtlichen Narration keinen Bruch zwischen der Weimarer Republik, dem Nationalsozialismus und der Gestaltung danach konstruiert, obwohl die nationalsozialistische Landesregierung sie einst aus dem Job entfernte. Sie berichtet im Gegenteil vom ‚Deutschen Warenbuch‘ der Dürer- und Werkbund-Genossenschaft:

„Viele der darin abgebildeten Waren sind auch heute noch mustergültig und haben sich somit als Typen bewährt [...] das Vorbild des ‚Deutschen Warenbuchs‘ wurde in der ‚Deutschen Warenkunde‘ weitergeführt, die seit 1938 vom Kunstdienst Berlin herausgegeben wurde unter Mitarbeit einer großen Anzahl altbewährter Werkbundmitglieder und unter den Augen der ‚Reichskulturkammer der Bildenden Künste‘ echte Werkbundarbeit geleistet haben.“ (Meissner 1950, S. 117)

These 24: Die zerstörten Städte bieten auch eine Chance, sich vom ‚Schund‘ des Historismus zu befreien und durch Bauten und Güter ‚höherer Lebenskultur‘ zu ersetzen.

„Theoretisch könnten die Massenerstörungen wenigstens den einen Segen haben, dass die aus dem 19. Jahrhundert stammenden Spekulationsbauten und Elendsquartiere sowie der Schund der selben Zeit ersetzt werden durch Bauten und Gebrauchsgegenstände, die eine höhere Lebenskultur der Zukunft vorbereiten. Entsteht aber eine Massenproduktion, ohne dass vorher die bestmöglichen Formen der Bedarfsm befriedigung gefunden sind, so besteht die Gefahr, dass an Stelle der Kulturlosigkeit des Gründerzeitalters eine öde Vermassung Platz greift.“ (ebd., S. 64)

Laut Petsch ist die Altstadt von Bonn stärker in den 1970er-Jahren beschädigt worden und hat mehr Bausubstanz durch Abriss verloren als während des Zweiten Weltkriegs (vgl. Petsch 1989, S. 229). Nach dem Krieg war die hier aufscheinende Mentalität des ‚Weg mit dem Alten‘ (Historismus) weit verbreitet. Wer sich modern und fortschrittlich fühlte, arbeitete sich am Historismus ab – und dessen Vorbild war das Bauhaus bzw. Walter Gropius, der – wie inzwischen zahlreiche Autor:innen (so etwa Frederic Schwartz, Wilfried Nerdinger, John Maciuka und Werner Durth) herausarbeiteten, geschickt Öffentlichkeitsarbeit eigener Sache machte und den Personenkult um seine Person noch befeuerte. Auch Else Meissner bildete keine Ausnahme. Auch sie bezieht sich explizit auf Walter Gropius:

„Als nach dem ersten Weltkrieg und der Inflation wieder Raum für Kulturarbeit wurde, trat der Werkbundgedanke in ein neues Stadium ein, in dem die Industrietechnik kompromisslos in den Mittelpunkt der Ge-

staltung gestellt wurde. Diese Formgesinnung, die am sinnfälligsten in dem von Walter Gropius gegründeten ‚Bauhaus Dessau‘ und in der von ihm eingeleiteten ‚Bauhausbewegung‘ repräsentiert wurde, ist als künstlerischer Ausdruck eines neuen Lebensgefühls zu verstehen, das in jenen Jahren durch starkes Erleben der technischen Weltumspannung und des dadurch entstandenen erdweiten Lebensraums ausgelöst wurde.“ (Meissner 1950, S. 22f.)

These 25: Der Deutsche Werkbund Deutschland lieferte mit dem DWB das Modell für ausländische Institutionen.

Immer wieder verweist Meissner auf die Leistungen des Deutschen Werkbundes, der wegen seines großen Erfolgs internationale Nachahmer in Österreich, der Schweiz, Niederlande, Ungarn, Dänemark, Schweden und Norwegen gefunden hat.

In England sei sogar mitten im Ersten Weltkrieg „unter ausdrücklicher Berufung auf das deutsche Vorbild“ (ebd., S. 28) die ‚Design and Industries Association‘ gegründet worden. Es folgt ein längerer Text über Englands Designszene, der wohl die internationale Bedeutung des DWB noch verstärken soll. Aus dem Tenor ihres Berichts geht hervor, dass Meissner in Werkbund, Bauhaus und UN offensichtlich ihre geistige Heimat gefunden hat.

These 26: Council of Industrial Design: Vorbild aus Deutschland wird zum Vorbild für Deutschland.

Begeistert berichtet Meissner über mehrere Seiten über die Gründung des ‚Council of Industrial Design‘ 1944 in England: „Der Council ist wohl bisher die größte staatliche Anstalt zur Förderung gestaltender Qualitätsarbeit. Ein vollständiges Bild seiner Wirksamkeit geben hieße ein Buch für sich schrei-

ben“ (ebd., S. 30). Meissner, deren Bericht kurz nach Erscheinen ihres Buches von Bundespräsident Theodor Heuss in einem Vortrag 1951 erwähnt werden wird (vgl. Heuss 2007, S. 211) betont nochmals die Vorbildfunktion des Werkbundes, „der Kulturbewegung, die vor einem halben Jahrhundert von Deutschland ausgegangen ist“ und dass England mit „überlegender Organisationsfähigkeit und unter Einsatz großer Mittel“ in kurzer Frist einen Aufstieg erzielte, „mit dem wir kaum noch Schritt halten können“ (ebd.).

These 27: Der neue gesellschaftsprägende Faktor ist die Industrie.

„Die Gesamtheit der inneren und äußeren Einflüsse führt zu einem neuen Lebensstil, der dem Industriezeitalter ebenso den Charakter einer Kulturpoche geben soll, wie das Handwerk den Geist früherer Zeiten geformt hat.“ (ebd., S. 21f.). Meissner ist sich sicher: Die Industrie löst das Handwerk als charakterisierende Wirtschaftsform ab.

Zusammenfassung der Thesen:

Diskursstrang Wirtschaft

These 1: Das Aussehen entscheidet über den wirtschaftlichen Erfolg.

These 2: Die Wirtschaft braucht Künstler:innen, weil sie den wirtschaftlichen Erfolg gewährleisten.

These 3: Das Handwerk verlor die künstlerische Führung an das Kunsthandwerk.

These 4: Nach dem Ersten Weltkrieg wurde das Kunsthandwerk Laboratorium der Industrie und lieferte zahlreiche Formen für die Massenproduktion.

These 5: Das Kunsthandwerk hat zwei Probleme: Erstens: Die Industrie plagiiert. Zweitens: Es fehlt an Kund:innen.

These 6: Das Kunsthandwerk verliert die künstlerische Führung an die Industrie.

These 7: Die Sachkenntnis der Käufer:innen ist entscheidend für den Absatz qualitativ hochwertiger Produkte.

These 8: Der Käufer ist meist eine Käuferin, sie muss ihrer Bedeutung entsprechend ‚unterstützt‘ werden.

These 9: Der:die Käufer:in muss geschmacklich gebildet werden, weil Geschmack über den wirtschaftlichen Erfolg entscheidet und kulturell bedeutend ist.

Diskursstrang Kultur (Form, Geschmack, Qualität)

These 10: Form ist eine Frage der Kultur.

These 11: Herstellerunternehmen tragen kulturelle Verantwortung.

These 12: Guter Geschmack bevorzugt Zweckmäßiges, Unverziertes, Formschönes und bevorzugt ‚Typen‘.

These 13: Einwandfreie Gestaltung hebt die nationale Kultur und sorgt für internationale Anerkennung.

These 14: Qualität ist eine Frage der Kultur.

These 15: Formen haben Einfluss auf den Menschen, sie können ihn bilden oder ihn kulturell verderben, aber Geschmack kann erzogen und gebildet werden.

These 16: Formempfinden kann nicht erlernt, es muss erlebt werden.

These 17: Intellektuelle Fähigkeiten und Berufe werden überschätzt.

Diskursstrang ‚Schöpfertum‘

These 18: Der:die Künstler:in ist schöpferisch, sensibel, bedeutend für Wirtschaft und Industrie.

These 19: Im Maschinenzeitalter erlangt der:die Künstler:in volkswirtschaftliche Bedeutung; er wird integraler Bestandteil der Industrie, weil er den Absatz sichert.

These 20: Die Wirtschaft braucht die Kompetenz des:der Künstlers:in, weil nur er den:die Käufer:in emotional ansprechen und so Kaufentscheidungen herbeiführen kann.

These 21: Die neue Formgebung beinhaltet neue Rohstoffe und neue Arbeitsformen, wie z. B. Teamwork.

These 22: Ein neuer Beruf entsteht: Der des:der Industrial Designers:in.

Diskursstrang Tradition und Zukunft

These 23: Die gestalterische Traditionslinie verläuft über den Jugendstil zum heutigen Zeitalter der ‚United Nations‘.

These 24: Die zerstörten Städte bieten auch eine Chance, sich vom ‚Schund‘ des Historismus zu befreien und durch Bauten und Güter ‚höherer Lebenskultur‘ zu ersetzen.

These 25: Der Deutsche Werkbund Deutschland lieferte mit dem DWB das Modell für ausländische Institutionen.

These 26: Council of Industrial Design: Vorbild aus Deutschland wird zum Vorbild für Deutschland.

These 27: Der neue gesellschaftsprägende Faktor ist die Industrie.

Rhetorische Dimension – wie wird es gesagt?

Worüber spricht Meissner hauptsächlich, wie und warum? Um diese Frage zu beantworten, folgt eine statistische Auszählung von häufigen Wörtern. Es wurde auf wiederkehrende Formulierungen geachtet und Meissners Schreibstil untersucht.

Ihr Buch beginnt mit den Worten: „Gestalten, Formen geben ist Sache des Künstlers“ (Meissner 1950, S. 11). Damit verweist die Autorin schon im ersten Satz auf ihre beiden Hauptanliegen: die ‚Form‘ und ‚der Künstler‘. ‚Form‘ ist das mit Abstand am häufigsten von ihr verwendete Wort: allein 49-mal wird es nach Analyse des Buchexzerpts genannt. Das ‚Gestalten‘ des ersten Satzes hingegen wird im Weiteren kaum mehr von ihr verwendet. Meissner spricht lieber von „Formgebung“ (12-mal) oder nennt das Adverb „gestaltend“ (10-mal), im Zusammenhang mit „gestaltender Arbeit“, „gestaltender Kraft“, „gestaltender Wirtschaft“, „auf gestaltendem Gebiete“, „gestaltendem Schaffen“ usw. Statt von „gestalten“ spricht sie im Verlauf ihres Buches meist von „künstlerischem Ausdruck“ (11-mal), „Formproblem lösen“ (49-mal) oder „schaffen“ (11-mal, 15-mal, 138-mal...) im Sinne von kreieren.

Das Wort ‚Form‘ hat bekanntlich unterschiedliche Bedeutungen. Mehr als der Begriff ‚Form‘ in einem ästhetischen Sinn von „äußerer Erscheinung“ (11-mal), ‚Aussehen‘, ‚Muster‘, ‚Typ‘ etc. interessiert Meissner ‚Form‘ als symbolischer Ausdruck von Kultur und Zeitgeist. Über die Hälfte der von Meissner verwendeten Form-Begriffe kreisen entweder um „Form- und Kulturausdruck“ (Meissner 1950, S. 126), „Lebens- und Formgefühl“ (ebd., S. 70), „Formausdruck unserer Zeit“ (ebd., S. 51), „Formgesinnung“ (ebd., S. 22), „Form als Ausdruck unserer Zeit“ (ebd., S. 12), ja sogar um die „Durchformung des deutschen Volkes“ (ebd., S. 22). Sehr häufig wird das Wort ‚Form‘ mit Zeitattributen wie „modernem Formgefühl“ (ebd., S. 55), „neuer Formensprache“ (ebd., S. 44) und „zeiteigener Formgebung“ (ebd., S. 47) kombiniert. Die

Form als einen funktionalen Aspekt von Gestaltung zu behandeln – etwa indem Form den Zweck eines Gegenstandes ablesbar macht, wie es Wilhelm Wagenfeld in seinen Schriften gebetsmühlenartig artikuliert – das liegt ihr fern. Den Diskurs um ‚Funktion‘ führen industrielle Formgeber. Dieses Wort erwähnt Meissner selbst an keiner Stelle. Einmal berichtet sie lediglich von einem neuen Berufsbild aus den USA, dem „Industrial Designer“ (ebd., S. 58). Das Wort „Musterzeichner“ taucht 7-mal auf und wird als Gegenentwurf zum etwa gleich oft genannten „Kunsthandwerker“ (8-mal) verwendet.

Im Zusammenhang mit dem Begriff ‚Form‘ fällt ebenfalls auf, dass Meissner nur zweimal von „guter Form“ schreibt, wohingegen andere Autoren, wie z. B. Max Bill, eine dezidierte Auseinandersetzung um ‚die gute Form‘ führen.

Es ist bemerkenswert, dass die Autorin in den vielen Textpassagen nie über den ‚industriellen Formgeber‘ schreibt, was von anderen Autor:innen häufig getan wird. Wenn, dann gebraucht Meissner die nicht auf eine:n Akteur:in bezogene Tätigkeitsbeschreibung ‚Industrielle Formgebung‘. Diese bestätigt die Analyseergebnisse zur funktionalen Dimension, nämlich, dass sie anderen Akteur:innen als den industriellen Formgebern das Kreieren von ‚Form‘ zuspricht bzw. keinen expliziten industriellen Formgeber adressiert. Entwurfskompetenz hat für die Autorin eigentlich nur „der Künstler“, das von ihr am zweithäufigsten verwendete Wort (31-mal genannt). Die Form ist also Symbolträger und Gestalt gewordene, exklusive Schöpfungskompetenz von Künstler:innen.

‚Form‘ und ‚Künstler‘ werden von Meissner im Kontext Industrie, Handwerk und Kunsthandwerk reflektiert. In den exzerpierten Textpassagen nennt Meissner das Wort „Industrie“ 26-mal, das Wort „Kunsthandwerk“ 21-mal und „Handwerk“ 14-mal. Begreift man Handwerk und Kunsthandwerk als ein Themenfeld, dann ergibt sich ein deutliches Übergewicht gegenüber dem Thema Industrie.

Interessant ist das Verhältnis von Kunsthandwerk zu Industrie in Meissners Text. Im Zusammenhang mit Aussagen über ‚Industrie‘ fällt auf, dass die Autorin nicht von der Industrie aus gesehen, sondern vom Blickwinkel des Handwerks bzw. Kunsthandwerks aus sowie vergleichend argumentiert. Industrie ist hier hauptsächlich negativ konnotiert, zum einen als Macht, die verdrängt und einengt, zum anderen wird Industrie als etwas Heranwachsendes dargestellt, das im Vergleich zum (Kunst-)Handwerk Schwäche zeigt und ‚noch viel lernen muss‘, das (Kunst-)Handwerk als Orientierung braucht und im Vergleich dazu nicht gut abschneidet, was die folgenden Beispiele illustrieren (Hervorhebungen nicht im Originaltext). Es klingt beinahe wie die Schilderung eines Eltern-Kind-Konflikts. „[...] Dadurch erhielten die industriellen Produkte zunächst gegenüber dem Handwerk den Charakter der Nachahmung, der Verbilligung und Verschlechterung“ (Meissner 1950, S. 17).

„Seit der Proklamierung des freien Privatunternehmertums durch Adam Smith ist damals wohl zum ersten Male die Verantwortlichkeit auch des industriellen Produzenten für sein Produkt gefordert worden, die dem alten Handwerk selbstverständlich war.“ (ebd., S. 19)

„Die Gesamtheit der inneren und äußeren Einflüsse führt zu einem neuen Lebensstil, der dem Industriezeitalter ebenso den Charakter einer Kulturepoche geben soll, wie das Handwerk den Geist früherer Zeiten geformt hat.“ (ebd., S. 21f.)

„Es war also keine Neuerung, sondern die Fortsetzung einer jahrhundertalten Tradition, als im 19. Jahrhundert die neu heranwachsende Industrie den Künstler bei der Formgebung zu Hilfe rief.“ (ebd., S. 46)

„Das Innungshandwerk, das durch die neu heraufkommende Industrie materiell und ideell eingeengt war, hat in der neuen Bewegung von jeher abseits gestanden.“ (ebd., S. 48)

„Gleichzeitig erwies sich die Industrie ihrem Wesen nach als unfähig, die drängenden Formprobleme zu lösen.“ (ebd., S. 49)

„Außerdem wird der Handwebstuhl von fortschrittlichen Industriellen zur Musterherstellung benutzt.“ (ebd., S. 50)

„Neben dieser Pioniermission ist es die natürliche Aufgabe des Kunsthandwerks, die individuellen Bedürfnisse kultivierter Verbraucher zu erfüllen, denen die Industrie nicht gerecht werden kann.“ (ebd., S. 51)

Aus der Analyse der rhetorischen Mittel wird deutlich, dass Meissner sich viel mehr im Kunsthandwerk/Handwerk verortet sieht als in der Industrie, obwohl ihr klar ist, dass „unsere Zeit [...] das Maschinenzeitalter“ ist (ebd., S. 14). Dies wird bei der Verortung ihrer Diskursposition im sozialen Raum von Bedeutung sein.

Stilistisch schreibt Meissner in einem Ton, der schlussfolgende Formulierungen verwendet. Die Wir-Form, etwa als Pluralis Auctoris, mit der ein:e Autor:in die Leser:innenschaft rhetorisch in seine:ihre Überlegungen einbezieht und so den Eindruck von Zugehörigkeit und Generalisierbarkeit vermittelt, verwendet sie kaum (9-mal), ein manipulatives ‚man‘ nie (z. B. Formulierungen wie: ‚man sollte daran denken, dass...‘, ‚man muss...‘, ‚man kann nur...‘).

Auch auf Verstärkungen wie ‚großartig‘ und ‚immens‘ verzichtet sie größtenteils, was einen sachlichen Gesamteindruck des Textes suggeriert; sie verwendet andere Mittel, um den:die Leser:in für ihre Position zu gewinnen. Von den Argumenten her integrativ (siehe intentionale Dimension) relativiert

sie an keiner Stelle und ist in der Wortwahl apodiktisch bzw. imperativ. Auch generalisiert sie, um zu überzeugen. Sie schreibt zum Beispiel: „Jedes Stück, das sie kauft, wirkt auf die Haltung ihrer Kinder“ (Meissner 1950, S. 128). Oder: „Der Verbraucher kauft es nicht als Werk eines bestimmten Künstlers, sondern als einen ihm geistig entsprechenden Gegenstand“ (ebd., S. 14).

An einigen Stellen greift sie zum Mittel der rhetorischen Frage: „Ist die Einfachheit dieses Besteckes eine Folge technischer Notwendigkeiten? Oder ist sie die Erfüllung eines inneren Bedürfnisses unserer Zeit? Zweifellos ist das letztere der Fall. [...] Also ist das Essbesteck Träger geistigen Inhalts, es ist Ausdruck für das Lebensgefühl unserer Zeit. Aber ist es ein Kunstwerk? Nein, das wohl nicht [...]“ (ebd., S. 14). Insgesamt ergibt die Analyse der rhetorischen Mittel der Autorin einen überwiegend moderaten Argumentationsstil.

Intentionale Dimension

In Else Meissners Buch finden sich viele der in den 1950er-Jahren als gängig zu bezeichnenden Vorstellungen und Ideale, wie etwa der Glaube an die Kraft der Geschmackserziehung oder das Propagieren einer zweckmäßigen Formgebung, doch in keiner weiteren Quelle ist so viel über das von anderen Autor:innen geschmähte Kunsthandwerk erfahren. Wie dargelegt ist Meissner von der Reformbewegung des Kunstgewerbes zu Beginn des 20. Jahrhunderts geprägt. Immer wieder kehrt Meissner in ihrer Argumentation in diese Zeit zurück oder bezieht sich explizit auf den Deutschen Werkbund, den Dürerbund, die Deutschen Werkstätten Dresden-Hellerau oder weitere Hauptakteur:innen der Reformbewegungen um 1907. Das Kunstgewerbe/Kunsthandwerk kann somit als ihre geistige Heimat bezeichnet werden. Allerdings sieht die Kunsthistorikerin die industrielle Produktion als ernste Bedrohung für den kunsthandwerklichen Wirtschaftszweig: „Seit der Währungsreform steht das Kunsthandwerk in einem immer schwereren Wettbewerb mit der Industrie. [...] Das Kunsthandwerk kämpft nicht nur mate-

riell um seine Existenz, sondern gleichzeitig vollzieht sich ein noch tieferes, schicksalhafteres Ringen um den Formausdruck unserer Zeit“ (Meissner 1950, S. 51). Gestaltung wird hier sowohl zum Austragungsort als auch zur Waffe eines Verdrängungswettbewerbs, bei dem sie das Kunsthandwerk diskursiv verteidigt. Mehrmals macht sie in ihrem Buch die Aussage, das Kunsthandwerk habe als Laboratorium für die Industrie gedient und Pionierleistungen erbracht, sei aber von der Industrie ‚enteignet‘ worden:

„Auf die Dauer zeigte sich aber, dass die Pionieraufgabe des Kunsthandwerks zwar volkswirtschaftlich von großer Bedeutung, aber privatwirtschaftlich nicht erfolgreich war. Die Arbeiten des Kunsthandwerks waren mit allen Kosten für Entwurf, technische Versuche und Werbung belastet, deshalb teuer und schwer abzusetzen. Hatte sich aber eine Form soweit durchgesetzt, dass ein Absatz lohnend wurde, dann wurde die Idee von der Industrie aufgegriffen, die mit billigeren Herstellungskosten den nun schon vorbereiteten Markt eroberte. Neben dieser Pioniermission ist es die natürliche Aufgabe des Kunsthandwerks, die individuellen Bedürfnisse kultivierter Verbraucher zu erfüllen, denen die Industrie nicht gerecht werden kann.“ (ebd., S. 51f.)

Meissner betont mehrmals, dass die frühere Avantgarde-Rolle des Kunsthandwerks auch heute noch wirkt:

„So ist damals das Kunsthandwerk das künstlerische Versuchslaboratorium der Industrie geworden, und viele der damals vom Kunsthandwerk gegebenen Anregungen wirken noch heute fort.“ (ebd., S. 50, Hervorhebung im Original)

„Die Pionieraufgabe des Kunsthandwerks als künstlerisches Versuchslaboratorium der Industrie ist gegen früher zurückgetreten, besteht aber weiter.“ (ebd., S. 121, Hervorhebungen im Originaltext)

Dennoch sieht Meissner realistisch voraus, dass der Industriefaktor der Wirtschaft eine immer wichtigere Rolle spielen wird. Sie selbst spricht von „unserer Zeit, dem Maschinenzeitalter“ (ebd., S. 14).

Im Konflikt um eine immer stärkere Bedrohung des Kunsthandwerks (KHW) durch die Industrie versucht sie, KHW und Industrie verschiedene Aufgaben zuzuweisen; sie schlägt eine Koexistenz vor. Damit verbunden ist die Vorstellung von einem Kunsthandwerk als Übergangsstadium auf dem Weg zu einer von der Industrie (im Sinne von Großkonzernen) dominierten Wirtschaft: „Zum Beispiel werden Lösungen für gute Wohnraumlampen vielleicht zunächst nur in handwerklicher Ausführung gefunden werden können, bis sie so weit zu typischer Form entwickelt und selbstverständlich geworden sind, dass industrielle Massenfabrikation möglich ist“ (Meissner 1950, S. 12). Sie ergänzt:

„Die Industrie kann sogar ein Interesse haben, dem Kunsthandwerk Aufträge zur Behandlung von Problemen in kleiner Aufgabe zu geben, die nicht gleich in der Massenproduktion gelöst werden können. – Zu einer gesunden Struktur des Kunsthandwerks gehören aber auch Privataufträge und Privatkäufe für individuellen Bedarf an Gebrauchsgütern, die nicht lebensnotwendig sind, sondern der Zierde des Lebens dienen. Das ausgewogene Zusammenspiel zwischen dem Rahmen, der von sachlichen Industrieerzeugnissen gebildet wird, und der individuellen Wirkung weniger Einzelstücke von freier Kunst und Kunsthandwerk ist ein notwendiger Bestandteil der neuen Wohn- und Lebenskultur.“ (ebd., S. 122)

Meissners Intention: Das Kunsthandwerk soll mitgestalten. Die Art der dargelegten Argumentation kann als integrative Strategie charakterisiert werden. Mit der Behauptung des Kunsthandwerks im wirtschaftlichen Feld ist auch die Behauptung desjenigen verbunden, der die Handelserzeugnisse kreiert, und zwar ‚der:die Künstler:in‘. Als weitere Intention kann also die Beibehaltung dieser Akteur:innengruppe im kunsthandwerklichen sowie industriellen Geschehen konstatiert werden.

Schließlich ist sich Meissner der umfassenden Bedeutung von wirtschaftlichen und staatlichen Institutionen im gestaltenden sozialen Feld bewusst; sie adressiert mit ihrem Buch ‚Qualität und Form...‘ klar diese Klientel. Bezogen auf die Wirtschaft argumentiert sie mit der Wichtigkeit der Künstler:innen für Industrie und (Kunst-)Handwerk. Adressiert an die Politik fordert sie beispielsweise eine Schulreform²¹, d. h., sie möchte ihrerseits Einfluss nehmen, die neue Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg mitgestalten.

Zu Beginn der 1950er-Jahre war noch völlig offen, wohin die weitere politische, wirtschaftliche und soziale Entwicklung Deutschlands verlaufen würde, auch im Bereich der Gestaltung. Meissner steht mit ihrer dargelegten Diskursposition für den Übergang. Sie ist im Kunsthandwerk verhaftet, doch sie macht auch Vorschläge, die in die Zukunft weisen, z. B. indem sie auf den Britischen Council of Industrial Design (CoID) hinweist und erwähnt, dass in den USA ein neues Berufsbild entsteht, das des:der Industrial Designers:in. Genau dies wird von Heuss 1951 gewürdigt – und gerade nicht ihre Position zum Kunsthandwerk. Dieser Diskurszusammenhang soll im Folgenden behandelt werden.

²¹ „Eine Reform der allgemeinbildenden Schulen in der Richtung auf eine stärkere Betonung des Erlebens wäre besonders wichtig für das Erfühlen und Erleben der Form“ (Meissner 1950, S. 124).

Diskursive Dimension – in welchem Kontext steht das Buch zum Fach-Diskurs?

Ging es bei der Analyse der biografischen, der funktionalen und der rhetorischen Dimension um die diskursive Position des Subjekts, also der Autorin, so wird im Folgenden der diskursive Kontext untersucht.

Meissners Buch fällt Anfang der 1950er-Jahre mitten in eine umfassende und dynamische Reorganisations- bzw. Gründungsphase im sozialen Feld der Gestaltung. Der Deutsche Werkbund (DWB, überregionale Reorganisation 1947), das Forum Industrieform (1954), der Rat für Formgebung (1953) und der Arbeitskreis für Industrielle Formgebung im ‚Bundesverband der Deutschen Industrie‘ (BDI, 1951) formieren sich. Mia Seeger, die in den 1920er-Jahren spektakuläre Ausstellungen für den Deutschen Werkbund organisiert hatte, berichtete in einem Interview 1982, sie sei von ihrem bisherigen Arbeitsplatz in einem Verlag abgeworben worden (vgl. Seeger 1982, o. S.) weil beim Aufbau des Rats für Formgebung dringend Unterstützung gebraucht worden war.

Während Gestalter wie Max Bill die Hochschule für Gestaltung Ulm mitbegründete und Wilhelm Wagenfeld im Beirat des neuen Rats für Formgebung saß und außerdem als Mitherausgeber der Zeitschrift Form fungierte bekleidete Meissner in den 1950ern keine institutionellen Positionen mehr. Warum spielte sie bei den Reorganisationen und Neugründungen keine Rolle?

Die tatsächlichen Gründe lassen sich retrospektiv kaum ermitteln, doch es spricht einiges dafür, dass es nicht allein ihr Alter war (1950 war sie bereits 62 Jahre alt, geboren 1887), denn einige Mitglieder des Werkbundes, die ebenfalls in der Zeit der Weimarer Republik aktiv gewesen waren, engagierten sich nach dem Zweiten Weltkrieg noch für die Institutionalisierung einer ‚Design‘-Vertretung, so z. B. Günther Freiherr von Pechmann, geboren 1882.

Walter Gropius, der im Zusammenhang mit der Gründung der HfG Ulm seinen Einfluss geltend machte, ist 1883 geboren.

Stärker als ihr Alter dürfte ihre relativ schwache Diskursposition im Kontext zu ihren (fast ausschließlich männlichen) Mitstreitern von Bedeutung für ihr Schattendasein in der Rezeption der 1950er-Jahre gewesen sein. Diese schwache Position hatte folgende Gründe:

1. Die kunstgewerbliche Perspektive

Meissners Buch ist durchaus als wichtiger Beitrag zum Anfang der 1950er-Jahre stattfindenden Diskurs zu bewerten. Viele ihrer Thesen treffen sich mit denen anderer Wortführer der Zeit, wie etwa Max Bill und Wilhelm Wagenfeld. Doch Meissner ist dem Kunstgewerbe verpflichtet und argumentiert aus dieser Perspektive. Ihre Beschreibung von einer zeitgemäßen Gestaltung hat so auch ihre Ausprägung im (Kunst-)Handwerklichen, verknüpft mit einem Künstler:innenideal, das in der gegenständlichen Kunst verortet ist und gerade nicht auf die Industrie Bezug nimmt. Das (Kunst-)Handwerk ist jedoch die Projektionsfläche, an der sich zahlreiche zeitgenössische Gestalter:innen abarbeiten, indem sie Handwerk und KHW diskursiv als überwunden, veraltet, und nicht brauchbar für industrielle Belange konstituieren.

Zwar nennt der 1953 gegründete Rat für Formgebung noch bis in die 1960er-Jahre Industrie und Handwerk in einem Atemzug, doch langfristig positionierten sich die Design-Institutionen und Hauptakteur:innen zur Industrie. Auch Meissner erkannte ‚das Maschinenzeitalter‘ als prägenden Begriff an, doch diskursanalytisch gesehen, zog sie in ihrer Argumentation die ‚falschen‘ Schlüsse, indem sie nicht mit der Vergangenheit des Kunstgewerbes brach. Andere Autor:innen vollzogen den Bruch mit der einstigen Reformbewegung deutlich, was Meissner innerhalb der symbolischen Auseinandersetzungen im sozialen Feld marginalisiert.

2. Das Ideal des Künstlers

Meissner hält am Ideal des:der Künstler:in fest und denkt keine neue Figur. Im diskursiven Kampf um die historische Deutungshoheit ist dies von Nachteil, bemühen sich doch etliche Wortführer:innen des Diskurses, sich gerade einem solchen Künstler-Ideal gegenüber abzugrenzen. Meissners Position wirkt hier nicht fortschrittlich, sondern konservativ.

3. Die integrative Strategie

Wie bereits dargestellt, versucht die Autorin, Handwerk und Kunsthandwerk in die industriell geprägte Wirtschaft zu integrieren, indem beide der Industrie ‚zuarbeiten‘ sollen. Mit dieser integrativen Diskursposition steht sie im Diskurs Anfang der 1950er-Jahre allein, geht es doch dem Gros der Mitakteur:innen darum, eine Trennung zwischen den Bereichen zu konstruieren (siehe auch Textanalyse Sanders).

102

4. Die falsche Wortwahl

Design ist eine politische Angelegenheit, bei der es auch um das richtige ‚Wording‘ ankommt. Bourdieu unterstreicht in den ‚Verborgenen Mechanismen der Macht‘:

„Wenn die politische Arbeit im Wesentlichen eine Arbeit vermittelt Worten ist, heißt das, dass die Worte dazu beitragen, die soziale Welt zu erzeugen [...]. In der Politik ist nichts realistischer als der Streit um Worte. Ein Wort an die Stelle eines anderen setzen heißt, die Sicht der sozialen Welt zu verändern und dadurch zu deren Veränderung beizutragen.“ (Bourdieu 1992, S. 84)

Was wäre wohl, wenn Meissner statt des Wortes ‚Künstler‘ das Wort ‚Formgeber‘ verwendet hätte und wenn sie ‚Form‘ durch ‚Gestalt‘ ersetzt hätte?

5. Die ambivalente Haltung zur Industrie

Zwar formuliert Meissner, dass die Welt sich im Zeitalter der Maschine und der Industrieprodukte befindet und äußert sich dabei nicht explizit technik- oder industrie-feindlich, dennoch hinterlassen ihre Aussagen über das Thema einen kritischen Eindruck, etwa indem sie schreibt, die Industrie könne Formprobleme nicht lösen oder die Industrie bediene sich bei den Pionierentwicklungen des Kunsthandwerks. Auf der anderen Seite schildert die Autorin, nicht nur „in Amerika und Großbritannien, sondern auch bereits in Deutschland“ entstehe ein neuer Berufstyp: „der Industrial Designer, den man im Deutschen unter Aufnahme eines vergessenen Wortes ‚Industrie-Bildner‘ oder (in Analogie zum Wirtschaftsberater ‚Form-Berater‘) der Industrie nennen könnte“. Er trage „nicht die Form von außen, als eine Zutat, heran, sondern er entwickelt sie im engsten Zusammenhang mit dem ganzen Produktionsprozess, von dessen erste Phasen an. [...] Das Struktur- und Funktionsgefühl begleitet das Entstehen der Form von Anbeginn“, in der industriellen Formgebung werde in „Teamwork“ gearbeitet (Meissner 1950, S. 58). Sie schlägt ausführlich vor, dass eine deutsche Institution, die Formgebung fördern will, sich an den britischen CoID orientieren könne. Das wiederum klingt modern und anschlussfähig und wird, wie erwähnt, sogar vom ersten Bundespräsidenten der Bundesrepublik Deutschland, Theodor Heuss, gewürdigt. Trotz der Ehrung führt Meissners Ambivalenz m. E. dazu, dass die Stoßrichtung ihrer Intentionen im Diskurs bzw. für ihre Diskurs-Mitspieler:innen unklar bzw. schwach ausgeprägt bleibt. Im sozialen Kampf um Deutungsmacht und um die Erzeugung von Wahrheitseffekten führt eine unklare Position jedoch leicht ins Abseits.

6. Gefühl

In ihren Ausführungen plädiert Meissner auch für mehr Sinnlichkeit und Gefühl. So schreibt sie beispielsweise in Bezug auf eine mögliche Schulreform: „Eine Reform der allgemeinbildenden Schulen in der Richtung auf eine stärkere Betonung des Erlebens wäre besonders wichtig für das Erfühlen und Erleben der Form. Das rationale Denken würde durch das intuitive Fühlen und Denken ergänzt; dadurch würde der Überschätzung der intellektuellen Fähigkeiten und Berufe entgegengewirkt und der Boden für eine gerechtere Einschätzung der praktischen Berufe in Handwerk und Industrie bereitet. Die Welt würde nicht nur mit dem Verstand, sondern auch stärker mit den Sinnen erfasst [...]“ (Meissner 1950, S. 124). Die Entwicklung des Fachdiskurses verläuft aber zunehmend in die entgegengesetzte Richtung hin zu einer Verwissenschaftlichung in der industriellen Formgebung. Max Bill etwa titulierte 1956 das Kapitel eines Ausstellungskatalogs wie eine mathematische Gleichung: [form, funktion, schönheit] = [gestalt] (vgl. Bill 2008, S. 101).

103

7. Keine Lobby

Zu Beginn ihrer Karriere in den 1920er-Jahren wurde Else Meissner offensichtlich von einer Riege einflussreicher Männer unterstützt. Dazu gehörten Karl Schmidt-Hellerau und Karl Groß. Im Laufe der Recherchen gab es keine Hinweise, dass nach 1945 hinter Else Meissner eine Interessenvertretung wie der Deutsche Werkbund oder ein starker Partner aus der Wirtschaft stand, der sie protegierte – anders als dies etwa beim Autor Karel Sanders der Fall war, der vom Verein ‚Industrieforum‘ beauftragt worden war, ein Buch über den industriellen Formgeber und seinen Kollegen vom Handwerk zu schreiben (siehe Kapitel 5.2.3, vgl. Karel Sanders 1957). Dieser Verein wurde von der Schwerindustrie finanziert und unterstützte ihn mit entsprechenden Ressourcen (PR-Arbeit, Kontakte, Druckkosten etc.). Selbstverständlich ist die

Frage, wer im Diskursfeld über welches wirtschaftliche, symbolische oder kulturelle Kapital verfügt, mitentscheidend. Bei der Durchsetzung ihrer Diskursposition waren Akteure wie Sanders klar im Vorteil, weil hinter ihnen mächtigen Interessensgruppen standen.

8. Zu spät?

Ihr Buch ‚Form und Qualität...‘ von 1950 stammt aus der Zeit, in der mit der Währungsreform in den westlichen Sektoren 1948 und der Gründung von BRD und DDR 1949 sich beide deutsche Staaten zu formieren begannen. Die zahlreichen, bereits kurz nach dem Kriegsende 1945 gestarteten Initiativen zur Institutionalisierung einer staatlichen oder staatlich finanzierten Designförderung (die damals noch nicht so hieß) sahen nun endlich die Rahmenbedingungen gegeben konkret zu werden. Auch Meissner hatte mit den Vorbereitungen zum Buch vier Jahre vor Veröffentlichung begonnen, doch die Vorbereitungen mussten unterbrochen werden, so schreibt sie, „als die Währungsreform alle wirtschaftlichen und kulturellen Verhältnisse umgestaltete und gerade in der gewerblichen Formgebung manches in sein Gegenteil verkehrte. Erst einige Zeit nach der Währungsreform zeichneten sich die Linien der Entwicklung so weit ab, dass an die Fortsetzung der Arbeit gegangen werden konnte“ (Meissner 1950, S. 5). Womöglich ist ihr Buch zu spät erschienen – als sich die Hauptakteure des sozialen Felds bereits in Stellung gebracht hatten.

5.2.2 Max Bill

Analyse diverser Texte²², 1949–1964

Von Max Bill sind zahlreiche Texte überliefert, nicht zuletzt, weil sein Sohn Jakob als Präsident der ‚Max Bill und Jakob Bill-Stiftung‘ sowie der Bill-Stiftung Bekanntes und Unveröffentlichtes zusammengetragen und publiziert hat. Grundlage der Analyse bildet kein einzelner Text von Max Bill, sondern insgesamt neun, die zwischen 1946 und 1964 entstanden.²³ Dies ermöglicht es, die Analyse unter fünf verschiedenen Blickwinkeln (biografisch, faktual, rhetorisch, intentional, diskursiv) um eine genealogische Untersuchung zu erweitern, sie ist jedoch nicht extra ausgewiesen. (Die Texte werden im Wesentlichen als ein Paket betrachtet und nicht einzeln paraphrasiert.) Ziel der Analyse ist es auch, herauszuarbeiten, welche Diskurspositionen im untersuchten Zeitraum bestehen bleiben, inwieweit sich Bill von seinen ersten Aussagen ab 1949 distanziert bzw. entfernt, und ob er andere Schwerpunkte setzt.

104

²² Alle Texte stammen aus: Jakob Bill (Hg.): Max Bill. Funktion und Funktionalismus. Schriften 1945–1988. Benteli Verlags AG, Bern 2008.

²³ Text 1: Erfahrungen bei der Formgestaltung von Industrieprodukten, 1946 (Artikel in ‚werk‘). Text 2: Schönheit aus Funktion und als Funktion, 1949 (Artikel in ‚werk‘). Text 3: Die gute Form, Wanderausstellung des Schweizerischen Werkbunds, 1949. Text 4: Grundlage und Ziel einer Ästhetik im Zeitalter des Mechanismus, 1953 (Vortrag auf dem ‚congrès international d’esthétique industrielle‘ in Paris, 16.09.1953). Text 5: Konstanz und Veränderung, 1953 (40. Jahrestagung des Schweizerischen Werkbunds in Biel, 27.09.1953). Text 6: [Form, Funktion, Schönheit] = [Gestalt], 1956 (Katalogbeitrag zur ‚Max Bill‘-Wanderausstellung). Text 7: Der Einfluss der zweiten industriellen Revolution auf die Kultur 1957 (Vortrag auf Einladung des Vereins ‚Industrieform‘ in Essen, 07.03.1957). Text 8: Über die Güte der guten Form, 1961 (Artikel in der ‚form‘ Nr. 15, S. 32–33). Text 9: Gestaltete Umwelt in der Zukunft, 1964 (Artikel in der Zeitschrift ‚Die pädagogische Provinz‘).

Biografische Dimension – wer spricht?

Der Schweizer Max Bill ist eine zentrale Figur im westdeutschen Design-Diskurs der 1950er-Jahre. 1908 in Winterthur geboren macht er zunächst wie so viele zu jener Zeit eine kunstgewerbliche Ausbildung zum Silberschmied an der Kunstgewerbeschule Zürich, um dann für zwei Jahre am Bauhaus Dessau zu studieren. 1929 kehrt er nach Zürich zurück und arbeitet fortan als Künstler, Grafiker und Autor.²⁴ 1932/33 baut er ein Haus für sich in Zürich/Höngg, mit dem er auch als Architekt bekannt wird. 1949 kuratiert und realisiert er als Sonderschau an der Schweizerischen Mustermesse Basel die Ausstellung ‚Die gute Form‘ für den Schweizer Werkbund²⁵. Sie richtet sich gegen den „Schundgeschmack des Konsumenten“ (Theodor Brogle, zit. in Erni 1983, S. 12).²⁶ und soll durch Präsentation vorbildlich gestalteter Produkte Produzent:innen und Konsument:innen für Gestaltungsqualität sensibilisieren.

Ein Jahr zuvor hatte er bei einer Volksschultagung Inge Scholl und Otl Aicher kennengelernt. Bill, der in der unmittelbaren Nachkriegszeit auch für die US-amerikanische Behörde für Erziehung im zerstörten Deutschland tätig war, besucht in ihrem Auftrag Scholl und Aicher und berichtet der Behörde sehr positiv über die Ulmer Volkshochschule, die Scholl initiiert hatte (vgl. Seckendorff 1989, S. 33). Im Oktober 1949 zeigt die Ulmer Volkshochschule dann die Ausstellung ‚Die Gute Form‘. Zur selben Zeit baut Bill für Otl Aichers Vater ein Mehrfamilienhaus. Inge Scholl arbeitet gerade an der Planung der Geschwister-Scholl-Hochschule, in die Bill nach und nach eingebunden

²⁴ Erwähnenswert ist, dass Bill wie zuvor schon Adolf Loos konsequent ohne Versalien (Großbuchstaben) schreibt, und zwar auch am Beginn eines Satzes. Einer besseren Lesbarkeit wegen wurde beim Zitieren die konventionelle Schreibweise verwendet.

²⁵ Ausgangspunkt der Ideologie der ‚Guten Form‘ war nach Seckendorff, die Konstruktion einer wechselseitigen Bedingung der moralischen Kategorie ‚gut‘ und der ästhetischen Kategorie ‚schön‘. Für Bill bestand demnach nur ein quantitativer Unterschied zwischen Moral und Ästhetik. Letztere sei für ihn ‚Moral im Kleinen‘ gewesen (vgl. Seckendorff 1989, S. 42).

²⁶ Theodor Brogle war 1948 Direktor der Schweizer Mustermesse.

ist (vgl. ebd., S. 34). Zwar ist das Konzept der geplanten Hochschule immer noch politisch motiviert und will universale Bildung vermitteln, Bill hat jedoch mit seinem Vorschlag, das Bauhaus als Vorbild zu nehmen, großen Einfluss und wird schließlich Mitbegründer und erster Rektor der nun ‚Hochschule für Gestaltung‘ (HfG) genannten Hochschule. Bis März 1957 bleibt er in Ulm, dann verlässt er wegen ‚unüberbrückbarer Meinungsverschiedenheiten‘ zum Beginn des Studienjahres 1957/58 die Hochschule für Gestaltung Ulm (vgl. Seckendorff 1989, S. 162) und kehrt erneut nach Zürich zurück.

Bis zu seinem Tod 1994 lehrt er u. a. in Hamburg und Brüssel, arbeitet weiter als Künstler und hält Vorträge auf zahlreichen internationalen Tagungen und Kongressen. Als Parteiloser ist er zwischen 1961 und 1971 im Zürcher Gemeinderat und im Schweizer Nationalrat vertreten.

Faktuale Dimension – was wird gesagt?

Max Bills Hauptthema, das er über den gesamten untersuchten Zeitraum diskutiert ist der Komplex Form und Gestaltung. Im Laufe der Jahre kreist er immer wieder um Fragen wie: Wer entwirft? Welche Bewertungskriterien liegen der Gestaltung zugrunde? Wie sieht die Rolle von Gestalter:innen in der Produktion aus? Angelpunkte seiner Reflexionen sind: der:die Gestalter:in, Schönheit, die ‚Gute Form‘, Bildung/Ausbildung, Funktion und Qualität, später kommt die Technik hinzu.

Im Folgenden wurde der Inhalt der ausgewählten Texte nach unterschiedlichen Diskurssträngen strukturiert und untersucht, ob und wie sich Bills Argumentation zwischen 1946 und 1964 ändert. Im Einzelnen lassen sich die Diskursstränge in die vier Themen Gestaltung, Konsument:in/soziale Verantwortung, Wirtschaft und Ausbildung unterscheiden. Den weitaus größten Teil von Bills Reflexionen macht das Thema Gestaltung aus.

Diskursstrang Gestaltung

These 1: Ein Gegenstand sei zweckmäßig, materialgerecht und formschön.

1946 hat Max Bill drei Hauptforderungen an Gebrauchsgüter: Sie sollen erstens ihren Zweck erfüllen, zweitens schön sein und drittens sozial vertretbar gestaltet sein. Von solch einem idealen Gegenstand fühle man sich ‚angezogen‘ (vgl. Bill 2008, S. 9). Die Argumentation von Bill lässt erkennen, dass die Form dabei vorrangige Bedeutung für ihn hat; es geht ihm um Harmonie, Proportion und Volumen:

„Das Hauptinteresse geht jedoch um die ästhetische Gestaltung der funktionellen Form, oder vielleicht noch eher um die Gestaltung einer Form, die nicht funktionswidrig ist, sondern möglichst praktisch und möglichst schön sein soll. Es sind Erfahrungs- und Ermessensfragen; es geht um die harmonische Führung einer Kurve, die genaue Ausbalancierung von Proportion und Volumen, die ebenso wichtig sind wie die reine Funktion.“ (ebd.)

Obwohl Bill „ebenso wichtig wie“ formuliert, zeigt die Häufung der ästhetischen Begrifflichkeiten und Formulierungen wie „noch eher um die Gestaltung einer Form [...]“ (ebd., S. 12) oder ‚Proportion‘ und ‚Volumen‘ ein Primat der Form (siehe rhetorische Dimensionen).

These 2: Eine Form soll typisch und zeitlos sein – für alle. Für immer.

Formen sollten nach Bills Überzeugung nicht nur praktisch und schön, sondern auch anonym und – vor allem – allgemeingültig, also typisch sein. Es genüge dann eigentlich ein einziger perfekt gestalteter Gegenstand für alle Bevölkerungsgruppen. Ändert sich die Gestaltung, war der Zweck noch nicht voll erfüllt: „Ich glaube jedoch, der Löffel wird deshalb immer wieder verändert, weil man seine wirkliche Form, die allen seinen verschiedenen Funktionen entspricht, noch nicht gefunden hat. [...] Gestalt in diesem Sinn ist mehr als Form, denn es ist das Gültige, das Konstante. Allerdings in der Einschränkung, dass sich die Gestalt mit der Zweckveränderung auch ändert“ (Bill 2008, S. 67). Ähnliche Forderungen erhob bereits der Deutsche Werkbund über vierzig Jahre zuvor.

106

These 3: Allgemeingültige Formen können gewöhnungsbedürftig sein.

Offenbar hält Bill die ästhetischen Konsequenzen seines in der Tradition des Werkbundes stehenden Credos immer noch für so ungewohnt, dass er seine Kolleg:innen vorwarnt:

„Und bei all dem muss man keine Furcht davor haben, zu Ergebnissen zu gelangen, die einem im ersten Augenblick fremd sind, die, obschon sie aus allen Voraussetzungen herauswachsen, die man kennt, gar nicht dem entsprechen, was man im Voraus erwartet hatte, und die gerade deshalb eine gewisse Anonymität, eine Allgemeingültigkeit aufweisen.“ (ebd., S. 12)

These 4: ‚Schönheit‘ ist kein Ergebnis der Funktion, sondern selbst Funktion.

Auch Ende der 1940er-Jahre reflektiert Bill Fragen der Form. Die Form ist für ihn eine Projektionsfläche für ‚Schönheit‘. Schönheit soll das Produkt aufwerten, was die eigentliche Herausforderung beim Gestalten sei. Bill will wiederum die Schönheit aufgewertet sehen, dadurch, dass ihr der Status einer (ebenbürtigen) Funktion zugesprochen wird: „Für uns ist es selbstverständlich geworden, dass es sich nicht mehr darum handeln kann, die Schönheit allein aus der Funktion heraus zu entwickeln, sondern wir fordern die Schönheit als ebenbürtig der Funktion, dass sie gleichermaßen eine Funktion sei“ (ebd., S. 17).

Dieser Satz impliziert, dass Bill ‚Schönheit‘, obwohl sie nach seinen Worten die Funktion aufwertet, gerade nicht als ebenbürtig der Funktion (im Sinne eines praktischen Zwecks) empfindet. Es stört ihn, dass die Form, auf die viel Mühe verwendet wird, quasi nur als Verpackung für die Funktion, also den Zweck eines Gegenstandes gesehen wird. Um Gleichwertigkeit zu erreichen soll Schönheit ebenfalls zu einer Funktion werden.

These 5: Künstler:innen suchen zuerst einen neuen Formausdruck und denken erst dann an gesellschaftliche Verantwortung.

Ebenfalls 1949 kritisiert Bill, dass seit etwa 100 Jahren immer wieder die Forderung gestellt würde, nützliche, materialgerechte, sozial vertretbare Produkte herzustellen. Immer schwinde auch moralisches Verantwortungsbewusstsein und soziales Verständnis in diesen Forderungen mit, doch sei dies nicht das wahre Motiv für künstlerisches Arbeiten. Er schreibt: „Es zeigt sich beim näheren Betrachten, dass der primäre Anstoß kaum von Seiten eines bewussten Verantwortungsgefühls gegenüber den Benützern, sondern viel

eher von einem Verantwortungsbewusstsein gegenüber der Form, also jeweils vom Willen zu einem neuen Formausdruck²⁷ herkam. Die Künstler:innen und Verfechter:innen neuer Ideen suchten also einen passenden neuen Ausdruck, entsprechend den neuen und veränderten Verhältnissen, und begründeten diesen öfters nachträglich mit der Notwendigkeit sozialer Verantwortung. So ist es geblieben bis auf den heutigen Tag“ (ebd., S. 15).

Neue Formen, die als künstlerisch empfunden werden, entstehen nach Bill allein „aus einem universellen Bedürfnis nach Formung“ (ebd.). Da er dies im Weiteren weder kritisiert, noch sich davon distanziert, kann man davon ausgehen, dass Bill das primäre Motiv des Formausdruck-Findens in künstlerischen Arbeiten positiv wertet oder zumindest akzeptiert.

These 6: Die Schönheit ist doch nicht so wichtig.

Um 1953 stellt der in dieser Zeit schon sehr bekannte Schweizer Gestalter und Architekt seine Maximen in Frage. Selbstkritisch relativiert er auf einem Pariser Kongress für industrielle Ästhetik seine Ansicht über Schönheit:

„Nach Jahren verschiedenster Erfahrungen bin ich nun an einem Punkt angelangt, wo ich glaube, die Diskussion über schön oder hässlich, das Zweckmäßige, die reine Form oder die reine Gebrauchsform umgehen zu können [...]. Was ich [...] (vor fünf Jahren) noch richtig fand, die Erkenntnis, dass die Schönheit eine sehr wichtige Rolle spiele, glaube ich heute nicht mehr im gleichen Sinn [...]. Es erscheint uns selbstverständlich, dass die verschiedensten Gegenstände [...] dem Menschen dienen sollen. Als Eigenschaften müssen sie eine Gesamtheit von Funktionen erfüllen, die nach folgenden Argumenten beurteilt werden: Solidität, Ge-

²⁷ Else Meissner hat dem Argument eines notwendigen neuen Formgefühls als Ausdruck der neuen Zeit breiten Raum eingeräumt (siehe Kapitel 5.2.1).

brauchswert, Schönheit, Preiswürdigkeit. [...] Es sind also andere Probleme als nur die der Schönheit, die hier im Vordergrund stehen: die Frage der Produktion und der Funktion.“ (ebd., S. 55, Hervorhebung M. G.)

These 7: Gestaltung ist Kunst.

1956, Bill ist Rektor der HfG in Ulm, reflektiert der Vertreter der Konkreten Kunst über das Verhältnis zwischen Kunst, Form und Gestaltung:

„Dass wir bei einem Kunstwerk die Bezeichnung Form direkt als im Zusammenhang mit spezifischen Stilmerkmalen des Kunstwerks verstehen, bedeutet, dass Form ein unersetzlicher Bestandteil des Kunstwerks ist und dass ein Kunstwerk gerade seiner Form wegen als Kunstwerk gilt. Dies bedeutet, dass Form, in ihrer autonomen Existenz, eine Idee repräsentiert, die zur Gestalt wird und dadurch identisch wird mit Kunst. Dies wäre auch die Erklärung dafür, dass die Form immer vergleichsweise zu etwas anderem, oder zu einer anderen Form, als schöner, oder als weniger vollkommen gewertet wird, und dass letzten Endes sowohl für die Form, wie für die Kunst, die vollkommene Schönheit als Maß gilt. Also will Form, auch hier letzten Endes Schönheit ausdrücken [...].“ (Bill 2008, S. 102)

Verkürzt gesagt ist Form = Kunst = Schönheit. Form repräsentiert demnach eine Idee, die über Gestaltung zur Kunst wird. Da Form Kunst zugeordnet wird, gehört auch die Gestaltung von Produkten in die Sphäre der Kunst.

Nicht nur für Kunstwerke, sondern auch für Gegenstände des täglichen Bedarfs gilt also nach Bill: Form ist unersetzlicher Bestandteil des Kunstwerks, Form wird dadurch identisch mit der Kunst. Für beide gilt die Schönheit als

Maß. Da Bill dies auch für Gegenstände des alltäglichen Bedarfs postuliert, werden auch sie zu Kunstwerken. Diese Argumentation birgt die Aufwertung von Künstler:innen in sich: nur Künstler-Gestalter:innen sind dazu befähigt, die formulierten Anforderungen zu leisten.

These 8: Gestaltung wird zum universalen Bestandteil von Kultur.

Obwohl Bill 1953 das Thema Schönheit relativiert hat, schreibt er 1956 erneut über Form und Schönheit, diesmal im Zusammenhang mit Qualitätsüberlegungen:

„Die Qualität der Form wie der Schönheit sind relativ. Das soll uns aber nicht daran hindern, einem Idealzustand zuzustreben, in dem alle Erscheinungen, vom kleinsten Gegenstand bis zur Stadt in gleicher Weise: [Summe aller Funktionen in harmonischer Einheit] = [Gestalt] sein werden und somit zum selbstverständlichen Bestandteil des täglichen Lebens. Diesen Zustand dürfte man dann Kultur nennen. Dahin streben wir.“ (Bill 2008, S. 102)

Kultur muss für Bill erst noch geschaffen werden, und zwar durch die Kunst.

„Die reine Schönheit, die reine Form [...], sind ausgeschlossen vom täglichen Leben; sie fristen ein isoliertes Dasein in den sogenannten freien Künsten. Von dieser Isolation gelangen sie später mit einer fast absoluten Sicherheit in die Aufbewahrungsstätten der Vergangenheit, in die Museen.“ (ebd., S. 55)

Gestalt, und damit diejenigen, die Gestalt machen, sollen also in das Leben von Jederfrau und Jedermann integriert werden, und zwar nicht nur über ein auratisches Ereignis zu besonderen Anlässen – sondern als Norm des Alltags. Hier scheint zweierlei auf: Erstens eine Allmachtsfantasie des Gestalters:der Gestalterin, zweitens die ‚Illusio‘, dass sich durch ‚schön‘ gestaltete Dinge das Leben signifikant ändern würde.

Ebenfalls im Jahr 1957 lenkt Bill seine Aufmerksamkeit auf einen Beziehungsaspekt zwischen Ding und Mensch: Er sieht in der Beziehung der Dinge zu uns, „von Mensch zu Ding“, das Gemeinsame aller den Menschen umgebenden Dinge. „Das bedeutet, dass diese Dinge den sichtbaren Rahmen unserer Kultur bilden, und dass wir eine solche Kultur erstreben müssten und dazu die heutigen technischen Mittel voll bejahen sollten“ (ebd., S. 115).

These 9: Gestaltung ist etwas Anderes als Formgebung und Design.

Während nicht wenige im damaligen Diskursfeld noch das Wort ‚Formgebung‘ verwenden²⁸, benutzt Bill in Paris ‚Gestaltung‘ und grenzt den Begriff vehement gegen (industrielle) Formgebung ab. Er stellt die (rhetorische) Frage, warum keine qualitätsvollen Bügeleisen gemacht würden und führt aus:

„Dies ist heute weniger eine Frage der Herstellung als eine Frage des Entwurfs, meist des schlechten Entwurfs eines sogenannten ‚industriellen Formgebers‘. Der größte Teil, selbst der neuesten Bügeleisen hat sehr fragwürdige Formen, die meist technische Unvollkommenheiten verschleiern; gerade diese Resultate verdanken wir oft den ‚Formgebern‘. Wir sehen also gerade hier ein ästhetisches und ein moralisches Problem, wo wir es am wenigsten erwarten.“ (ebd., S. 57)

²⁸ Else Meissner 1950, Josef Alfons Thuma 1953, Gustav Hassenpflug 1956.

Bill vollzieht in diesem Zitat die Trennung von Herstellung und Entwurf, auch dies eine Aufwertungsstrategie, die dem neuen Berufsbild des:der Gestalter:in zugutekommt. Bill sagt nichts weniger als dass der Entwurf für Qualität und Erfolg entscheidend ist. Gedacht als hierarchische Pyramide setzt Bill Gestaltende in ihrer Priorität an die Spitze, Formgeber:innen weit darunter. Auch die Auftraggebenden von Produkten selbst werden demnach in der Hierarchie unter die Gestaltenden gesetzt. Dies verkehrt die ökonomischen Bedingungen in ihr symbolisches Gegenteil: Obwohl Entwerfende ökonomisch von ihren Geldgeber:innen abhängig sind, wären Unternehmen nach diesem Glauben, den Bourdieu ‚Illusio‘ nennt, ohne die Entwurfskompetenz der Auftragnehmer:innen nicht in der Lage, symbolische Güter wie Anerkennung und Prestige zu erlangen.

Eine weitere Strategie, die Diskreditierung, wendet Bill auf ‚Formgeber‘ an: „...wo wir es am wenigsten erwarten“ (ebd., S. 57) signalisiert, dass jene Angegriffenen zwar so wirken, sich jedoch als nicht vertrauenswürdig erweisen.

109

Aber auch den Begriff ‚Design‘ lehnt Bill ab:

„Hiermit stehen wir vor der Problematik der ‚industriellen Formgebung‘, des ‚Design‘. Eine Grenze teilt dieses ganze Gebiet in zwei verschiedene Bereiche, mit verschiedenen Auffassungen: auf der einen Seite das künstliche Dekorieren, auf der anderen Seite das Feld der wirklichen Gestaltung. Auf der einen Seite stehen Dekorateure, auf der anderen die Gestalter.“ (ebd., S. 58)

Auch drei Jahre später, 1957, bleibt er dabei. ‚Gestaltung‘ ist für Bill kein zufälliges Ergebnis, sondern ein Ergebnis bewusster Auseinandersetzung „unter Berücksichtigung aller möglichen Faktoren“ (ebd., S. 117). Er referiert in

einem Vortrag: „Gestaltung ist nun also die Methode, die zur Gestalt führt [...] Die Gestalt umfasst das ganze Wesen einer Sache, die Gestaltung befasst sich mit diesem gesamten. Formgebung hingegen befasst sich vorwiegend mit der äußeren Erscheinung“ (ebd.). 1964 schreibt Bill ergänzend: „Da aber diese sichtbar werdende Form der Ausdruck der Funktionen ist, kann man nicht von der Form-Seite her an die Gestaltung herankommen, das wäre Formgebung, nicht Gestaltung“ (ebd., S. 176).

Während für andere Autor:innen oder in Administrationen ‚der Formgeber‘ als Begriff durchaus noch üblich ist, nimmt Bill durch die Zuschreibung Formgeber = Hüllengestalter einen Paradigmenwechsel vor: von der Hülle zum ‚Wesen‘, von der Form zur Methode.

These 10: Die ‚gute‘ Form wird missbräuchlich verwendet.

1961: Die Schweizer Werkbundausststellung ‚Die gute Form‘ wandert bereits zwölf Jahre durch die Welt und trifft dabei auf ein großes Interesse. Seit 1952 gibt es einen entsprechenden Schweizer Preis, seit 1969 lobt das Wirtschaftsministerium der Bundesrepublik Deutschland nach diesem Vorbild den ‚Bundespreis Gute Form‘ aus, im Handwerk gibt es den Wettbewerb ‚Die Gute Form‘ bis heute. Und Bill? Er ist erbost über Vereinnahmungen des so erfolgreichen wie griffigen Begriffs und die falsche Verwendung von ‚Gute Form‘:

„Um den Brauchbarkeitscharakter der Form zu betonen, um die selbstverständliche Form hervorzuheben, nicht aber als Schlagwort ‚gute Form‘, wurde die Bezeichnung Form mit dem Wort ‚gut‘ kombiniert. Dieses ‚gut‘ steht im Gegensatz zu hässlich, unnützlich, schlecht, böse und hat die Eigenschaften zu implizieren: nützlich, praktisch, zweckmäßig, brauchbar und selbst schön. Dass die ‚gute Form‘ zu einem Schlagwort

wurde, ist nicht die Schuld der Bestrebung, die den Begriff schuf. Dass es Leute gibt, die sich unter diesem Begriff etwas Falsches vorstellen, ist allein ihr eigener Fehler. Dass man ‚die gute Form‘ mit irgendwelchen Modeströmungen gleichsetzt, liegt an der Dummheit jener, die es tun [...]“ (ebd., S. 155)

These 11: Gestalter:innen und Auftraggeber:innen kooperieren.

„Die Güte der ‚guten Form‘ aber ist eine reine Gestaltungsfrage, eine Frage der Fähigkeit zu koordinieren und zu ordnen, Fähigkeit des Gestalters und der Produktionsverantwortlichen“ (Bill 2008, S. 157). Abgesehen vom Postulat, dass Unternehmen Gestalter:innen brauchen, ist dieses Zitat exemplarisch für Bills mehrmals vorgetragene Aufforderung in Richtung Industrie, gemeinsam und im Team mit dem (Künstler-)Gestaltenden an qualitativ hochwertigen Produkten zu arbeiten.

These 12: Ornamente gehören nicht zu Gestaltung.

Mitte der 1960er-Jahre stellt sich Bill „unter einer gestalteten Umwelt einen Zustand vor, in dem jedes Ding seinen Zweck voll erfüllt und in dem jedes Ding eine natürliche Form hat, die seinem Zweck entspricht und die so gestaltet ist, dass sie die Anmut des Natürlichen trägt. Das bezieht sich sowohl auf die kleinen Dinge wie auf die großen [...]. Ich glaube [...], es muss hier nicht besonders betont werden, dass ich mir unter Gestaltung der Umwelt weder Möbel im Gelsenkirchener Barock, noch irgendwelche andere ‚werteschaffende Ornamente‘ vorstelle, die entweder aus der Rumpelkammer hervorgenommen wurden oder der Phantasie verspielter Kunstgewerblerinnen [sic! M. G.] entspringen“ (Bill 2008, S. 174). Die Geräte der unmittelbaren Umgebung sollen sich nach Bill durch die Befolgung des Prinzips ihrer

Gebrauchstüchtigkeit ergänzen, die Gebrauchstüchtigkeit werde vom Gebrauch selbst bestimmt (vgl. ebd.). Max Bill diskutiert zwar vordergründig gebrauchstüchtige Formen, argumentiert jedoch ästhetisch. An seiner Fokussierung auf Formfragen ändert sich nichts.

These 13: Wer vom Kunstgewerbe kommt, kann nicht gestalten – alle anderen auch nicht.

Wie in These 9 benannt, spricht Bill allen möglichen gestalterisch tätigen Gruppen außer den ‚Gestalter-Künstlern‘ schlichtweg die Kompetenz ab, gestalten zu können. Dies betrifft Personen aus kunstgewerblichem Kontext, aber auch ‚Formgeber‘ und ‚Ingenieure‘. Da Bill in seinen Texten davon spricht, dass Gestaltung sich mehr wissenschaftlicher Methoden bedienen solle, ist eine gewisse Nähe zu Ingenieur:innen gegeben. Daher sieht sich Bill herausgefordert, die Entwurfskompetenz klar beim (männlichen) ‚Künstler‘ zu verorten:

„Es könnte so scheinen, als ob der Ingenieur alles errechnen und erkonstruieren könnte [...], (in) eine(r) Zeit, wo man wirklich von der Kunst einschließlich der Architektur anscheinend nicht mehr viel zu erwarten scheint, und dafür alles vom Ingenieur [...] Ich glaube allerdings, dass wenn ein Ingenieur etwas in jeder Beziehung Gutes macht, es dann eben der Künstler in ihm ist, der sich durchsetzt. Doch wäre es eine völlige Verkennung der Funktion des Architekten und des Künstlers in der Gesellschaft, wenn man glaubte, ihn durch den begabten Ingenieur ersetzen zu können [...].“ (Bill 2008, S. 70)

Bemerkenswert ist hier nebenbei, dass Bill ‚Künstler‘ und ‚Architekten‘ auf der Gegenseite der Ingenieure platziert, beide Gruppen also miteinander gemein macht. Offenbar gibt es kein Abgrenzungsbedürfnis. Ansonsten werden insgesamt Architekt:innen wenig in den Etablierungsdiskurs einbezogen, was ein Indiz dafür ist, dass diese soziale Gruppe, anders als die Kunstgewerber:innen nicht als Konkurrent:innen im Feld eingeschätzt werden.

These 14: Die Welt ist in Unordnung und kann durch Gestaltung wieder ins Lot kommen.

Seit Mitte der 1950er-Jahre schreibt Bill mit zunehmender Vehemenz über Kontrolle und Ordnung bzw. ihr Gegenteil. Und auch 1964 wird für ihn die Gestaltung der Umwelt in Mitleidenschaft gezogen – dadurch, dass die ganze Welt durcheinander geraten zu sein scheint:

„Durch die Unordnung in der Welt wird der Mensch abgestumpft in der Wahrnehmung der Unordnung im Allgemeinen. Eine Unordnung zieht die andere nach sich, und was wir heute als Ordnung sehen, im Staat, im ökonomischen Leben, im Verkehrswesen, wo wir hinsehen und analysieren, ist nur eine große reglementierte Unordnung, ein verorganisiertes Chaos. [...] Darin nun, auf einem einzelnen Gebiet, nämlich dem der Gestaltung unserer Umwelt, Ordnung schaffen zu wollen, ist ein schwieriges Unterfangen. Und doch ist es nicht ganz aussichtslos. [...] Die Dinge der Umwelt [...] formen den Menschen mit. Diese Wechselbeziehung von Mensch zu Gegenstand, vom Gegenstand zum Menschen bedeutet eine Möglichkeit für das Eindringen einer selbstverständlichen Ordnung zwischen den Dingen und den Menschen.“ (ebd., S. 173)

Diskursstrang Konsument und soziale Verantwortung

These 15: Der:die Konsument:in soll auch in billigen Produkten Schönheit finden, ist aber ein Gestaltungshindernis.

Vom ersten untersuchten Text 1946 bis zum letzten 18 Jahre später propagiert Bill das Ideal der Gestaltung eines einzigen Gegenstands-Typus' für alle. Dieser typische Gegenstand müsste nur bei einem veränderten Gebrauchszweck überarbeitet werden. Als wenig hilfreich sieht Bill dabei den:die Konsument:in. Er hat, wie nicht wenige Gestalter:innen in seiner Zeit, keine gute Meinung von ihnen und sieht sie zur Durchsetzung eines Typus eher als Hindernis.

„Schwieriger wird die Sache dann, wenn Gebrauchsgeräte hergestellt werden müssen, bei denen der Geschmack des Käufers viel ausschlaggebender ist, wie zum Beispiel Haarbürsten oder Rasierpinsel [...] Da spricht der Publikumsgeschmack schon mit, bevor man beginnt [...] Der gute Vorsatz, ein Modell für alle Zwecke zu machen, von billigster bis kostbarster Ausführung, wird schon allein durch die vielen technischen Möglichkeiten über Bord geworfen, und schließlich entstehen vier bis fünf Ausführungsmodelle, die alle ihren Zweck erfüllen [...] – so verschwindet ein soziales Postulat unter einem Haufen von Möglichkeiten und Skizzen.“ (Bill 2008, S. 12)

These 16: Der:die Konsument:in ist leicht zu manipulieren.

Wie in der zitierten Textpassage von 1949 spricht Bill auch 1964 den Konsument:innen Entscheidungs- und Geschmacks-Kompetenzen ab. Ein Teil der Mitmenschen sei demnach sehr leicht anzusprechen mit etwas, das ‚modern‘

aussähe und dessen äußere Erscheinung dem Anspruch nach neuester Eleganz entspräche: „Und schon sind jene Kunstgewerbler und Formgeber bei der Hand, um aus diesem Bedürfnis nach Neuheit jene modernistischen Gebilde zu produzieren, die jedem guten Geschmack Hohn sprechen und die ganz offensichtlich die Mehrzahl dessen bestimmen, was die Massenproduktion heute hervorbringt“ (ebd., S. 177).

Hierarchisch steht die:der Konsumierende auf der untersten Stufe der Pyramide, obwohl sie:er, über die Produzent:innen vermittelt, die Aufträge der Gestalter:innen sichert.

Diskursstrang Ausbildung

These 17: Die Umgebung formt den Menschen, deshalb muss die Jugend erzogen werden, die Umgebung zu gestalten.

Wie beschrieben thematisiert Bill ab Mitte der 1950er-Jahre die Unordnung der Welt. Als Gegengewicht zum von ihm beklagten Chaos sieht er die ‚Erziehung‘, und zwar in seinem Sinne. Bill fordert Erziehung von Jugend auf: „Es ist dies eine öffentliche Aufgabe, eine Aufgabe der Schulen. Sie ist groß und schön, denn die Umgebung formt den Menschen, ohne dass er sich dessen bewusst ist“ (Bill 2008, S. 178). Da bei der Recherche keine konkreten Aktivitäten von Bill gefunden wurden, die allgemeinbildende Schulen betreffen, kann man davon ausgehen, dass er die Gestalter:innen-Ausbildung meint, wie er sie seit Anfang der 1950er-Jahre an der HfG Ulm praktizierte.

These 18: Die Kunstgewerbeschulen versagen.

Interessanterweise formuliert Bill in seinen Forderungen zu einer reformierten Ausbildung an den Kunstgewerbeschulen explizit eine abgeschlossene Handwerkslehre (so wie er sie selbst durchlief) als Voraussetzung, Industrieprodukte entwerfen zu können. Studierende sollten „auf der Basis ihrer handwerklichen Grundausbildung eine sehr vollkommene künstlerische, technische und geistige Bildung erhalten“ (Bill 2008, S. 22). Kunstgewerbeschulen spricht er die Kompetenz zur Ausbildung des zukünftigen Gestalter:innen-Nachwuchses ab:

„Wenn ich also den Kunstgewerbeschulen vorwerfe, sie basierten immer noch größtenteils auf dem Handwerk, so meinte ich damit nicht, dass sie nicht handwerklich sein sollten, sondern dass sie die Industrie ungenügend mit einbeziehen. [...] Die kulturellen Möglichkeiten können aber nur entwickelt werden, wenn die geeigneten Leute vorhanden sind, die diese Industrieprodukte formen werden, und deshalb sollten solche Entwerfer ausgebildet werden. Hier hätten die Kunstgewerbeschulen eine große Aufgabe.“ (ebd., S. 21)

1964 wird Bill noch deutlicher als in der eben zitierten Passage von 1949: „Mit den Ausbildungsstätten für das Gestalten ist es nicht gerade großartig bestellt. Ihre Entwicklung ist neueren Datums, und eine Tradition zeichnet sich noch nicht ab. Die meisten sind umgewandelte Kunstgewerbeschulen, die sich einfach auf Grund der Pflege des Handwerks, im Sinn einer kunstgewerblichen Verschönerung, des neuen Gebietes, nämlich des Gestaltens von Gegenständen der industriellen Produktion, angenommen haben. Doch dafür fehlt ihnen jede Voraussetzung. Samt und sonders haben solche umgewandelten Kunstgewerbeschulen, die sich heute Werkakademien und ähnl-

lich nennen, versagt bei der Ausbildung von Gestaltern, weil [...] leider weiterhin angenommen wird, es handle sich bei der Gestaltung um ein Problem der äußeren Form [...] (Bill 1964, S. 175f.).

These 19: Gestalter:innen sollen zu ‚wirklichen‘ Künstlern ausgebildet werden. Erst wenn wirkliche Künstler gestalten beginnt die Epoche des Maschinenzeitalters.

Kurz nach dem zweiten Weltkrieg ist für Bill nur der ‚wirkliche Künstler‘ in der Lage zu gestalten:

„Doch müsste dabei ein viel größerer Wert auf die Persönlichkeitsbildung gelegt werden, denn es ist einleuchtend, dass die Gestalter der Industrieprodukte neben ihrem umfangreichen Wissen auch wirkliche Künstler sein sollen, die aber gegen die Idee gefeit sind, dass das Bilder malen oder Plastiken machen viel wichtiger oder von höherem Wert sei als das Herstellen guter Geräte von vollkommener Schönheit. Erst wenn solche Leute die Produktion der Massenkonsumgüter in die Hände bekommen, können wir damit rechnen, dass die kulturelle Epoche des Maschinenzeitalters beginnt. Vorher bleibt alles Stückwerk und dem Zufall ausgeliefert.“ (Bill 2008, S. 22)

Für Bill ist die Frage nach der Beschäftigung von ‚wirklichen Künstlern‘, und zwar in der freien und angewandten Kunst, eine Frage der modernen Kultur. Mit dem ‚entweder: Künstler – oder: noch keine Kultur‘ sind gleichzeitig Erlöser-Phantasien verbunden.

Bills (unbewusste) Strategie, Künstler:innen als Heilsbringer zu überhöhen, impliziert auch ein Ein- bzw. Ausschlussverfahren gegenüber denjeni-

gen, die eben nicht die ‚wahren Gestalter-Künstler‘ sind. Dies deckt sich mit Pierre Bourdieus Charakterisierungen von Definitionskämpfen in den ‚Regeln der Kunst‘:

„Jeder versucht, die Grenzen des Feldes so abzustecken, dass ihr Verlauf den eigenen Interessen entgegenkommt, oder, was auf dasselbe hinausläuft, seine Definition der wahren Zugehörigkeit zum Feld (oder der Zulassungsvoraussetzungen für den Status eines Schriftstellers, Künstlers oder Gelehrten) durchzusetzen – die Definition also, die am geeignetsten ist, so zu sein, wie er ist (oder sein will, M. G.). Wenn demnach die Vertreter der ‚reinsten‘, strengsten und engsten Definition der Zugehörigkeit von einer gewissen Anzahl von Künstlern (usw.) behaupten, dass sie nicht wirklich Künstler oder keine wahren Künstler sind, sprechen sie ihnen die Existenz als Künstler ab, wobei sie von einer Sichtweise ausgehen, die sie, die ‚echten‘ Künstler, als die legitime Sichtweise des Feldes durchsetzen wollen, als Grundregel des Feldes, als Prinzip der Vision und Division (nomos), welches als künstlerische (usw.) Feld als solches definiert, das heißt als Ort der Kunst als Kunst.“ (Bourdieu 1999, S. 353f.)

These 20: Gestaltung verändert sich zur Wissenschaft.

Mitte der 1960er-Jahre erweitert Bill sein Ausbildungskonzept durch Bezüge zu den exakten Wissenschaften. Bereits 1949 hatte er den Aufsatz ‚Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit‘ verfasst. 15 Jahre später schreibt er, allein Fähigkeiten des Formens zu entwickeln genüge nicht mehr, da die Funktionen nur durch Analyse erkannt werden können. Am Anfang jeder Gestaltungsausbildung stehe daher sowohl das logische Denken und das Analysieren zu erlernen sowie die Fähigkeit zur Synthese zu üben. Bill ist überzeugt: „Dass wir eine Zukunft sehen können in der Gestaltung der Um-

welt, hängt nun tatsächlich davon ab, ob es Menschen gibt, die in der Lage sind, im vorher beschriebenen Sinn zu gestalten. Das kann nur durch die Lösung des Erziehungsproblems geschehen“ (Bill 2008, S. 176).

Ein gut gestalteter Gegenstand ist für Bill allerdings auch 1964 noch das Zusammenspiel von Zweck, Natürlichkeit und Harmonie:

„Ich stelle mir unter einer gestalteten Umwelt einen Zustand vor, in dem jedes Ding seinen Zweck voll erfüllt und in dem jedes Ding eine natürliche Form hat, die seinem Zweck entspricht und die so gestaltet ist, dass sie die Anmut des Natürlichen trägt. Das bezieht sich sowohl auf die kleinen Dinge wie auf die großen. [...] Gestaltung ist die natürliche, dem Wesen eines Dinges gerechte Form, sie ist die Voraussetzung für eine umfassende Harmonie der Dinge untereinander.“ (ebd., S. 174)

Bill argumentiert gegen Formgebung, bezieht sich aber selbst auf die Form. Widersprüchlich ist hier auch, dass er zum einen auf Logik und Ratio beruhende Fähigkeiten propagiert, um Dinge ihren Zweck entsprechend zu gestalten, auf der anderen Seite spricht Bill von Natürlichkeit, vom Wesen eines Dinges, von umfassender Harmonie, was – wie Passagen in Else Meissners Buch – an den Ästhetik-Begriff Schillers erinnert. Gerade durch diese Wortwahl wirkt Bills Text im Vergleich zum jüngeren HfG Ulm-Kollegen Tomás Maldonado antiquiert.

Diskursstrang Tradition und Zukunft

These 21: Das Maschinenzeitalter ist schlicht und ornamentlos.

Die Antipode zu seiner Gestaltungsauffassung (funktional und typisch) entwirft Bill unter Zuhilfenahme einer Ornamenten und Verzierung verpflichteten Gestaltungsvergangenheit, die nun als überwunden postuliert wird. Er

bricht mit der Historie und argumentiert, ein Kochherd oder eine Nähmaschine sei zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch ein primitiver Apparat gewesen, den man glaubte, mit Schnörkeln verziern zu müssen (vgl. ebd., S. 28). Dekor und Ornament täuschten in Wahrheit über mangelnde Qualität hinweg. Damit verbunden ist der Glaube („Illusio“), dass Ornamente oder keine eine Design-Qualität charakterisieren: „Meist täuscht eine oberflächliche Kostbarkeit über den Mangel an wirklicher Qualität hinweg“ (ebd., S. 29), ist Bill überzeugt. Je besser, desto weniger Ornament also. Mit diesem Postulat ist Bill nicht allein, gleichwohl hat er wegen seiner herausragenden Position im Feld über die 1950er hinaus großen Einfluss. Jahrzehnte später wird Dieter Rams diese ‚Illusio‘ in „Gutes Design ist so wenig Design wie möglich“ (Rams 1990, S. 155f.) abwandeln.

Diskursstrang Wirtschaft (Produktion, Technik, Industrie)

These 22: Es besteht kein Unterschied zwischen Handwerk und Industrie.

Bill lehnt als Künstler und Architekt das Handwerk nicht grundsätzlich ab, zumindest 1949 nicht:

„Ich habe [...] schon bemerkt, dass grundsätzlich zwischen Industrie und Handwerk kein Unterschied besteht, das die Maschine ein Werkzeug sei wie beispielsweise ein Hammer, dass der Mensch sich also Prothesen schafft für die Ausübung seiner Tätigkeiten. Dennoch steckt hinter solchen Dingen noch ein großes Stück Handwerk, so auch im Industrieprodukt, wie wir es heute bezeichnen. Scheinbar technische Erzeugnisse werden heute noch weitgehend auf verhältnismäßig handwerkliche Weise hergestellt.“ (Bill 2008, S. 21)

Handwerk scheint ihn ab Anfang der 1950er-Jahre wenig zu interessieren. Im Programm der HfG-Ulm von 1951 formulierte Bill mit, das Aufgabengebiet der Ulmer Hochschule umfasse Gestaltungsgebiete, welche die Lebensform unseres technischen und industriellen Zeitalters weitgehend bestimmen“ (Seckendorff 1989, S. 43). Dies war nicht das Handwerk. Er erwähnt das Thema kaum mehr, es wird mit den Jahren einfach ignoriert. Stattdessen faszinieren ihn die damaligen technischen Innovationen wie Automatisierung und Kernkraft, die er ohne Wenn und Aber begrüßt (vgl. Bill 2008, 112).

These 23: Automaten (und ihre Technik) beglücken die Menschen.

Im Laufe der Jahre rücken die technischen Möglichkeiten industrieller Produktion immer stärker in das öffentliche Aufmerksamkeitsfeld, und so auch bei Max Bill. Gerade für Gestalter:innen sieht er 1957 große Möglichkeiten, da Automaten sogar Steuerungsaufgaben übernehmen könnten:

„Und gerade das ist nun das Aufregende an der heutigen Situation: Neue technische Möglichkeiten gestatten es, für alle nichtschöpferischen Tätigkeiten Automaten aufzustellen, während dem die Technik bis vor relativ kurzer Zeit die Automation vor allem für die Steigerung der Produktion erzeugen konnte, ist es heute Tatsache, dass auch die Kontrolle und die Steuerung, ja die gesamte Planung vieler Vorgänge – für die man bisher glaubte ganz speziell gute Gehirne benützen zu müssen – durch Automaten schon besser und viel rascher erledigt werden können.“ (Bill 2008, S. 112)²⁹

²⁹ Am meisten sagt Max Bill über dieses Thema 1957 in seinem Vortrag ‚Der Einfluss der zweiten industriellen Revolution auf die Kultur‘ vor der Interessensvertretung ‚Industrieform e.V.‘ (siehe Kapitel 5.3.3). Der Vortrag widmet sich weniger dem Themenkomplex Form-Schönheit-Funktion-Zweck-Gestaltung, sondern behandelt vielmehr das abstrakte Thema Technik und Kultur.

Für Bill steht fest, „dass ein ganz bedeutender Teil dessen, was den Menschen heute beschäftigt, ihm vorerst einmal durch technische Vorrichtungen abgenommen wird“ (ebd.). Er kommt zu dem Schluss: „Dies ist nun gewiss kein Schaden [...]. So birgt die sogenannte zweite industrielle Revolution mit ihrer Energieschöpfung und Ablösung der Menschen von Automatenarbeit Möglichkeiten, die voraussichtlich durch ihre Realität jede andere Beglückungslehre weit übertreffen“ (ebd., S. 113). Enthusiastischer kann ein Urteil kaum ausfallen.

These 24: Die Zweite industrielle Revolution evoziert Kultur.

Der Gedanke an die zweite industrielle Revolution löst bei Bill positive Phantasien aus. Sie sollte „alle Menschen ruhiger“ machen, ist er überzeugt, und sie soll bewirken, dass Menschen „weniger arbeiten müssten, dass schwere und ungesunde körperliche Arbeit durch die Maschinen und andere neue Methoden übernommen wird. Dass schematische Gehirnarbeit [...] durch die elektronischen Geräte übernommen wird“ (ebd., S. 123). Dadurch erst gelange der Mensch zur Freiheit, eine Kultur aufzubauen, „dass heißt eine Kultur zu denken, zu schaffen und zu leben“ (Bill 2008, S. 124). ‚Kultur‘ ist demnach nicht da und muss erst noch geschaffen werden – durch die Technik und mit Hilfe der Industrie.

These 25: Wissenschaft und Technik werden mit (allen) Problemen fertig.

„Wir treten ein in das Zeitalter der Programmierung, das heißt der Vorbereitung der Lochkarten, die den Fähigkeiten der elektronischen Aggregate angepasst sein müssen. Die technischen Möglichkeiten jagen sich zur Zeit [sic!] in rasendem Tempo. Und das ist gut so.“ (ebd., S. 113)

Bills Begeisterung für Wissenschaft und technische Innovationen geht so weit, dass er ihnen geradezu göttliche Macht zutraut; als ein Nachteil nennt er zwar selbst die „Ansammlung von zu großer Reichhaltigkeit radioaktiver Stoffe“, um jedoch gleich zu versichern, „dass Wissenschaft und Technik, die heute in so großem Ausmaß die Grundlage unserer materiellen Existenz bestimmt“ mit dem Problem fertig werden wird (ebd., S. 114).

These 26: Maschinen können schöpferische Menschen nicht ersetzen.

„Wie noch nie in der Geschichte der Menschheit wird die neue Technik neue Zustände fast ebenso automatisch hervorrufen, wie sie selbst automatisch funktioniert“. Doch: „Die schöpferische Arbeit kann von den Automaten nicht übernommen werden. [...] Schöpferische Menschen können nicht produziert werden. Man kann sie nur fördern in ihrer Entwicklung und Tätigkeit“ (ebd., S. 124). Als Appell an Industrie gerichtet argumentiert Bill, das Gestalter:innen gerade im Maschinenzeitalter gebraucht und nicht etwa unnötig würden.

116

These 27: Gestaltung wird zum methodisch geleiteten Prozess.

Seit Mitte der 1950er-Jahre zeichnet sich, nicht zuletzt unter dem Eindruck der rasanten technischen Entwicklung und der aktuellen zahlreichen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse, eine Veränderung in Bills Argumentation ab. Deutlich sind Verwissenschaftlichungstendenzen ablesbar. Zunächst distanziert er sich von der ‚guten‘ Form. In seinem Vortrag von 1957 zeichnet Bill das Bild eines:r mathematisch vorgehenden Gestalters:in und wendet sich explizit dem Thema Methoden zu. Er führt etwa den Begriff der Morpholo-

gie ein, den der Schweizer Astrophysiker Fritz Zwicky³⁰ prägte. Bill nimmt für sich in Anspruch versucht zu haben, die Morphologie auf den ästhetischen Prozess anzuwenden, um anschließend über Methoden zu sagen: „Die Methode weist den Weg, der zu beschreiten ist, um ein wissenschaftliches Ziel zu erreichen“ (ebd., S. 119). Der weiter oben schon erwähnte, von Bill vorgenommene Paradigmenwechsel vom ‚Wesen‘ zum Prozess, geht mit dem Postulat einher, Gestaltung sei eine wissenschaftlich determinierte Arbeit. Dieses Postulat wird Tomás Maldonado zur selben Zeit weitaus genauer und radikaler ausformulieren (siehe Kapitel 5.2.4).

³⁰ „Seit etwa 1930 hat der am California Institute of Technology in Pasadena und an den Sternwarten von Mt. Wilson und Palomar tätige Glarner Astrophysiker Prof. Dr. Fritz Zwicky (1898-1974) mit Bezug auf Goethe eine Morphologie mit philosophisch wie kulturell wirksamem Einschlag entwickelt und zwar in drei Hinsichten: 1. Morphologie als Beschreibung kosmischer Strukturen, Gebilde und Vorgänge. 2. Morphologie als Methode für Entdeckung und Erfindung, Forschung und Konstruktion, wofür ein ganzes Bündel von einzelnen Methoden entwickelt wurde. 3. Morphologie als Erkenntnistheorie, ja als Weltansicht und Lebensweise. Seit 1940 hat Fritz Zwicky die Morphologie systematisch angewandt und seit 1946 öffentlich in zahlreichen Vorträgen (vor allem in den USA, in Frankreich und in der Schweiz) und Publikationen darüber berichtet. Am bekanntesten geworden sind seine Vorträge 1956 an der ETH (1959 erschienen als ‚Morphologische Forschung‘) sowie die Bücher ‚Entdecken, Erfinden, Forschen im morphologischen Weltbild‘ (1966) und ‚Jeder ein Genie‘ (1971). 1946 hat Fritz Zwicky seine Methode als ‚neues philosophisches technisches Prinzip‘ eingeführt und sie ein Jahr darauf als ‚wichtigste Methode einer organischen Integration des Wissens‘ bezeichnet, als ‚simply an orderly way of looking at things‘. Die ‚geordnete Art‘ des Vorgehens, der Darstellung aller Möglichkeiten und der Bewertung wird seither auch als ‚Problemlösungsmethodik‘ bezeichnet. Im Unterschied zu anderen Methoden, die vorwiegend lineare Abfolgen ergeben, beruht Zwickys Morphologie auf einer immer wieder zu durchlaufenden Kreisbewegung (mit einzelnen Ausgriffen und Rückgriffen), wobei das Ergebnis stets ins Ganze integriert werden muss“ (Wild & Müller o. J.).

These 28: Wissenschaftliches Vorgehen führt zur Ausschaltung ‚individueller Fehlleistungen‘ und damit zur Perfektion.

Worum geht es Bill bei seiner Forderung Methoden einzusetzen? Vordringlich ist für ihn, „Fehlleistungen auszuschalten“. Hierzu sei die „morphologische Methode wahrscheinlich geeignet, eine weitergehende Verwissenschaftlichung des Vorgehens herbeizuführen und persönliche Bevorzugungen weitgehend auszuschalten [...]. Die Anwendung morphologischer Methoden bewirkt eine weitgehende Einschränkung individueller Fehlleistungen auf dem Gebiet ästhetischer Prozesse, von denen die Umweltgestaltung der sichtbar gegenständliche Bereich ist“ (ebd., S. 119).

Bill liegt auch 1957 noch an der Entwicklung eines allgemeingültigen Typus. Die Anwendung morphologischer Methoden führt nach seiner Überzeugung zu diesem Typus und „zur Typenbildung, zur Gestalt, das heißt zur Erfüllung aller Funktionen in harmonischer Einheit“ (ebd.).

Für Bill ist es „von großer Tragweite“, Methoden zu finden, „um eine Umwelt zu gestalten, die der technischen und ästhetischen Perfektion entgegenstrebt“. Voraussetzung ist für ihn die Anerkennung der „Gegebenheiten unserer Zeit“, durch die „Bejahung der technischen Hilfsmittel“, die zwangsläufig zur „Ausschaltung des Individualistischen“ führe. „Aber als Kompensation muss eine intensive Bejahung der ästhetischen Werte treten, denn diese sind die Grundlage einer Kultur in der technischen Zivilisation“ (Bill 2008, S. 122). Bill führt nicht weiter aus, was er unter ästhetischen Werten versteht, seine Argumentation ist an dieser Stelle widersprüchlich und wirkt unausgereift.

Um Bills Forderung, methodisch vorzugehen interpretieren zu können folgt eine Übersicht der im Zusammenhang gemachten Aussagen:

Ziele:

- Fehlleistungen ausschalten,
- persönliche Bevorzugungen weitgehend ausschalten,
- Ausschaltung des Individualistischen,
- weitgehende Einschränkung individueller Fehlleistungen,
- technische und ästhetische Perfektion,
- Typenbildung,
- Erfüllung aller Funktionen in harmonischer Einheit.

Mittel:

- Anwendung morphologischer Methoden,
- weitergehende Verwissenschaftlichung des Vorgehens,
- Bejahung der technischen Hilfsmittel,
- intensive Bejahung der ästhetischen Werte.

Bill formuliert hier sein Misstrauen gegen andere Gestaltende. Werden sie ‚das Richtige‘ entwerfen? Konträr dazu liegt seine Überzeugung, nur ‚wirkliche‘ Künstler:innen könnten der neuen Zeit angemessene Gegenstände gestalten. Den Widerspruch zwischen den negativ konnotierten individualistischen ästhetischen Entscheidungen einerseits und der universalen Schöpferkraft andererseits versucht Bill mit Hilfe von der Wissenschaft entlehnten Methoden aufzulösen.

Die Widersprüchlichkeit Bills wissenschaftlicher Methoden, in den Gestaltungsprozess einführen zu wollen und den:die schöpferischen Künstler:innen als Absolutum zu benennen, wird auch Mitte der 1960er-Jahre nicht aufgelöst und nimmt bisweilen geradezu komische Züge an. Bill fällt zum Beispiel auf, dass mit der Verwissenschaftlichung der Gestaltungsmethodik eigentlich diejenigen Vertreter:innen, die sich schon längst jener Methoden bedienen, die Ingenieur:innen nämlich, prädestiniert dazu wären, Gestaltungsaufgaben

zu übernehmen. Damit diese soziale Gruppe nicht in das Gestaltungsfeld einbricht, gilt es, sie aus der Gestaltung herauszuhalten. Bill grenzt Ingenieur:innen folgendermaßen aus:

„Wenn es sich darum handelt etwas zu schaffen, zu gestalten, ist die Voraussetzung dazu ein gewisser Grad künstlerischer Reife [...]. Ich bin überzeugt, dass jedes Ding, das von einem wirklichen Künstler gemacht ist, ein Kunstwerk wird, selbst dann, wenn dieser Künstler völlig objektiv ohne jede Ambition arbeitet, also ohne ‚sich selbst‘ auszudrücken. Schließlich [...] ist nur der Künstler wirklich schöpferisch. Wenn Sie Ingenieuren begegnen, die Sie ebenfalls wegen ihrer schöpferischen Leistungen bewundern, so sind dies eben gerade Künstler unter den Ingenieuren.“ (ebd., S. 61)

Zusammenfassung der Thesen Bills:

Diskursstrang Gestaltung

These 1: Gegenstände sollen zweckmäßig, materialgerecht, formschön und anonym sein.

These 2: Die Form soll typisch und zeitlos gestaltet sein – für alle. Für immer.

These 3: Allgemeingültige Formen können gewöhnungsbedürftig sein.

These 4: ‚Schönheit‘ ist kein Ergebnis der Funktion, sondern selbst Funktion.

These 5: Künstler:innen suchen zuerst einen neuen Formausdruck und denken erst dann an gesellschaftliche Verantwortung.

These 6: Die Schönheit ist doch nicht so wichtig (1953).

These 7: Gestaltung ist Kunst.

These 8: Gestaltung wird zum universalen Bestandteil von Kultur.

These 9: Gestaltung ist etwas anderes als Formgebung und Design.

These 10: Die ‚gute‘ Form wird missbräuchlich verwendet.
These 11: Gestalter:innen und Auftraggeber:innen kooperieren.
These 12: Ornamente gehören nicht zu Gestaltung.
These 13: Wer vom Kunstgewerbe kommt kann nicht gestalten – alle anderen auch nicht.
These 14: Die Welt ist in Unordnung und kann durch Gestaltung wieder ins Lot kommen. Diskursstrang Konsument:in und soziale Verantwortung.
These 15: Der:die Konsument:in soll auch in billigen Produkten Schönheit finden, ist aber ein Gestaltungshindernis.
These 16: Der:die Konsument:in ist leicht zu manipulieren. Diskursstrang Ausbildung.
These 17: Die Umgebung formt den Menschen, deshalb muss die Jugend erzogen werden, die Umgebung zu gestalten.
These 18: Die Kunstgewerbeschulen versagen.
These 19: Gestalter:innen sollen zu ‚wirklichen Künstler:innen‘ ausgebildet werden. Erst, wenn, wirkliche Künstler:innen‘ gestalten, beginnt die Epoche des Maschinenzeitalters.
These 20: Gestaltung verändert sich zur Wissenschaft.

Diskursstrang Tradition und Zukunft

These 21: Das Maschinenzeitalter ist schlicht und ornamentlos. Diskursstrang Wirtschaft (Produktion, Technik, Industrie).
These 22: Es besteht kein Unterschied zwischen Handwerk und Industrie.
These 23: Automaten (und ihre Technik) beglücken die Menschen.
These 24: Die Zweite Industrielle Revolution evoziert Kultur.
These 25: Wissenschaft und Technik werden mit (allen) Problemen fertig.
These 26: Maschinen können schöpferische Menschen nicht ersetzen.
These 27: Gestaltung wird zum methodisch geleiteten Prozess.

These 28: Wissenschaftliches Vorgehen führt zur Ausschaltung ‚individueller Fehlleistungen‘ und damit zur Perfektion.

Rhetorische Dimension

Duktus und Kunst-Sprache

Bei der Analyse der Sprache und Wortwahl fällt Bills insgesamt klar formulierter, geradliniger Duktus auf, der sich im Laufe der Jahre immer stärker an den Termini der exakten Wissenschaften orientiert. Das Thema Gestaltung rückt symbolhaft in die Nähe der Mathematik, als Bill sich 1956 entschließt, in einem Ausstellungskatalog formelhafte, eckige Klammern zu verwenden, [Form, Funktion, Schönheit] = [Gestalt], gepaart mit Sätzen, die wie Gleichungen formuliert sind: „[...] Solchermaßen entstandene Formen, die: [harmonischer Ausdruck der Summe aller Funktionen] sind, tragen die sichtbaren Merkmale ihrer Art in ihrer: [Gestalt]“ (Bill 2008, S. 101). Formulierungen wie: „Ernsthafte Wissenschaftler streiten sich, ob [...]“ sollen außerdem seine Rezeption von Technik und Wissenschaft dokumentieren (ebd., S. 112).

Bills Rhetorik kennzeichnet sich auch durch apodiktische Formulierungen wie: „[...] alles zu unterlassen, das [...] weniger zweckmäßig ist als das Maximum des Erreichbaren“ oder: „nichts zu machen, das [...] weniger befriedigt als das Schönste“ (ebd., S. 12). Dies signalisiert genaue Vorstellungen, einen hohen Anspruch und Authentizität. Bill polarisiert damit aber auch. Kritik äußert er oftmals in einem barschen Ton, so z. B.: „Dass man ‚die gute Form‘ mit irgendwelchen Modeströmungen gleichsetzt, liegt an der Dummheit jener, die es tun [...]“ (ebd., S. 155). Seine kompromisslose und undiplomatische Sprache hat Einigen, wie Seckendorff schreibt, vor den Kopf gestoßen; es wird bedeutsam im Zusammenhang mit seinem Weggang aus Ulm (vgl. 1989, S. 162, dieser Zusammenhang wird weiter unten ausgeführt).

Trotz der zahlreichen Verwendungen technisch-wissenschaftlicher Termini finden sich über den untersuchten Zeitraum hinweg in allen seinen Texten Worte, die aus dem künstlerischen Kontext stammen, so etwa Wörter wie Harmonie, Proportion, schöpferisch, so dass der Eindruck entsteht, Bills Aussagen seien zum Teil widersprüchlich. Um diesem Eindruck nachzugehen wurde eine statistische Auszählung von häufigen Wörtern vorgenommen. Zunächst wurden die exzerpierten Texte nach der Häufung von relevanten Wörtern durchsucht, etwa ‚Form‘, ‚Kultur‘ oder ‚zweck(-mäßig)‘. Danach folgte die Suche nach Wörtern, von denen angenommen wurde, dass sie im Laufe der Jahre, nicht zuletzt durch Bills wachsende ‚technische‘ Argumentation, zu- bzw. abnehmen würden, z. B. ‚Geschmack‘, ‚schön‘, ‚Technik‘, ‚ästhetisch‘, ‚Industrie/industriell‘, ‚Funktion/funktionell‘, ‚Prozess‘. Abschließend folgte eine nach Häufigkeit der Wörter geordnete Liste, die den untersuchten Zeitraum in vier Abschnitte unterteilte.

Wörter und ihre Häufung

Mit dem Thema ‚Künstler‘ beschäftigt sich Bill intensiv um 1953, danach ist es kein Thema mehr. Das Wort ‚Gestaltung‘ bzw. ‚Gestalter‘ tritt hingegen ab 1956/57 gehäuft auf. Daraus kann geschlussfolgert werden, dass Bill sein Augenmerk von der Kunst bzw. vom ‚Künstler‘ hin zur Gestaltung bzw. zum ‚Gestalter‘ richtet. Zweitens spricht daraus eine fortschreitende Etablierung von Gestalter:innen als Ausführende von Gestaltung. Dies korreliert mit der häufigen Verwendung von ‚Gestaltung‘ ab 1956/57. Gestaltung hat für Bill nun eine gewisse Selbstverständlichkeit.

Ebenfalls 1956/57 lässt sich eine Häufung des Wortes ‚Kultur‘ feststellen. Dies könnte am Vortragsthema des zugrunde gelegten Textes von 1957³¹ (Nennung ‚Kultur‘ 1956: keine, 1957: 8-mal). Interessant ist in diesem Zusammenhang die Nennung des Wortes ‚ästhetisch‘ bzw. ‚Ästhetik‘. Signifikant häufig nennt Bill das Wort 1956/57 und zwar sehr oft in jenem genannten Vortrag. Es scheint, als wolle er vor seinem Publikum, das aus Vertreter:innen der Industrie und Fachkolleg:innen bestand, seinen technisch-wissenschaftlichen Standpunkt durch die entsprechende Wortwahl untermauern.

Mit Fragen des Geschmacks beschäftigt sich Bill in der Zeit von 1946 bis 1949, danach nimmt die Nennung des Wortes kontinuierlich ab, ebenso die des Themas ‚Qualität‘. Mit der Nennung des Wortes ‚Schönheit‘ verhält es sich ebenso, allerdings benutzt Bill die Wörter ‚schön‘ oder ‚Schönheit‘ im untersuchten Zeitraum am vierthäufigsten von allen ausgezählten Wörtern, was einen hohen Stellenwert signalisiert.

Überraschend ist, dass Bill das wenig technische Wort ‚Ding‘ kontinuierlich und nicht abnehmend verwendet; ebenso unerwartet, dass das Wort ‚Technik‘ im Verhältnis zu anderen Wörtern wenig genannt wird. Es ist weder ein konstantes Thema für Bill noch ein vordringliches (und bis 1964 auch kein zunehmendes). Bills Festhalten am Kunst-Kontext sowie das relativ wenige Rekurrenzen auf die Sphäre der Technik wird ihm eine nachfolgende Generation bald darauf vorwerfen.

Erwartungsgemäß ist hingegen, dass Bill sich kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, wie zahlreiche andere Autor:innen ebenfalls mit dem Thema Handwerk beschäftigt. Die Nennungen sind 1946–49 am häufigsten, danach verschwindet ‚Handwerk‘ aus Bills Blickfeld. Das Wort ‚Industrie‘ bzw. ‚industriell‘ verwendet Bill signifikant um 1953, danach nehmen Nennungen und wohl auch Aufmerksamkeit dafür ab. Natur als mögliche Gegenposition zur

³¹ Vortrag vor dem Verein Industrieform e.V. in Essen, 1957.

Industrie ist für Bill generell kaum ein Thema. Das Wort ‚Material‘ bzw. ‚materiell‘ benutzt Bill kein einziges Mal.

Im Gesamtzusammenhang steht ‚Zweck‘ bzw. ‚zweckmäßig‘ im Mittelfeld der Wortnennungen. ‚Zweck‘/‚zweckmäßig‘ nimmt nach 1953 rapide ab, ‚Funktion‘ als mögliches Ersatzwort jedoch nicht auffällig zu, was ein Indiz dafür ist, dass Bills Priorität nicht auf Zweck(-mäßigkeit) bzw. Funktion(-alität) liegt. Sie liegt überraschenderweise auf der ‚Form‘:

Konstante über alle Jahr hinweg und das mit Abstand am häufigsten von Bill verwendete Wort ist ‚Form‘ (inkl. ‚formen‘ und ‚Formgeber‘), und zwar in einem ästhetischen Sinn und nicht, wie etwa bei Meissner, als symbolischer Ausdruck von Kultur und Zeitgeist. Bill nennt ‚Form‘ doppelt so oft wie die am zweithäufigsten benutzten Worte ‚Funktion‘ und ‚funktionell‘. Ginge es Bill allein um Form-/Funktionsfragen müssten die Wörter etwa gleich häufig genannt werden. Aus der Wörterzahl sowie aus der Analyse der faktualen Dimension ergibt sich Kontinuität – und nicht etwa eine Abnahme der Aufmerksamkeit für Form. Das heißt, dass Bill ‚Form‘ am wichtigsten ist.

Wort-Statistik

		1946–49	1953	1956–57	1961–64	gesamt
1	Form/formen/F.geber	26	36	27	20	99
2	Funktion/funktionell	13	22	21	2	58
3	Gestaltung/Gestalter	4	1	22	23	50
4	Schön(-heit)	16	12	8 (1956)	2	38
5	Ästhetisch	3	8	21	5	37
6	Ding	9	2	13	9	33
7	Kultur/kulturell	2	3	23	1	29
8	Industrie/industriell	7	10	5	1	23
9	Zweck(-mäßig)	8	8	2	4	22
10	Gut	6	1	6	7	20
11	Künstler/künstlerisch	7	12	0	0	19
12	Qualität	7	3	4	0	14
13	Technik(er)	7	1	5	1	14
14	Geschmack	8	2	0	1	11
15	Handwerk(-lich)	8	1	0	1	10
16	Natur/natürlich	2	0	4	1	7
17	Prozess	0	0	6	0	6
18	Mater...	0	1	1	0	2
	Wörter insgesamt	1991	1590	3666	1180	

121

Primat der Form

Bis Anfang der 1950er-Jahre propagiert Bill als Hauptmotive in der Gestaltung: Schönheit, Zweck und Materialgerechtigkeit. Dabei argumentiert er nicht nur ästhetisch, sondern auch ökonomisch: „Wir erkennen daraus, dass wir [...] etwas anderes anstreben: Eine äußerste Materialausnützung, also ein

Maximum an Wirkung mit einem Minimum an Materie zu erreichen“³² (ebd., S. 16). Bills Verständnis von Gestaltungsarbeit ist dabei hierarchisch strukturiert, Königsdisziplin ist gewissermaßen die Gestaltung der schönen Form:

„Deshalb bleibt als leichtere Forderung immer wieder die Zweckmäßigkeit. Das Streben nach Schönheit aber ist weit mühevoller; die Anstrengungen sind größer, und solche Anstrengungen erfolgen nur unter bestimmten Voraussetzungen, dann, wenn die gestalterischen Kräfte in der Lage sind, die Formidee mit den praktischen Aufgaben harmonisch zu verbinden.“ (Bill 2008, S. 17)

In den 1950er Jahren ändert sich Bills Wortwahl. Er spricht 1953 nicht nur von Form oder Schönheit, sondern auch von ‚Funktionserfüllung‘. Gegenstände sollen demnach „eine Gesamtheit von Funktionen erfüllen, die nach folgenden Argumenten beurteilt werden: Solidität, Gebrauchswert, Schönheit, Preiswürdigkeit“ (ebd., S. 59). Allerdings besteht für Bill nach wie vor das Primat der Form. Dies drückt sich in folgender Textpassage (ebenfalls aus dem Jahr 1953) aus:

„Wir haben festgestellt, dass der Geschmack nicht ausreichende Sicherheiten bietet, dass die Qualität des Materials und die technische Durchführung nicht genügen, aber dass die ‚Funktion des Gesamten‘ allein die Grundlage bildet. Deshalb fragen wir uns: wie kommen wir dann zu einer Form? Und aufgrund des vorher Gesagten stellen wir fest: die Form ist nicht Grundlage der Dinge, die Form ist ein Resultat; sie ist der Ausdruck, die Zusammenfassung der verschiedenen Funktionen, zu denen sie als Qualität hinzukommt, so dass eine Einheit entsteht. Diese Einheit aller Funktionen empfinden wir dann als gültige, typische Form, als Gestalt

(ebd., S. 60) [...]. (Um) Bedürfnisse zu erfüllen, braucht es die Einheit aller Funktionen, die Form werden. Das bedeutet, dass ich weder die einfache, noch die stilisierte Form meine, sondern die organische Form [...]. Verbinden wir nun den Begriff des Künstlerischen im vorher beschriebenen Sinn mit der objektiven, analytischen und synthetischen Arbeit, so haben wir die Grundlage definiert für das Wirken des Gestalters, dessen Ziel es ist, die Einheit der Funktionen in einer sichtbaren und bestens benutzbaren Form zu binden.“ (ebd., S. 61)

Bills Fokus ist nach wie vor die Form.

Primat der Kunst

Mit dem Primat der Form verbunden ist ein von Bill formulierter Führungsanspruch der Kunst und damit der Künstler:innen. Dies wird besonders in seinem Vortrag vor dem Verein ‚Industrieform‘ 1957 deutlich; indirekt kommt Bill am Ende immer wieder auf den Kunstkontext, auch wenn er als Begriff längst ‚Gestaltung‘ verwendet. Bill ist der Auffassung, dass nur ‚wirkliche Künstler‘ die Fähigkeit zur Gestaltung haben. Wenn er also von Gestalter:innen spricht, impliziert dies für Bill, dass sie eigentlich Künstler:innen sind. Insofern ist es für ihn kein Widerspruch zum Führungsanspruch von Kunst/Künstler:innen, wenn er im Laufe der Jahre immer häufiger vom ‚Gestalter‘ spricht.

Im Vortrag fragt Bill beispielsweise nach der ästhetischen Funktion, die er auch ‚psychische Funktion‘ nennt. Diese unterläge der freien Entscheidung. Gerade die psychische Funktion eines Gegenstandes macht für Bill den Unterschied zwischen „dem Nur-Errechenbaren, technischen Bereich und dem Bereich der Gestaltung“ aus: „Müsste und könnte diese psychische Funktion nicht berücksichtigt werden, so würde die gesamte Kunst, die gesamte Um-

³² Der Text wurde erstmals 1949 veröffentlicht.

weltgestaltung, sinnlos“ (Bill 2008, S. 122). Technik und Mathematik allein reiche also nicht aus. Weiter heißt es:

„Wenn wir uns vorstellen, dass die Einrichtung unserer Umwelt immer vollkommener werden soll, dann scheint vorerst eine ebensolche Perfektionierung des Ästhetischen naheliegend und die logische Folgerung. Daraus würden sich die Existenz einer neuen Kunst und die Bestrebungen, Gegenstände für den täglichen Gebrauch einwandfrei zu gestalten, allein schön begründen lassen.“ (ebd.)

Die Zitate machen deutlich: Verändern sich im Laufe der Jahre auch manche Aussagen, Bills Primat der Kunst bleibt bestehen.

Abgrenzung zu Kunstgewerber:innen, Formgeber:innen, Ingenieur:innen und Design

„Ein Wort an die Stelle eines anderen setzen heißt, die Sicht der sozialen Welt zu verändern und dadurch zu deren Veränderung beizutragen“ (Bourdieu 1992, S. 84). Bourdieu misst dem Kampf um Bezeichnungen erhebliche Bedeutung bei und Foucault macht darauf aufmerksam, dass mittels Worten der diskursive Kampf um die Durchsetzung von Wahrheitsdeutung ausgetragen wird. Seine Wahrheit durchzusetzen, heißt auch, die passenden Worte zu etablieren, die die eigenen hegemonialen Ansprüche zementieren und im Effekt Dritte ausschließen. Max Bill wird seine Worte wohl mit Bedacht gewählt haben. Er propagiert Gestaltung als Begriff dessen, wie das entwerferische Entstehen von Produkten zu bezeichnen ist – in strikter Abgrenzung zum Begriff ‚Formgebung‘ und zum ‚Design‘. So behauptet Bill beispielsweise, dass schlecht gestaltete Dinge, wie etwa Bügeleisen, von industriellen Formgeber:innen gemacht würden:

„Hiermit stehen wir vor der Problematik der ‚industriellen Formgebung‘, des ‚Design‘. Eine Grenze teilt dieses ganze Gebiet in zwei verschiedene Bereiche, mit verschiedenen Auffassungen: auf der einen Seite das künstliche Dekorieren, auf der anderen Seite das Feld der wirklichen Gestaltung. Auf der einen Seite stehen Dekorateure, auf der anderen die Gestalter.“ (ebd., S. 58)

Die dichotome Grenzziehung durch Bill schließt ganz besonders und explizit weibliche Kreative aus. Das künstliche Dekorieren schreibt Bill nämlich Kunstgewerberinnen zu: als nochmalige Verstärkung der Abwertung von Kunstgewerberinnen formuliert er in einem Artikel von 1964 die bereits zitierte Passage:

„Ich glaube [...], es muss hier nicht besonders betont werden, dass ich mir unter Gestaltung der Umwelt weder Möbel im Gelsenkirchener Barock, noch irgendwelche andere ‚werteschaffende Ornamente‘ vorstelle, die entweder aus der Rumpelkammer hervorgenommen wurden oder der Phantasie verspielter Kunstgewerberinnen entspringen.“ (ebd., S. 174)

Auf der einen Seite also ‚richtige‘ Gestaltung, auf der anderen ‚Gestalterei‘ und das Design von ‚Formgebern‘. Und auch die Industrie kritisiert Bill:

„Über die geschäftige Tätigkeit von Design-Kongressen, Design-Schulen, Design-Managern und Design-Jurys zu urteilen, ist hier nicht der Ort. Letztlich umschwirren sie alle lediglich den Honigtopf der Industrie. Ihr aber ist es leider oft weniger um Gestaltung, als um Gestalterei und Design zu tun. Und ins Kielwasser solchen Treibens sind auch Design-Ausstellungen und -Beurteilungen geraten.“ (Bill 2008, S. 156)

Ambivalenz und Industrie

Die zitierte Passage wirft gleichzeitig ein Schlaglicht auf die ambivalente Haltung Bills der Industrie gegenüber. Auf der einen Seite hält er Vorträge vor Industriellen und wirbt darin um die Kooperation zwischen Gestaltenden und industrieller Wirtschaft, auf der anderen hält er ‚die Industrie‘ für profitgierig und skrupellos.

Bill betont beispielsweise, dass die Güte der ‚guten Form‘ zwar eine reine Gestaltungsfrage sei und damit in die Kompetenz der Gestalter:innen fiele, es aber ebenso die Fähigkeit „der Produktionsverantwortlichen“ (Bill 2008, S. 157) brauche, um ein harmonisches Ganzes, einem Typus zu gestalten. In seinem Vortrag im Industrieforum wendet er sich an Industrielle und bezeichnet gemeinsame Interessen von Gestalter:innen und Industrie. Durch Formulierungen wie „Gestalter und Hersteller suchen gemeinsame Wege“ (ebd., S. 123) versucht Bill, eine Kooperation zumindest verbal herzustellen. Er betont eigene positive Erfahrungen, die „bei gegenseitiger Achtung der Forderungen“ zu guten Resultaten geführt hätten und versucht, die Ergebnisse der Zusammenarbeit zwischen gestaltenden Auftragnehmer:innen und Industrie als „Kultur der technischen Zeit“ zu ‚verkaufen‘, die so „möglich ist“ (ebd.). Kurzum: Bills Botschaft ist, dass beide Partner durch eine Zusammenarbeit Vorteile hätten. Voraussetzung sei allerdings die exakte Problemstellung (vgl. ebd., S. 119).

Dennoch: „Achtung der Forderungen“, „bei exakter Problemstellung“ – in Bills Formulierungen zeigt sich eine distanzierte bis ablehnende Haltung, die er an anderer Stelle noch deutlicher formuliert: „Es ist bedauerlich, dass der Großteil der Industriellen, wenn sie einen Berater auf dem Gebiet der Form benötigen, sich meist an einen Dekorateur wenden, anstatt sich nach einem wirklichen Gestalter umzusehen“ (ebd., S. 58).

Bill enttäuscht nicht zuletzt, dass sein Ideal vom Typus, vom allgemeingültigen Produkt, sich offenbar nicht durchsetzt, obwohl dieser für ihn ein Wasserstandsanzeiger für den Zustand einer Kultur ist. Stattdessen fänden zweifelhafte Erzeugnisse ihren Weg zum Konsumierenden, der aufgrund des inzwischen eingesetzten ‚Wirtschaftswunders‘ lieber Masse statt (Bills) Klasse kauft. Für Bill tragen auch Reklame und bedenkenlose Produktion die Verantwortung. Er befürchtet negative Konsequenzen für die Gesellschaft und wettet:

„Mit Hilfe ausgeklügelter Reklame in Presse und Film wird das modernistische Formenchaos in die breiten Massen hineingepumpt. Diese Erzeugnisse aus skrupelloser Geschäftstüchtigkeit und bedenkenloser Formgeberei sind der Ausdruck des raschen ansteigenden Lebensstandards geworden. Dieses totale Überspülen eines so wichtigen Kultursektors, nämlich unserer Umwelt, wird nicht ohne Rückwirkungen bleiben auf andere Gebiete.“³³ (ebd., S. 177)

124

Zum einen versucht Bill immer wieder, Herstellerfirmen auf seine Seite zu ziehen, zum anderen verwendet er im industriellen Kontext Negativ-Attribute wie ‚modernistisch‘, ‚skrupellos‘ und ‚bedenkenlos‘; Formulierungen wie ‚in die breite Masse hineinpumpen‘ und ‚totales Überspülen‘ rücken die Hersteller-Aktivitäten in die Nähe von Naturkatastrophen. Aus solcherlei Übertreibungs-Rhetorik spricht ein erhebliches Maß an Frustration.

Kontrollverlust

Es fällt auf, dass Bill als erfolgreicher Künstler und Architekt ab Mitte der 1950er-Jahre oftmals Unordnung bzw. Kontrolle thematisiert, und zwar just zu der Zeit, als ein Konflikt um seine Person und Rolle an der Hochschule für

³³ Zeitschriftenbeitrag aus dem Jahr 1964.

Gestaltung in Ulm schwelt. 1957, kurz vor seinem Weggang aus Ulm, spricht er von „unkontrollierbaren Einflüssen der Natur“ (ebd., S. 117), von denen man sich unabhängig machen sollte. 1964 fällt er über Mensch, Staat und Ökonomie ein harsches Urteil: „Durch die Unordnung in der Welt wird der Mensch abgestumpft in der Wahrnehmung der Unordnung im Allgemeinen. Eine Unordnung zieht die andere nach sich, und was wir heute als Ordnung sehen, im Staat, im ökonomischen Leben, im Verkehrswesen, wo wir hinsehen und analysieren, ist nur eine große reglementierte Unordnung, ein verorganisiertes Chaos“ (ebd., S. 173). Bill ist mit seiner Kultur-Kritik zwar nicht allein, denn viele Autor:innen beklagten sich damals über den Tiefstand von Staat und Gesellschaft. Im Verein mit Bills verbalen Angriffen sowohl auf seine gestaltenden Kolleg:innen als auch in Richtung Wirtschaft könnte Bills Beschreibung von Unordnung und Chaos auch eine Reaktion auf seine durch den Weggang aus Ulm erschütterte Stellung im Feld der Gestalter:innen sein, mithin eine Reaktion auf einen tatsächlichen Kontrollverlust.

Zusammenfassend zeigt die Analyse dessen, wie Bill etwas sagt und mit welchen rhetorischen Mitteln:

- Er hält kontinuierlich am Primat der Form fest.
- Er postuliert einen Führungsanspruch der Kunst.
- Er bedient sich eines Kunst-Vokabulars ebenso wie einer Technik-Sprache.
- Er greift zum Mittel der Diffamierung anderer Akteursgruppen.
- Er hat eine ambivalente Haltung zur Industrie.
- Er beklagt Kontrollverlust.

Intentionale Dimension

Bill adressiert seine Artikel und Vorträge fast ausschließlich an Fachkolleg:innen oder die Industrie, d. h., er wendet sich in seiner argumentativen Zielsetzung vor allem an diese beiden Akteursgruppen.

Auf die Industrie bezogen lässt sich aus der Analyse schließen, dass es Bill darum geht, potentiellen Auftraggeber:innen die Notwendigkeit zu vermitteln, Gestalter:innen – und eben nicht Kunstgewerbler:innen, Ingenieur:innen oder Designer:innen – zu beschäftigen. Bezogen auf die adressierten Kolleg:innen scheint Bills Intention zu sein, seine Gestaltungsmaximen im Feld durchzusetzen.

Adressat Industrie

Der Schweizer Künstler und Universalist wird nicht müde, in Vorträgen und Artikeln zu beschreiben, warum Herstellerfirmen gestaltende Kräfte brauchen. Im von Max Bill mitformulierten HfG-Programm hieß es 1951:

„Eines der wichtigsten Probleme für Industrie und Gewerbe ist heute die Formgebung ihrer Produkte“ (Seckendorff 1989, S. 46). „Verbinden wir nun den Begriff des Künstlerischen im vorher beschriebenen Sinn mit der objektiven, analytischen und synthetischen Arbeit, so haben wir die Grundlage definiert für das Wirken des Gestalters, dessen Ziel es ist, die Einheit der Funktionen in einer sichtbaren und bestens benützbaren Form zu binden.“ (ebd., S. 61)

Für Bill steht von Anfang an fest, dass es für gut gestaltete Gegenstände zwei Vorbedingungen geben muss: „Erstens die Aufgabe und zweitens die Fähigkeit der Gestaltung“³⁴ (Bill 2008, S. 17). Mit anderen Worten: Die Aufgabe soll

³⁴ Der Text wurde 1949 erstmals veröffentlicht.

durch die Industrie formuliert werden. Schöne und zweckmäßige Produkte brauchen die Kompetenz von Gestalter:innen. (Bill argumentiert auch vor seinem industriellen Publikum selten explizit ökonomisch.) Daran hält Bill auch 1957 fest:

„Es gibt jedoch zwei entscheidende Momente bei der Schaffung von Gegenständen der Umweltgestaltung, nämlich voraus die exakte Problemstellung und zum Schluss das Auswählen aus den möglichen Lösungen.“
(Bill 2008, S. 120)

Bill konstituiert zwei Sphären, erstens die der operativen Produktion (Industrie: Aufgabe/Problemstellung/Auswahl) und zweitens die der bedarfsbezogenen Kreation (Gestalter:innen). Diese duale Aufgabenteilung bekräftigt die Mitte der 1950er-Jahre noch keineswegs etablierte Daseinsberechtigung der Gestalter:innen.

Insbesondere das Maschinenzeitalter fordert nach Bill mehr ästhetisch versierte Personen.

Maschinen und Automaten seien nun „in eine Sphäre eingebrochen, von der man eigentlich bis vor kurzem angenommen hatte, sie sei nicht ersetzbar: nämlich das Kontrollieren, Denken, Rechnen, Ordnen, Schlüsse ziehen [...]. Infolge dessen wird das menschliche Gehirn auf diesem Sektor gewissermaßen überflüssig und frei für Dinge, die mit den Automaten nicht gemacht werden können“ (Bill 2008, S. 116). Dies seien Dinge der „geistigen Welt“, und, im Hinblick auf die Umwelt, Dinge der „ästhetischen Welt“. Bill sieht daher eine „zunehmende Wichtigkeit der ästhetischen Seite der Umwelt“ (ebd.).

Bills Argumentation zielt darauf, die Industrie davon zu überzeugen, dass es nicht zuletzt durch die rasante technische Entwicklung, an der die westdeutsche Industrie in besonderem Maße teilhat, darauf ankommen wird, wie

Produkte aussehen. Dies impliziert auch eine zunehmende Bedeutung derer, die sie entwerfen können: Es braucht die Gestalter:innen.

Neben diesem auf das wirtschaftliche Denken von Industriellen gemünzte Argument versucht Max Bill außerdem, seine Gegenüber als Kulturverantwortliche anzusprechen. Er propagiert auf der Höhe des Wirtschaftswunders, „dass auch diese einfachen Dinge des täglichen Bedarfs“, die massenhaft produzierten Industriegüter „repräsentativ angesehen werden müssen für die gegenwärtige Kultur“ und daher eine erhöhte Aufmerksamkeit in der Gestaltung bedürften. Er referiert 1957, dies bedeute auch, Gegenstände seien nicht nur dann repräsentativ und wertvoll, „wenn sie sehr alt sind, sondern vor allem auch wenn sie neu sind“ (ebd., S. 114): „Wenn wir die Wandlungen dessen betrachten, was wir Kultur nennen, so erkennen wir die verschiedenen Zeiten an dem was man als Kulturgüter zu bezeichnen pflegt“ (ebd.). Damit adelt Bill Industrieprodukte als moderne Kulturgüter – und wiederum den, der sie entwirft.

Bills Aussage impliziert auch eine ‚Illusio‘ im Bourdieuschen Sinn, nämlich, dass zweckmäßige und schöne Produkte allgemeines Gestaltungsziel sind und Erfolg für deren Produzent:innen bieten. Wie bereits dargelegt, arbeitet sich der Schweizer Gestalter an Gegenbildern ab: Nicht nur der:die Kunstgewerbler:in oder der:die Designer:in werden diffamiert, sondern auch Ingenieur:innen. Dies kommt nicht von ungefähr, denn diese Gruppen waren echte Konkurrent:innen. Da es bis dato noch wenige Vorbilder für das Berufsbild gab, war ‚der Markt‘ offen. Die Designgeschichte kennt etliche renommierte Gestalter:innen, die aus dem Kunstgewerbe kamen oder als Autodidakt:innen angefangen hatten, Produkte zu entwerfen oder auch Häuser zu bauen, wie etwa Peter Behrens, Richard Riemerschmid oder Eileen Gray.

Um der Berufsgruppe der Gestalter:innen die alleinige Kompetenz zuzuschreiben, Produkte entwerfen zu können und sie damit im Feld zu verankern, nutzt Bill eine weitere Strategie, nämlich den Zustand der Umwelt

möglichst schwarz zu malen, um die Notwendigkeit einer ‚Rettung‘ durch die Gestalter:innen zu bestätigen. „Welche Zeitgenossen haben schon die Gabe, sich gerade jene Dinge auszuwählen, von denen man sagen könnte, diese seien die angemessene Umgebung eines Menschen“ (ebd., S. 177), fragt Bill beispielsweise und weiß, dass es wohl die wenigsten sind. „Die anderen werden vom Handel überrollt, von einer falschen Repräsentationssucht geplagt und enden dann bestenfalls im modernistischen Kitsch [...] man kann hier nur eine Wendung erhoffen“ (ebd.), endet er düster.

Adressat Gestalter:in

Bill wendet sich nicht nur an potentielle Auftraggebende, sondern auch an seine eigene Akteursgruppe. Seine Intention ist, dass sie ‚richtig‘ gestalten soll, und zwar nach funktionalistischen Maximen: Zweckmäßig, materialgerecht, ergonomisch usw. Mit dem Ziel, seine ästhetischen Präferenzen durchzusetzen, appelliert Bill an ihr Verantwortungsgefühl für die kulturelle Dimension von Gestaltung: „Auch heute ist der Künstler verantwortlich für die Kultur. Er muss Stellung beziehen. Er sollte sich beteiligen an der Produktion im Dienste der Menschen, aber wir sehen hier eine große Gefahr: Wir sehen Entwerfer, die beginnen, der Industrie ihre Erzeugnisse zu dekorieren, ohne dass sie die Gewissheit besitzen, dass die Gesamtheit der Funktionen in diesem Gegenstand erreicht ist. Auf diese Weise werden diese Künstler verantwortlich für den Zerfall der Kultur“ (ebd., S. 63). Auf der einen Seite formuliert Bill hier ein einengendes Dogma für alle Gestalter:innen, auf der anderen Seite wertet eine zugeschriebene kulturelle Bedeutung die Person, die sie wahrnimmt, auf. Und schließlich wertet die Zuschreibung auch denjenigen auf, der sie vornimmt, weil die Zuschreibung gleichzeitig auch Definitionshoheit suggeriert, oder wie es Bourdieu ausdrückt: „Symbolische Macht muss,

wie jede Form von performativem Diskurs, auf dem Besitz von symbolischen Kapital begründet sein [...]. Symbolische Macht ist die Macht, Dinge mit Wörtern zu schaffen“ (Bourdieu 1992, S. 152f.).

Der Bruch mit der (Design-)Tradition

Analysiert man Bills Vorträge und Texte auf Traditionsbezüge, Vorbilder u. ä., fällt auf, dass Bill, bis auf eine Stelle, in der er Henry van de Velde dafür dankt, dass dieser den Begriff ‚rationale Schönheit‘ geprägt habe (ebd., S. 54), darüber hinaus Bezüge zur gestalterischen Vergangenheit formuliert. Weder erwähnt er das Bauhaus, das er von 1927 bis 1929 in Dessau besuchte, noch den Werkbund, obwohl er 32 Jahre Mitglied des Schweizer Werkbundes war und in dessen Auftrag die Ausstellung ‚Die gute Form‘ realisierte. Auch die von anderen Autor:innen gelegentlich genannten John Ruskin und William Morris (Arts and Crafts Movement) oder anerkannte Vorbilder wie Peter Behrens oder Richard Riemerschmid nennt er nicht, wie er auch keine zeitgenössischen Kollegen erwähnt. Dies hat den Effekt, dass nicht bloß eine Zäsur suggeriert wird, sondern vielmehr ein Neuanfang, quasi als Schöpfungsgeschichte der Gestaltung, die gerade erst passiert. Fragt sich, warum Bill den Bruch mit der eigenen Gestaltungstradition vollzieht. Das folgende Zitat gibt Hinweise:

„Wenn wir uns vorstellen, dass die Einrichtung unserer Umwelt immer vollkommener werden soll, dann scheint vorerst eine ebensolche Perfektionierung des Ästhetischen naheliegend und die logische Folgerung. Daraus würde sich die Existenz einer neuen Kunst und die Bestrebungen, Gegenstände für den täglichen Gebrauch einwandfrei zu gestalten, allein schon begründen lassen. Gleichzeitig besteht jedoch ein überkommenes Bedürfnis [...], auch die Vergangenheit in die eigene Bewusstseinsphäre und in die reale Umwelt mit einzubeziehen. Ich glaube, dass dies gute

Gründe hat und keineswegs verwerflich ist, solange man nicht historisches Kulturgut mit historisierender Nachahmung verwechselt. Da das Echte, gute historische Gut jedoch meist nicht mehr für den täglichen Gebrauch bestimmt ist und nicht in der nötigen Menge vorhanden wäre, sind wir bestrebt, neue Güter zu gestalten, die so beschaffen sein sollen, dass sie Kulturgüter sind, schon zu Beginn, nicht erst wenn sie alt werden.“ (ebd., S. 122)

Es geht Bill tatsächlich um eine ‚neue Kunst‘, und diese soll ‚Gegenstände des täglichen Gebrauchs‘ umfassen. Gestaltung soll also neue Kunst sein. Wie schon zu Zeiten der Moderne der 1920er-Jahre soll Kunst nicht isoliert als Tafelbild oder Skulptur in Museen hängen oder nur wenigen zahlungskräftigen Bürger:innen vorbehalten sein – nein, Kunst soll schrankenlos den Alltag durchdringen. ‚Kunst und Technik – eine neue Einheit‘ propagierte einst Walter Gropius 1923 am Bauhaus. Trotz der Kappung seiner eigenen gestalterischen Wurzeln schlägt Bills studentische Prägung in der Forderung nach einer neuen, industriebezogenen und technikaffinen (Gestaltungs-)Kunst durch und mit ihr der Versuch, eine so erlebte Isolierung der Kunst aufzuheben. Ein Indiz dafür ist, was Bill 1953 bemerkt: „Wo aber bleibt nun die Phantasie und die Kunst? Ich glaube, dass [...] ein Ausweg aus dem Dilemma gefunden werden muss, in dem wir uns befinden, in dem wir uns seit Jahrzehnten befinden, hie Kunst – hie Leben, hie Kunst – hie Zweck“ (ebd., S. 70). Hier ist Kunst sogar doppelt isoliert, vom Leben und – übertragen – vom Sinn. So verstanden wäre eine neue (Gestaltungs-)Kunst attraktiv, denn durch ihre Allgegenwart hat sie einen universelleren Wirkungskreis als jede einzelne noch so meisterliche Skulptur oder aufsehenerregende Malerei.

Diskursive Dimension

In welchem Kontext stehen Bills Texte zum damaligen Fach-Diskurs? Als Mitbegründer der heute legendären und damals auch bei ihren Kritiker:innen als fortschrittlich anerkannten Hochschule für Gestaltung Ulm, als Bürger der neutralen Schweiz und als Initiator der Ausstellung ‚Die gute Form‘, die ab 1949 in zahlreichen Städten zu sehen war, konnte sich Max Bill schon kurz nach dem Zweiten Weltkrieg eine exponierte Position im sozialen Feld der Gestaltung erarbeiten. Besonders sein programmatisches Motto ‚Die Gute Form‘ prägte den Fachdiskurs bis in die Mitte der 1950er. Die Ausstellung und mehr noch die jährliche Auszeichnung ‚Die gute Form‘³⁵ erweisen sich jedoch als Segen und Fluch gleichermaßen. Das Motto ist sofort eingängig und etabliert sich im öffentlichen Diskurs. Konsument:innen und Medien greifen ‚die gute Form‘ auf, das Bewusstsein für gute Gestaltung kommt tatsächlich aus dem Nischendasein heraus.

128

Der Diskurs verselbständigt sich – jedenfalls nach Bills Geschmack – und 1961 schreibt er genervt, dass die ‚Gute Form‘ zum Schlagwort und missbräuchlich gebraucht wurde (vgl. Bill 2008, S. 155).

Dennoch: Die ‚Gute Form‘ hat immense Wirkung. In zahlreichen Kurzdarstellungen über die deutsche Designgeschichte werden die 1950er-Jahre bis heute häufig mit den Schlagworten ‚Die Gute Form‘ und ‚HfG Ulm‘ abgehan-

35 „Das Konzept des SWB (Schweizer Werkbund) seit 1952: eine jährliche Auszeichnung ‚Die gute Form‘, ergänzt um eine Auswahl vorgängiger, das heißt im Jahr zuvor ausgezeichnete Produkte, die dem Ideal [...] besonders nahe kommen und in der Tendenz die Anforderungen erfüllen, dieses Ideal im Materiellen zu verkörpern. Die ausgewählten Produkte finden ihren Ort in der <Sonderschau ‚Die gute Form‘>: Deren Funktion ist normativ, sie sucht gleichsam den ‚kategorischen Imperativ‘ des SWB ‚idealtypisch‘ zu repräsentieren“ (Erni 1983, S. 15).

delt, auch und gerade in Schulbüchern.³⁶ Bills Ansichten, die er in zahlreichen Artikeln und Vorträgen äußerte, fanden Gehör.

Mitte der 1950er-Jahre ändert sich Bills Position im sozialen Feld dramatisch; um seine Person setzt heftige Kritik ein, die sich an seinem Führungsstil an der HfG Ulm und an seiner diskursiven Position entzündet. Bereits 1955 war es an der Hochschule in Ulm zu einem Konflikt gekommen: „Zwei Parteien standen sich gegenüber. Bill forderte eine Rektorsverfassung, das heißt die Führung der Schule durch eine einzige Person. Er vertrat die Ansicht, „dass eine solche Schule, wie alle kulturellen Dinge, nur mit autoritären Mitteln geführt werden kann“ (Seckendorff 1989, S. 162). Das damalige Rektorskollegium und die Geschwister-Scholl-Stiftung wollten hingegen eine Beteiligung aller wichtigen Lehrkräfte an der Führung der Schule, weil laut Hellmut Becker, Mitglied des Verwaltungsrates, eine „geistige und menschliche Selbständigkeit der Formgestalter ebenso wie der Gesamtidee der Ulmer Hochschule am besten durch eine kollektive Führung Rechnung getragen würde“ (ebd.). Die zugrundeliegende Diskussion um eine neue Schulverfassung war laut von Seckendorff Ausdruck einer Krise zwischen Max Bill, der 1955 47 Jahre alt war, und einer jüngeren Dozent:innen-Generation um Otl Aicher, Tomàs Maldonado und Hans Gugelot (33, 33 und 35 Jahre alt). Diese fühlten sich „in ihrer persönlichen Entscheidungsfreiheit bedrängt. Bill übte zum Teil heftige und persönliche Kritik am Unterricht und an den Arbeiten der anderen Dozenten“ (ebd., S. 162). Seine Auffassungen habe Bill ‚mit autoritären Mitteln‘ durchsetzen wollen (was nach der obigen Analyse seiner Rhetorik plausibel erscheint). Was Bill als Ausübung seiner Kompetenz erschien, wurde nach von Seckendorff von vielen Lehrern als Unterdrückung empfunden.

³⁶ So etwa in Berents 2011 S. 123; Schneider 2005, S. 122ff.; Walch & Grahl 2008, S. 44 (Schulbuch) und Etschmann & Hahne 2008, S. 54 (Schulbuch).

In solcher Weise hätten sie nicht weiterarbeiten wollen (vgl. ebd.). Dennoch sei beiden Parteien 1955 an einem Verbleib Bills an der HfG Ulm gelegen gewesen: „Bill fühlte sich verantwortlich für die Weiterentwicklung der Schule und wollte seinen Einfluss weiterhin geltend machen. Das Rektorskollegium und die Geschwister-Scholl-Stiftung waren daran interessiert, Bill an der Schule zu halten. Er stellte nach wie vor einen wichtigen Anziehungspunkt für eine interessierte Öffentlichkeit dar“ (ebd., S. 163). Gleichzeitig wollten die Kontrahenten nicht, dass die Öffentlichkeit Notiz vom Konflikt nahm und womöglich eine Hochschulkrise interpretierte. Sie verhandelten einen Kompromiss, der eine weitgehende Reduzierung von Einfluss, Entscheidungsgewalt und Verpflichtungen Max Bills nach sich zog, ihm aber auch einige Privilegien bot, wie etwa Räume und Dienstleistungen an der HfG Ulm zu nutzen und mit Studierenden an Industrieaufträgen zu arbeiten. Der endgültige Bruch war damit jedoch nicht zu verhindern (ebd., S. 165).

Die HfG Ulm avancierte unter Bills Ägide zu einem Vorbild für eine moderne, zeitgemäße Gestaltungsausbildung, auch durch Inge Aicher-Scholls und Max Bills internationale Vernetzung. Der Schweizer Architekt und Künstler hat durch seinen großen Einfluss den Weg geebnet, kann sich aber dennoch mit seiner ‚Wahrheit‘ im Foucaultschen Sinn nicht durchsetzen: Zwar bejaht Bill eindeutig die Technik – so setzt er etwa auf die neu entwickelte Computer-Technologie – doch er ist der Industrie gegenüber ambivalent bis reserviert eingestellt. Er bricht radikal mit der gestalterischen Tradition und konstruiert dadurch eine Art ‚Stunde Null‘ im Design, um seine Diskursposition zu stärken; er beharrt jedoch auf der anderen Seite auf der exponierten und besonderen Stellung des:r Künstlers:in und kreist um die Form (ähnlich wie Meissner übrigens), und gerade dies diskreditiert Bill im Kampf um die Deutungshoheit im sozialen Feld. Denn für die nachfolgende, junge Genera-

tion der Mittdreißiger ist seine Position bereits im Alten verhaftet und damit unzeitgemäß.

Man kann davon ausgehen, dass Max Bill nach seinem Weggang aus Ulm zwar immer noch ein exponierter Vertreter des sozialen Felds ist, seine Diskursposition dadurch jedoch erheblich geschwächt war. Bill verlässt 1957 nicht nur Ulm, er kehrt, sicherlich enttäuscht darüber, dass er sich an der HfG nicht durchsetzen konnte, in die Schweiz zurück. Von Zürich aus arbeitet er wieder als Bildender Künstler und Architekt, d. h. er konnte oder wollte sich nicht in der Intensität wie zuvor am bundesdeutschen Design-Geschehen beteiligen. Einfluss und Macht, das soziale Feld der Gestaltung zu formen, hat Bill ab ca. 1958 nicht mehr; das besorgte insbesondere die neue Führungsriege der HfG Ulm um Ilse Aicher-Scholl, Otl Aicher und Tomás Maldonado. Die jüngere Generation besucht und spricht auf internationalen Kongressen wie z. B. der World Design Conference 1960 in Tokio, und Maldonado wird ab Anfang der 1960er-Jahre tonangebend bei der Implementierung des Begriffs Industrial Design und der Verortung des sozialen Feldes in einem technoiden, verwissenschaftlichen Kontext.

5.2.3 Karel Sanders

Textanalyse ‚Der industrielle Formgeber und sein Kollege vom Handwerk‘. Essen 1957

Der analysierte Text von 1957 ist in vielerlei Hinsicht aufschlussreich. Er ist essentiell für die Bearbeitung der Fragestellung, welche symbolischen Auseinandersetzungen um die Position im sozialen Feld stattfinden, welche Zuschreibungen (Kunst-)Handwerker:innen und Formgeber:innen erfahren und welche Diskursstrategien verfolgt werden.

Trotz oder wegen seiner Kürze fokussiert der Text die im Feld der Formgeber:innen bisher durch theoretisches Sampling ermittelten diskursiven Praktiken wie in einem Brennglas. Der Text ist exemplarisch für Abgrenzungs- und Formierungsstrategien und steht im Zentrum des Kapitels über die diskursiven Praktiken der sich in den 1950er-Jahren neu formierenden Akteursgruppe der industriellen Formgeber:innen.

In der vorliegenden Textanalyse wird die Erzeugung von Wahrheitseffekten durch die diskursiven Reflektionen des Autors Karel Sanders über die zwei Berufsfelder ‚Handwerker‘³⁷ und ‚industrieller Formgeber‘ untersucht, um wie Hamann es formuliert, „konkreten Inhalten eine größere Bedeutung einzuräumen und sie als eigenständige Strukturierungsebene zu begreifen“ (Hamann 2012, S. 351).

Zwei symbolische Faktoren stehen im Zentrum meines Analyse-Interesses: Erstens das Berufsverständnis. Es umfasst die im bourdieuschen Sinn als legitim dargestellten Qualitätsmerkmale und Standards. Zweitens interessieren mich die artikulierten Zuschreibungen über ‚den Handwerker‘ und ‚den industriellen Formgeber‘ als Positionierungen in der Struktur des Feldes.³⁸

Die Auswahl der beiden Berufsgruppen im Text kommt nicht von ungefähr. In den damaligen Diskursen wird immer wieder deren ‚status quo‘ verhandelt, allerdings arbeiten sich die meisten Autor:innen statt am ‚Handwerker‘ am ‚Kunsthandwerker‘ ab.

³⁷ Im Folgenden werden die Begriffe ‚Handwerker‘ und ‚Formgeber‘ nicht gegendert, da Sanders selbst im Originaltext nur von ‚Handwerkern‘ u. ä. schreibt.

³⁸ Es geht bei dem Faktor Akteursposition, wie Hamann es formuliert, nicht um den Habitus, sondern um den von Mitstreiter:innen im Feld zugeschriebenen Manifestationen eines Habitus (vgl. Hamann 2012, S. 349).

Biografische Dimension – wer spricht?

Autor des Textes ist Karel Sanders. Viel ist nicht über ihn bekannt: Er war Direktor des ‚Instituts für industrielle Formgebung‘ in Amsterdam und hat auch einige Artikel in der deutschen ‚Form‘ veröffentlicht. Der zu analysierende, nur fünf Seiten lange Text erschien 1957 in einer Schriftenreihe des Vereins ‚Industrieform‘ (siehe Kapitel 5.3.3).

Laut Nachsatz war Sanders Text als Teil einer Schriftenreihe gedacht und sollte „als ein Beitrag zur Diskussion gelten“ (Sanders 1957, S. 8).

Die Finanzierung einer Publikationsserie über Gestaltungsthemen von Seiten eines der größten Stahlkonzerne der damaligen Bundesrepublik lässt vermuten, dass Autor Sanders im Text wohl keine industrietritische Position beziehen wird. Es wird interessant sein zu beleuchten, welche Zuschreibungen er in Bezug auf die beiden Akteurspositionen ‚Handwerk‘ und ‚Industrie‘ vornehmen wird.

Faktuale Dimension – was wird ausgesagt?

Der analysierte Text formuliert die Fragestellung, ob und ggf. wie sich Handwerker:innen und die von ihnen gefertigten Artefakte von denen der industriellen Formgeber:innen unterscheiden. Es bietet sich bei der Textlänge von fünf Seiten an, die aussagekräftigsten Passagen zunächst chronologisch, Abschnitt für Abschnitt, zu paraphrasieren.

Der Text diskutiert in 23 Absätzen vermeintliche Vor- und Nachteile von handwerklichen und industriellen Erzeugnissen.

Die Erörterung wird eingeleitet durch die Behauptung, dass es eine Zeit gegeben habe, da man das handwerkliche Fabrikat für solider hielt als das industriell gefertigte. In Absatz 1 argumentiert der Autor, dass es sowohl qualitativ schlechte handwerkliche als auch minderwertige industriell produ-

zierte Qualität gäbe, dass es jedoch „der Industrie seit langem gelungen ist, äußerst haltbare Erzeugnisse herzustellen“. Er zählt einige auf. Am Ende des Absatzes kommt er zu dem Schluss, „dass die industrielle Herstellung jede gewünschte Haltbarkeit gewährleisten kann und wird“ (Sanders 1957, S. 4).

Im zweiten Absatz beschäftigt sich der Autor mit der (Zitat) „Behauptung“, das handwerkliche Erzeugnis sei „zweckmäßiger im Gebrauch“ und argumentiert: „Im Gegenteil: das Industrieprodukt sieht gerade seine Stärke in einer möglichst vollendeten Nützlichkeit, und es dürfte dank der enormen Forschungsmöglichkeiten das durchschnittliche handwerkliche Erzeugnis in dieser Hinsicht bestimmt übertreffen“ (ebd.).

Nachdem in Absatz 1 und 2 die unterschiedliche Haltbarkeit und Zweckmäßigkeit der verschiedenen Erzeugnisse argumentiert wurde, sind in Absatz 3 die ‚ästhetischen Eigenschaften‘ im Fokus der Reflektionen. Selbstverständlich könnten nach Sanders handwerkliche wie industrielle Produkte schön oder hässlich sein. Beide könnten aber auch „für die Persönlichkeit ihres Schöpfers zeugen“, d. h. eine mehr oder weniger gute Gestaltungsleistung aufweisen: „Wer daran beim industriellen Erzeugnis zweifelt, braucht nur etwa zwei Telefonapparate verschiedener Fabrikanten zu vergleichen: bei dem einen sind der Aufbau und der Verlauf der Linien und Flächen unentschieden, beim anderen betont und stark“ (ebd.).

Sanders differenziert hier allein innerhalb des industriellen Bereichs, die Auseinandersetzung mit dem handwerklichen fehlt. Dies ist ein Indiz dafür, welche Gruppe eigentlich im Fokus steht: Offenbar sieht der Autor zudem, was die ästhetischen Leistungen industriell gefertigter Formen anbelangt, Erklärungs- bzw. Zuschreibungsbedarf.

Absatz 4 behauptet einen Unterschied zwischen Handwerker und Formgeber in der Art der Persönlichkeit und stellt die Hypothese auf, wenn man ein industriell produziertes Serienprodukt als Unikat betrachten und neben eine vergleichbare „gleichartige handwerkliche Arbeit“ stellte, etwa einen Stuhl oder eine Vase, dann würde eine solche Probe „zu einer beträchtlichen Unsicherheit des ästhetischen Urteils“ führen (Sanders 1957, S. 4f.). Wenn hingegen von beiden Erzeugnissen eine 100fache Serie aufgestellt würde, dann würde laut Sanders das Industrieprodukt eine „tadellose Gleichförmigkeit“ aufweisen, „während man bei den handwerklichen eine Fülle kleiner individueller Abweichungen entdeckte“ (ebd., S. 5). „Tadellos“ – „kleine Abweichungen“ – die an sich harmlose Charakterisierung nimmt eine Wertung zugunsten der seriellen Industrieprodukte vor.

Diese implizite Bewertung führt Sanders in Absatz 5 fort. Er wirft die Frage auf, ob Gleichförmigkeit bzw. Fertigungsunterschiede von Vorteil oder von Nachteil seien. Dies hänge vom Zweck der Serie ab, so Sanders: Komme es zum Beispiel darauf an, ein Theater zu bestuhlen, „so entscheiden wir uns instinktiv für das industrielle Erzeugnis. Gilt es aber, in hundert verschiedene Räume einen Stuhl zu setzen, so können wir dem handwerklichen Fabrikat den Vorzug geben“ (Sanders 1957, S. 5).

100 Stühle in ein Theater, jeweils ein Stuhl in 100 verschiedene Räume – mit diesem grotesk anmutenden Vorschlag manipuliert Sanders die Leserschaft ein weiteres Mal. Zum einen ‚adelt‘ er das Industrieprodukt, indem er es als Bestuhlung in das Zentrum der Hochkultur, das Theater, setzt; zum anderen diskreditiert er den handwerklich gefertigten Stuhl, indem er eine Funktion vorschlägt, die niemand ernsthaft umsetzen würde, d. h. er suggeriert, das Handwerk biete Optionen, die wenig Nutzen in sich bergen. Sanders eskaliert im Folgenden seiner Argumentationskette:

Absatz 6 spricht von einer Unnatürlichkeit in der Wiederholung einer handwerklichen Arbeit: „Wir betrachten [...] die makellose Vervielfältigung der industriellen Serie als eine Selbstverständlichkeit, wohingegen uns die hundertfache gleichförmige Wiederholung einer handwerklichen Arbeit unnatürlich vorkommt. Das heißt, dass die Erscheinung der Serie zum Wesen des industriellen Prozesses gehört, dem Wesen des handwerklichen aber widerspricht“ (ebd.).

Absatz 7 besteht lediglich aus einem Satz: „Welche ungeheuren Gegensätze entdecken wir da!“ (ebd.). Diese Aussage wirkt nicht zuletzt durch die Rhetorik wie ein Paukenschlag. Mit dem im Vergleich zu seinen sonstigen Sätzen knappen Ausruf vollzieht der Autor die Absatz für Absatz stärker vorgetragene Grenzziehung. Gleichzeitig wechselt auch der Sprachduktus (siehe rhetorische Dimension).

Im folgenden Absatz 8 wandelt sich der Argumentationsstil von sachlich zu einem moralisierend-wertenden Ton. Der Autor bezeichnet Wiederholungen beim Handwerk als ‚Entartung und Sünde‘, bei der Industrie hingegen als ‚Tugend‘. Sanders schreibt, menschliche Handarbeit sei zu ‚Höherem‘ geschaffen als zur ‚Sklavenarbeit‘, die die Maschine vollführe. Handwerker:innen würden sozusagen vom Industriekontext ‚weggelobt‘ (vgl. Sanders 1957, S. 5). Die Strategie setzt sich in Absatz 9 fort: Sanders deutet aus „diesem zentralen Gegensatz“ (serielle Fertigung: Industrie = positiv konnotiert, versus Unikat beim Handwerk = negativ konnotiert) einen „wichtigen Hinweis für den Konflikt“ und bewertet die Wirkung eines handwerklichen Einzelstücks als „aristokratischer, während der industriell gefertigte Artikel infolge seiner tausendfachen Verbreitung mehr einem weniger gehobenen Standard anzugehören scheint“ (ebd.). Der mehr oder weniger bewusst intendierte Ausschluss der Handwerker aus dem industriellen Kontext wird – ähnlich wie

beim Phantasma des ‚edlen‘ Wilden – mit Hilfe einer ‚Veredelung‘ handwerklicher Arbeit versüßt.

Absatz 10 stellt wieder eine rhetorische Figur dar, mit der der Autor die Behauptung eines ‚zentralen Gegensatzes‘ zwischen den beiden Akteursgruppen in Absatz 9 teilweise zurücknimmt („Aber es wäre zu einfach, wenn man sich damit zufrieden gäbe“, Sanders 1957, S. 5) und die mit der Aufforderung, weiterzusuchen, endet.

In Absatz 11 und 12 werden die „verschiedenen Bedingungen, unter denen beide schaffen“ (im Sinne von arbeiten) verglichen. Unter anderem legt Sanders dar, der handwerkliche Formgeber sei „im allgemeinen sein eigener Auftraggeber“ (ebd., S.6), was nicht der beruflichen Praxis entspricht. Das Argument soll wohl eher suggerieren, ein Handwerker könne kaum Aufträge aus der Industrie bearbeiten, da er aus sich selbst heraus schöpfe.

In Absatz 13 zieht der Autor das Fazit, dass „der industrielle Formgeber in einer Kollektivsphäre arbeitet, während sein Kollege vom Handwerk in der individuellen bleibt“ und abstrahiert in Absatz 14 und 15: „Es gehört wenig Phantasie dazu, nunmehr festzustellen, dass wir hier vor dem uralten Konflikt zwischen Freiheit und Gebundenheit stehen. [...] Dieser Gegensatz zeigt sich in einem fort auf dem Arbeitsgebiet beider Formgeber“ (ebd.).

Wie Eisschollen bei Tauwetter treiben die in Sanders‘ Text vorgenommenen Positionierungen der Akteurspositionen immer weiter auseinander. Wurden zu Beginn des Textes noch Gemeinsamkeiten („Solidität“ und „Zweckmäßigkeit“) zwischen Handwerk und Industrie-Formgebung angerissenen, folgt nun ein ums andere Argument für die Konstituierung zweier disparater Profile.

In Absatz 16 schreibt Sanders dem Handwerk die oben formulierte Freiheit und der Industrie die Gebundenheit zu. Ein Fehler in der handwerklichen Fertigung bedeutete demnach wenig, in der industriellen wäre er hingegen eine Katastrophe. Das Handwerk habe „einen großartigen Spielraum zum Experiment“ (vgl. ebd.), weil das Produkt ein Unikat bleibe. Das industrielle Fabrikat sei mit einem großen finanziellen Risiko verbunden und verbiete daher ein echtes Experiment.

Sanders formuliert in Absatz 17 „den eigentlichen Unterschied zwischen handwerklicher und industrieller Arbeitsweise“ (ebd., S. 7): „Bei ersterer kann die Hand in jedem Augenblick formend eingreifen, was bei letzterer ausgeschlossen ist. Diese Feststellung zeigt uns, dass ein enormer Unterschied in der Art des Entwerfens ist“ (ebd.).

Absatz 18 nennt erstmals ‚den Entwurf‘ und führt als weiteren Unterschied zwischen handwerklichem Arbeiten und industrieller Fertigung für letztere den Begriff der ‚Planmäßigkeit‘ ein.

Erkennt man die bisherigen Annahmen der Sanderschen Argumentation als ‚wahr‘ an, ist seine Folgerung durchaus schlüssig. Doch könnte man genauso gut voraussetzen, dass auch der Handwerker gleichfalls einen Kopf besitzt, mit dem er vorausplanen kann, und dass Fehler ebenfalls folgeschwer sind, da seine Existenz bedroht ist, wenn die Kund:innen deswegen ausbleiben.

Sanders scheidet in Absatz 19 die „planmäßige Art des Entwerfens, die sich auf vielerlei Methoden der Analyse und der Forschung stützt“ (Industrie) in die Sphäre der Wissenschaft, während das Handwerk als „eher künstlerisch“ bezeichnet wird (ebd.). Mit dieser Argumentationsfigur positioniert Sanders die beiden Berufsgruppen endgültig in entgegengesetzte Ecken

des gestalterischen Feldes. Sanders spricht Handwerkern implizit nicht nur die Kompetenz ab, ebenfalls entwerfen zu können, er entwirft gleichzeitig das Bild eines vorindustriell schaffenden und damit nicht anschlussfähigen Mit-Akteurs.

Wie in Absatz 2 und 4 beruft sich der Autor auch in Absatz 19 bei der Platzierung der Industrie-Formgeber im Feld auf Forschung und Wissenschaft, lädt die Akteursgruppe sozusagen mit weiterem kulturellem und symbolischem Kapitel auf.

In Absatz 20 wird die Grenzziehung vertieft, „denn die Gegensätze reichen noch weiter“ (Sanders 1957, S. 7). Weitere Zuschreibungen sind Subjektivität als „Stärke des handwerklichen Formgebers“ und das Arbeiten „mehr in die Tiefe“. Auf der anderen Seite stehen die Objektivität des industriellen Formgebers und fachliche Tätigkeit „in die Breite, sowohl hinsichtlich der materiellen Merkmale als der geistigen Verfeinerung“. Der industrielle Formgeber gerät dadurch in den – ungerechten – Verdacht, „dass industrielles Formschaffen eine oberflächliche, auf das Technisch-Ökonomische beschränkte Tätigkeit“ sei, „wo sein Kollege vom Handwerk zu der Einsicht kommt, dass er in wirtschaftlicher Hinsicht den kürzeren [sic] ziehen muss“ (Sanders 1957, S. 7). Letzteres erweist sich als Behauptung, die wohl das Ziel hat, Handwerker als ‚Mit-Spieler‘ zu diskreditieren.

Sanders spitzt seine bisherigen bipolaren Zuschreibungen in Absatz 21 weiter zu: „Das industrielle Formschaffen ist eine große, geistige Aufgabe ganz anderer Art“. Sein Schwerpunkt liege „in der ungeheuren Aufgabe, den Geschmack einer Gruppe zu befriedigen“ (Sanders 1957, S. 7f.). Diese Aufgabe zwingt dazu, „eine Entdeckungsreise zum Wesen des Dinges zu unternehmen, zu seiner vollkommenen und beinahe primitiven Ergründung, die im

Gegensatz steht zu den Wucherungen eines überspannten Individualismus“ (ebd.). Da Sanders ‚Individualismus‘ dem Handwerk zuschreibt, scheint hier eine kaum verhohlene Diffamierung desselben hervor: Vertreter:innen des Handwerks werden in eine psycho-pathologische Sphäre von Manie und Hysterie gestellt, deren Aktivitäten noch dazu richtungslos und destruktiv konnotiert sind, während sich in Begriffen wie ‚Entdeckungsreise zum Wesen‘ im Sinne von Kern und ‚Ergründung‘ das Phantasma des geradlinig ausgerichteten wissenschaftlich motivierten Entdeckers aufscheint.

In Absatz 22 schließlich formuliert Sanders eine biologistisch „ganz verschiedene Herkunft“ und „tiefe Kluft“ zwischen den Werten und der Schönheit der verschiedenen Erzeugnisse und „den geistigen Strukturen ihrer Schöpfer“, die quasi in den Genen liegt: „Der echte Handwerker kann nicht auf das ihm Angeborene verzichten: die persönliche Freiheit seines Geistes, die Überzeugtheit von seinem Recht und seinem guten Geschmack, wobei die Gefahr groß ist, dass er sich über sein Werk stellt. Der industrielle Formgeber, der nach Werten von allgemeiner Gültigkeit Ausschau hält, befindet sich immer in der Lage, das Werk über alles zu stellen, ihm alles unterzuordnen, auch sich selbst“ (Sanders 1957, S. 8). Sanders finalisiert die Grenzziehung zwischen den beiden Akteursgruppen mit der Schlussfolgerung: „Industrielle Formgebung ist eine neue Form menschlichen Schöpfertums“ (ebd.). Mit diesem apodiktischen Satz sind sämtliche mögliche Verbindungen zwischen handwerklichem und industriellem Formgeber gekappt.

Der dezidierte Duktus wird allerdings in Absatz 22 und 23 merkwürdig abgeschwächt. Der Text endet vermeintlich vermittelnd, erzielt jedoch eher eine beunruhigende Wirkung:

„Die Nahtstelle zwischen Individualismus und Kollektivismus, zwischen Subjektivität und Objektivität, Spontanität und Planung zeigt uns den wesentlichen Unterschied von handwerklichem und industriellem Formgeber. Es ist möglich, dass beide sich in e i n e r [im Original gesperrt gedruckt] Person vereinigen, so wie Schwarz und Weiß sich vereinigen können, und das kann zu Ohnmacht oder Genialität führen. Aber vielleicht ist die bewusste Gespaltenheit, die man auch anderswo wahrnimmt (wie etwa ein scharfsinniger Anwalt gleichzeitig lyrischer Dichter ist) eine unerlässliche Anpassung unserer neuen Kulturträger.“ (Sanders 1957, S. 8)

‚Ohnmacht oder Genialität‘ – diese polarisierende Bewertung ruft eher negative Assoziationen wie Gefahr und Risiko hervor. ‚Anwalt‘ und gleichzeitig ‚Dichter‘ – weit auseinander platziert der Autor die impliziten Positionen im sozialen Feld und suggeriert durch die Verwendung dieser Figur, die Positionen von Handwerker:innen und industriellen Formgeber:innen seien es ebenso.

Das vermittelnde Ende erweist sich eher als Bestätigung der Unvereinbarkeit von Handwerks- und Industrieposition denn als Brücke zwischen den Akteur:innen.

Zusammenfassend konstituiert Sanders folgende bipolare Zuschreibungen:

Handwerk	Industrie
solide Erzeugnisse	haltbare Erzeugnisse
zweckmäßig im Gebrauch	zweckmäßiger im Gebrauch
Erzeugnisse zeigen Persönlichkeit und Art des:der Erzeuger:in	Erzeugnisse zeigen Persönlichkeit und Art des:der Erzeuger:in
individuelle Ausführung	tadellose Gleichförmigkeit
gleichförmige Wiederholung: wirkt unnatürlich	gleichförmige Wiederholung: wirkt selbstverständlich
Serie widerspricht Wesen des industriellen Prozesses	Serie entspricht Wesen des industriellen Prozesses
Wiederholung Entartung und Sünde (wie in der Kunst)	Wiederholung Tugend
menschliche Hände: zu Höherem bestimmt als dem Kopieren	Maschinen verrichten Arbeit des Kopierens
grundsätzliche Einmaligkeit des Erzeugnisses è aristokratisch	tausendfache Verbreitung des Erzeugnisses è gehobener Standard
handwerkliche Formgeber: sein eigener Auftraggeber, sein eigener Hersteller, sein eigener Verkäufer	industrielle Formgeber: steht zw. Auftraggeber u. Käuferschaft, muss Synthese schaffen
Individualsphäre	Kollektivsphäre
Freiheit	Gebundenheit
Fehler im Fabrikat bedeutet wenig	Fehler im Fabrikat bedeutet Katastrophe
Spielraum für Experimente	Experimente großes finanzielles Risiko
Produktion von Unikaten	Serienproduktion

Hand kann in jedem Augenblick formend eingreifen	Eingreifen der Hand ausgeschlossen
endgültiger Entwurf kann immer wieder korrigiert werden	ist auf ordnende Haltung angewiesen
von Fall zu Fall spontane Gestaltung	Planmäßigkeit
Subjektivität	Objektivität
Künstlerisch	wissenschaftlicher Charakter
fachl. Tätigkeit geht in die Tiefe	fachl. Tätigkeit geht in die Breite
Einsicht: weniger wirtschaftlicher Gewinn	Verdacht: Oberflächlichkeit, auf das technisch-ökonomische beschränkt,
	große geistige Aufgabe
	Schwerpunkt: den Geschmack einer Gruppe befriedigen
Wucherungen eines überspannten Individualismus	Ergründung des Wesens des Dinges
das ihm Angeborene: persönliche Freiheit des Geistes, Überzeugung von seinem Recht und Geschmack è stellt er über sein Werk	Sucht nach Werten allgemeiner Gültigkeit, kann sein Werk immer über alles stellen, auch über sich selbst
Verlockung, Dinge umzugestalten und sich selbst darin widerzuspiegeln	Gefahr, durch enge Vorgaben: Schöpfungsfertum wird zur rein konstruktiven Tätigkeit herabgewürdigt

Individuell und Unikate produzierend, eigener Hersteller, frei mit Spielraum für Experimente usw. – der Handwerker wird durch Sanders Zuschreibungen zu einem Künstler, ein auf sich gestellter Kreateur, dessen Kapital vor allem auf seiner Hände Arbeit beruht. Mit dieser Maßnahme wird der Handwerker symbolisch aus dem (Bourdieu'schen) Spiel genommen:

„Keine Tätigkeit in der Gesellschaft wird so sehr davor geschützt, in soziale Zusammenhänge eingeordnet zu werden, wie die Tätigkeiten, die im Zeichen des Ästhetischen stehen. Höchster Ausdruck dieser Auffassung ist die »reine Ästhetik« und die Ideologie des einsamen Schöpfers.“ (Krais & Gebauer 2014, S. 11)

Als weitere Verstärkung nimmt Sanders in seinem Text als Argumentation kaschierte Abwertungen auf der Seite der handwerklich Arbeitenden vor:

- Industrieerzeugnisse sind zweckmäßiger,
- Handwerker haben weniger ökonomischen Gewinn,
- sie nehmen sich wichtiger als ihr Werk,
- ihre fehlerhafte Arbeit hat wenig Konsequenzen – um nur einige Argumente zu nennen.

Des industriellen Formgebers Kapital hingegen ist nicht seine Hand, sondern sein Kopf. Durch Attribute wie planend, ordnend, objektiv wird er im sozialen Feld der Gestaltung in Richtung exakter Wissenschaften bzw. Ingenieurwesen gerückt (beide männlich konnotiert). Gleichzeitig wird der industrielle Formgeber nicht am Rande oder gar außerhalb der Gesellschaft verortet, sondern durch seine Arbeit an serieller Produktion für ein Kollektiv oder durch Formulierungen wie der „Suche nach Werten allgemeiner Gültigkeit“ (Sanders 1957, S. 8) rückt er im Gegenteil als Dienender ins Zentrum der Gesellschaft.

Der Habitus des aus dem industriellen Formgeber entstehenden Designers beginnt mit Hilfe solcher Zuschreibungen in den 1950er-Jahren buchstäblich Gestalt anzunehmen, und zwar in Abgrenzung zum (konstruierten) Habitus des ‚künstlerisch‘ arbeitenden Handwerkers.

Beate Kraus und Gunter Gebauer machen im Zusammenhang mit der Habitus-Struktur, sich auf Bourdieu beziehend, auf zwei Seiten aufmerksam, zum einen auf „die Seite der ‚strukturierten Struktur‘, der inkorporierten Geschichte oder der Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart“ (Kraus & Gebauer 2014, S. 22); zum anderen auf eine ‚strukturierende Struktur‘, nämlich „des generierenden Prinzips oder der kreativen Kapazität“ (ebd., S. 23).

Sanders im Text dargelegte Zuschreibungen bewirken, dass in Bezug auf das Handwerk die strukturierte Struktur, die Präsenz der Vergangenheit in Form von tradierten Arbeitsformen, so etwa die individuelle Anpassung der handwerklichen Arbeit an den Kund:innenwunsch, zur habituellen Fessel wird, außerhalb derer keine neuen Zuschreibungen vom Signifikanten gewünscht werden. Das generierende Prinzip einer Dichotomie zwischen handwerklichem und industriellem Formgeber als strukturierender Struktur tabuisiert so die Möglichkeit, dass handwerkliche Formgeber sich am Entwurfsprozess für die Industrie beteiligen könnten. Warum soll ein handwerklich arbeitender Entwerfer – denn Entwurfs- und Planungskompetenz ist zweifellos auch im gestaltenden Handwerk unerlässlich – sich nicht in die Fertigungsbedingungen der Industrie eindenken können? Sanders Antwort lautet symbolisch: Weil er es nicht soll.

Rhetorische Dimension – wie wird es gesagt?

„Es hat eine Zeit gegeben, da hielt man das handwerkliche Fabrikat für solider als das industrielle“ (Sanders 1957, S. 4), lautet der erste Satz der Publikation. Dadurch, dass das Ereignis in die Vergangenheit gesetzt wird suggeriert

es, dass dieses (Qualitäts-)Urteil keine Geltung mehr habe bzw. obsolet sei. Im ersten Abschnitt konstruiert der Autor zudem sogleich eine Konkurrenzsituation zwischen Handwerk und Industrie und gibt damit den kompetitiven Grundton der gesamten Publikation vor.

Schon die Überschrift macht deutlich, wer im eigentlichen Zentrum des Interesses steht: Der industrielle Formgeber. Er wird zuerst genannt, er wird durch den bestimmten Artikel ‚der‘ prototypisch konnotiert, und ihm wird nicht nur ‚ein‘ unbestimmter ‚Kollege‘ an die Seite gestellt. Das Besitzanzeigende Fürwort ‚sein‘ konstituiert Kollege Handwerker lediglich als Bezugspunkt für den Formgeber. Das nachgeschobene ‚vom Handwerk‘ unterstützt die Abschwächung des ‚Mit-Spielers‘, da das Wort ‚Kollege‘ durch Erstnennung symbolisch stärker wirkt als ‚vom Handwerk‘. Zwischen den beiden Akteuren im sozialen Raum, Handwerker und Formgeber, wird mittels dieser Formen der Benennung ein hierarchisches Gefälle konstruiert. Deutlich wird die Dominanz erzeugende Rollenzuschreibung beim Formgeber, wenn man die Überschrift umgekehrt: ‚Der Handwerker und sein Kollege von der Industrie‘. Zudem ist der Formgeber nicht einfach allgemein ein Formgeber, sondern wird nicht zuletzt durch das Attribut ‚industriell‘ als (mächtigen) Konzernen zugehörig, als Mit-Spieler ins Feld ökonomischer Potenz gerückt.

Judith Butler hat 1998 in Zusammenhang mit Geschlecht herausgearbeitet, dass eine bestimmte gesellschaftliche Existenz des Körpers erst dadurch möglich wird, dass er sprachlich angerufen wird („Ein Mädchen!“). Es bedarf eines „Ereignisses der Anrede, eines benennenden Rufs, die den Körper nicht bloß entdeckt, sondern konstituiert“ (Butler 1998, S. 14). „Angesprochen werden bedeutet also nicht nur, in dem, was man bereits ist, anerkannt zu werden; sondern jene Bezeichnung zu erhalten, durch die die Anerkennung der Existenz möglich ist. Kraft dieser grundlegenden Abhängigkeit von der Anrede des Anderen gelangt das Subjekt zur ‚Existenz‘. Das Subjekt ‚existiert‘

nicht nur dank der Tatsache, dass es anerkannt wird, sondern dadurch, dass es im grundlegenden Sinne anerkennbar ist (vgl. ebd., S. 14f.).

Auch die beiden Akteure ‚Handwerker‘ und ‚industrieller Formgeber‘ werden sprachlich angerufen: Indem sie benannt werden, werden sie zu dem, was sie sein sollen: Ein Handwerker, der durch den Autor als Handwerker in einer tradierten, vorindustriellen Rolle formuliert und festgeschrieben wird und eben nicht für die Industrie entwerfen soll, und eine ihm diametral entgegengesetzte „neue Form des menschlichen Schöpfertums“ (Sanders 1957, S. 8) in Gestalt des kühlen, wissenschaftliche Forschungen berücksichtigenden, für das Kollektiv und für die Maschine planenden, kurz: modernen Industrie-Entwerfers.

Ebenso wie eine bestimmte gesellschaftliche Existenz des Subjekts durch das ‚Aussprechen‘, das Zur-Sprache-kommen, also konstituiert wird, so ist es im vorliegenden Text auch mit der Konstruktion einer Kluft zwischen den beiden sozialen Akteuren. „Uns geht es einzig und allein darum, Irrtümer zu klären und die unvermeidlichen Gegensätze zu umreißen“ (ebd., S. 7). Sanders könnte neben dem darin formulierten Wunsch nach Ordnung und Kontrolle vielmehr das (womöglich) unbewusste Ziel haben, Gegensätze überhaupt erst zu generieren. Die sich durch den gesamten Text ziehenden, in Varianten immer wieder vorgetragene, Polarität der Akteursgruppen deutet jedenfalls darauf hin, dass diese Gegensätzlichkeit im sozialen Feld erst festgeschrieben werden muss.

Um die Leser:innenschaft in seinem Sinne zu beeinflussen, verwendet Sanders zum einen sehr überlegt ‚man‘ und ‚wir‘ für seine Ansprache, zum anderen nutzt er häufig verstärkende Attribute.

Meist verwendet Sanders den Pluralis Auctoris, eine Form, mit der ein:e Autor:in seiner (subjektiven) Textversion durch Einbeziehung der Leserschaft

in seine Überlegungen den Eindruck von Objektivität und vor allem Generalisierbarkeit verleiht: „Wenn wir feststellen [...]“, „wir können als gewiss annehmen [...]“, „so entscheiden wir uns“, „uns geht es einzig und allein darum, [...]“, usw. (Sanders 1957, S. 5ff.). ‚Man‘ wird vom Autor meist im Sinne von ‚richtig handeln‘ bzw. dem Suggestieren von Allgemeingültigkeit eingesetzt, so z. B.: „Muss man das als Vorzug [...] auffassen?“ Oder: „Aber es wäre zu einfach, wenn man sich damit zufrieden gäbe“ (ebd., S. 5), oder: „[...] während man die handwerkliche Arbeitsweise als eher künstlerisch nennen kann“ und: „Man könnte sagen, [...]“ (ebd., S. 7).

Verstärkungen Sanders‘ sind beispielsweise:

- „äußerst haltbare Erzeugnisse“ (Industrie, ebd., S. 4),
- „tadellose Gleichförmigkeit“ (Industrie, ebd., S. 5),
- „makellose Vervielfältigung“ (Industrie, ebd.),
- „tausendfache Verbreitung“ (Industrie, ebd.),
- „ungeheure Aufgabe“ (Industrie, ebd., S. 7f.),
- „große geistige Aufgabe“ (Industrie, ebd., S. 8),
- „grundsätzliche Einmaligkeit“ (Handwerk, ebd., S. 5),
- „großartiger Spielraum“ (Handwerk, ebd., S. 6),
- „überspannter Individualismus“ (Handwerk, ebd., S. 8),
- „unvermeidliche Gegensätze“ (zw. Handwerk und Industrie, ebd., S. 7),
- „ungeheure Gegensätze“ (zw. Handwerk und Industrie, ebd., S. 5),
- „uralter Konflikt“, zwischen Handwerk und Industrie, ebd., S. 6 und S. 8),
- „tiefe Kluft“ (zw. Handwerk und Industrie, ebd., S. 8).

Verstärkende Attribute verwendet Sanders oft und immer dann, wenn er Unterschiede zwischen Handwerk und Industrie benennt. Diese sollen so groß wie möglich ausfallen, um eine klare Grenzziehung zu erreichen.

Als weiteres manipulatives Beispiel sei der „echte“ Handwerker genannt: „Der echte Handwerker kann nicht auf das ihm Angeborene verzichten“ (Sanders 1957, S. 8). Im Umkehrschluss hieße dies, wer sich nicht unter Sanders' Beschreibung subsumieren kann wäre kein ‚echter‘, also ein ‚falscher‘ Handwerker.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang noch etwas anderes: In anderen Quellen aus den 1950er-Jahren arbeiten sich die Autor:innen im Vergleich zum:zur industriellen Formgeber:in an den Kunsthandwerker:innen oder Kunstgewerbler:innen ab. Handwerker werden meist mit dem Attribut ‚gestaltend‘ benannt. Die Akteursgruppe der Kunsthandwerker:innen bzw. -gewerbler:innen werden im Sanderschen Text nie erwähnt, gleichwohl sie in den 1950ern im sozialen Feld der Gestaltung präsent waren.³⁹ Dieses ‚Tabu des Gegenstandes‘ (was gesagt wird) ist für Foucault eines von drei Verboten, die als Ausschließungssystem funktionieren sollen, um Kontrolle von außen auszuüben und den Diskurs zu bändigen.⁴⁰ Der Diskurs ist hier gleichzeitig Kampfplatz und Trophäe: „Der Diskurs mag dem Anschein nach fast ein Nichts sein – die Verbote, die ihn treffen, offenbaren nur allzu bald seine Verbindung mit dem Begehren und der Macht. [...] Der Diskurs ist dasjenige, worum und womit man kämpft; er ist die Macht, derer man sich zu bemächtigen sucht“ (Foucault 1974, S. 8).

In Bezug auf sprachliche Äußerungen im Diskurs schreibt Butler wiederum, Sprache werde „größtenteils als Handlungsmacht gedacht, als die Hand-

lung, die Folgen hat, ein erweitertes Tun oder Performatives mit bestimmten Effekten“ (Butler 1998, S. 17).

Wenn Sanders im Text nie vom Kunsthandwerkenden spricht, schließt er diese Akteursgruppe vom ‚Spiel-Feld‘ der Macht aus und gibt damit den stärksten Konkurrent:innen der industriellen Formgeber:innen eben keine Stimme. Den Stellvertreterkampf führt das Handwerk.

Zusammenfassend verdeutlicht nicht zuletzt die rhetorische Dimension der Analyse, dass das Handwerk in Sanders Text dreifach diskreditiert wird: Erstens dadurch, dass es dem Formgeber lediglich als Konterpart zur Seite gestellt wird, zweitens durch die Festschreibung seiner Aufgaben ins ‚Künstlerische‘ und damit dem Ausschluss von industriellen Prozessen, drittens durch seine Funktion als Stellvertreter des eigentlichen (stärkeren) Konkurrenten, dem Kunsthandwerk.

139

Intentionale Dimension – warum wird es gesagt?

Mit ‚intentional‘ ist keine bewusste Intention gemeint, sondern ein ‚unbewusstes Zielen‘ der Akteur:innen, welches als Habitus inkorporiert ist. Diese „Spontanität ohne Wissen und Bewusstsein“ (Bourdieu 1987, S. 105), wie es Bourdieu formuliert, formt mittels Habitus die unterschiedlichen Weltsichten und Einstellungen, nicht zuletzt im sozialen Feld der kulturellen Produktion, zu dem auch das Feld der Gestaltung zählt und mit dem sich Bourdieu intensiv auseinandersetzte. Wie Kraus und Gebauer ausführen ist nach Bourdieu

der vielfältige Bereich der Kultur zum einen von Interesse, weil er der symbolischen Herrschaft als einer unsichtbaren, verschleierte, im Selbstverständlichen aufgehenden Form der Herrschaft besondere Bedeutung für die moderne Gesellschaft beimaß. Er ist zum anderen aufschlußreich, weil insbesondere ästhetische Tätigkeiten in der Gesellschaft davor geschützt

³⁹ Meissner schreibt 1950 bspw., das Kunsthandwerk sei nach dem Ersten Weltkrieg „das künstlerische Versuchslaboratorium der Industrie geworden“, und viele der von Kunsthandwerk gegebenen Anregungen wirkten „noch heute fort“ (Meissner 1950, S. 50). An anderer Stelle heißt es: „Seit der Währungsreform steht das Kunsthandwerk in einem immer schwereren Wettbewerb mit der Industrie“ (Meissner 1950, S. 52).

⁴⁰ Neben dem Tabu zählt Foucault in ‚Die Ordnung des Diskurses‘ das Ritual der Umstände (wo und wann es gesagt wird) und das Recht des sprechenden Subjekts (wer es sagt) zu den Verboten (vgl. Foucault 1974, S. 16).

scheinen, in soziale Zusammenhänge eingeordnet zu werden (vgl. Kraiss & Gebauer 2014, S. 11).

Indem Sanders ein vorindustrielles Bild des Handwerks zeichnet und im ‚künstlerischen Feld‘ konstituiert, dieses wiederum symbolisch als außerhalb ökonomischer und sozialer Zusammenhänge gilt, spricht er dem Handwerk ästhetische Kompetenz zwar zu, soziale und ökonomische Bedeutung jedoch ab: Der Handwerker komme „zu der Einsicht [...], dass er in wirtschaftlicher Hinsicht den kürzeren [sic] ziehen muss“ (Sanders 1957, S. 7). Mit der Zuschreibung zum Feld der Bildenden Kunst verweigert Sanders gleichzeitig den Zugang zum Feld der Gestaltung; einmal Hersteller von Unikaten, ist das Handwerk für Sanders dazu verdammt, immer Unikate herstellen zu müssen. Dem Handwerk und damit stellvertretend dessen Zweig, dem Kunsthandwerk, wird Entwurfskompetenz für industriell herzustellende Produkte abgesprochen, ebenso jegliche Anpassungsfähigkeit an neue Produktions- und Konsumverhältnisse. Diese Kompetenz und Anpassungsfähigkeit hat für Sanders allein der industrielle Formgeber, nicht zuletzt dadurch, dass er gewissermaßen ‚neu‘, d. h. traditionslos agiert. Nur er ist ‚berechtigt‘, im ‚neuen‘ industriellen Kontext zu arbeiten und ein finanzielles Auskommen zu haben.

Warum tritt Sanders so vehement für industrielle Formgeber und gegen (Kunst-)Handwerker ein? Der Schluss liegt nahe, dass die Gegensätze zwischen den beiden Akteursgruppen gerade nicht so eindeutig waren wie von Sanders dargestellt und erst diskursiv verhandelt werden mussten.

Zahlreiche damalige Autoren und Gestalter wie Max Bill, Wilhelm Wagenfeld oder Wilhelm Braun-Feldweg beschworen wie Sanders die Andersartigkeit des (Kunst-)Handwerks (siehe Kapitel 7). Eine andere Sicht ermöglicht Else Meissner in ihrem Buch über kulturelle und wirtschaftliche Verhältnisse in der gewerblichen Formgebung (vgl. Meissner 1950). Sie schreibt u. a.:

„So ist damals [nach dem Ersten Weltkrieg, M. G.] das Kunsthandwerk das künstlerische Versuchslaboratorium der Industrie geworden, und viele der damals vom Kunsthandwerk gegebenen Anregungen wirken noch heute fort“ (Meissner 1950, S. 50, Hervorhebungen im Text). „Hatte sich aber eine [kunsthandwerkliche, M. G.] Form soweit durchgesetzt, dass der Absatz lohnend wurde, dann wurde die Idee von der Industrie aufgegriffen, die mit billigeren Herstellungskosten den nun schon vorbereiteten Markt eroberte. [...] Neben dieser Pionierarbeit ist es die natürliche Aufgabe des Kunsthandwerks, die individuellen Bedürfnisse kultivierter Verbraucher zu erfüllen, denen die Industrie nicht gerecht werden kann.“ (ebd., S. 52)

Meissner sieht die auf individuelle Kundenwünsche zugeschnittenen Entwurfslösungen des Kunsthandwerks anders als die genannten Gestalter als eine Aufgabe neben dem Liefern von Entwürfen für die Industrie. Es kommt sicher nicht von ungefähr, dass diese vom allgemeinen Fachdiskurs abweichende Meinung von einer Autorin geschrieben wurde, die eine explizit volkswirtschaftliche Sicht auf das Thema hat. Es ist sicher auch kein Zufall, dass Meissners Buch bzw. sein Inhalt nicht in der damals maßgeblichen Fachzeitschrift ‚Form‘ rezipiert wurde.

Diskursive Dimension – Wo ist die:der Sprecher:in verortet?

Der analysierte Text von 1957 verdeutlicht, mit welchen diskursiven Mitteln die Platzierung der Akteursgruppen ‚Handwerker‘ und ‚industrieller Formgeber‘ im gestalterischen Feld vollzogen wird. Im Kern wird den gestalterisch tätigen Handwerkern der Habitus von Künstlern zugewiesen, bei gleichzeitig intendiertem Ausschluss aus dem gestalterischen Feld.

Sanders schrieb im Auftrag des Vereins ‚Industrieform‘, der Text war ein Auftragswerk für eine Interessenvertretung der Großindustrie (siehe Kapitel

5.3.3). Sein Text steht in einer Reihe mit ‚Industrieform‘-Publikationen, so beispielsweise von Max Bill und Josef Alfons Thuma, dem damaligen Leiter des Landesgewerbeamtes Baden-Württemberg, Stuttgart.

Diese Buch-Reihe sollte zweifellos die Diskursposition der Industrie stärken. Das personelle und finanzielle Investment der Industrie wird sicherlich nicht aus Altruismus geschehen sein, was ein Argument für die These ist, dass in den 1950er-Jahren eine Akzeptanz für Technik und Industrie und ihre Produkte erst vermittelt werden musste (siehe Kapitel 5.4).

5.2.4 Tomás Maldonado

Textanalyse ‚Neue Entwicklungen in der Industrie und die Ausbildung des Produktgestalters‘, 1958⁴¹

Biografische Dimension – wer spricht?

Tomás Maldonados beruflich relevantes Leben im Feld der Gestaltung beginnt scheinbar erst mit der Hochschule für Gestaltung in Ulm. Informationen über die Zeit davor sind spärlich, selbst in den Tiefen des Internets. Sicher ist, dass er 1922 in Buenos Aires geboren wurde, an der dortigen Academia Nacional de Bellas Artes studierte. Im Anschluss daran war er Mitbegründer der ‚Arte Concreto-Invenció‘, einer Künstler:innenbewegung argentinischer Maler:innen, an der auch sein älterer Bruder, der Poet und Journalist Edgar Bayley, beteiligt war. Zwischen 1951 und 1957 gab Maldonado die Zeitschrift ‚Nueva Vision‘ heraus. Danach schloss sich die Hochschule für Gestaltung an,

⁴¹ Maldonado, Tomás: Neue Entwicklungen in der Industrie und die Ausbildung des Produktgestalters (Vortrag). In: Ulm 2, Zeitschrift der HfG Ulm, Oktober 1958. Wieder veröffentlicht auf: <http://ulmertexte.kisd.de/115.html>, 10.2.16. Da der zugrunde gelegte Text der einzige ist, der hier zur Analyse herangezogen wird und die Quelle keine Seitenangaben beinhaltet, fehlen bei den Zitaten weitere Quellenangaben.

wo er erst als Dozent wirkte, danach als Prorektor und schließlich zwei Jahre lang als Rektor. 1967 verlässt er die Hochschule, um an der Universität Princeton zu lehren. Im selben Jahr wird er für zwei Jahre Präsident des internationalen Dachverbandes der Industriedesigner ICSID (International Council of Societies of Industrial Design). In den 1970er- und 1980er-Jahren lehrt er Umweltgestaltung an der Universität Bologna und leitet die italienische Zeitschrift Casabella. Ab 1994 ist er am Aufbau der Abteilung für Industrial Design am ‚Politecnico‘ in Mailand beteiligt. 1998 bekommt er den italienischen Staatspreis für Verdienste im Bereich der Wissenschaft und Kultur, 2001 folgt dann der Doktor honoris causa, verliehen vom Mailänder Polytechnikum. Eine steile Karriere also, die nach seiner Ulmer Zeit begann. Erwähnenswert ist, dass er 1955 ein Buch über Max Bill verfasst, das in einem argentinischen Verlag erscheint. Dies ist insofern interessant, weil Maldonado just Bill als Platzhirsch im Gestaltungs-Feld ‚entthronen‘ wird (die Revolution frisst nicht zuletzt ihre Väter).

141

Faktuale Dimension – was wird ausgesagt?

Gleich Maldonados erster Satz seines verschriftlichten Vortrags stimmt den Grundton seiner Argumentation an:

„Die Anschauungen, die die Ideologie des Bauhauses bestimmt haben, lassen sich ein Vierteljahrhundert nach Schließung dieses Instituts schwer in die Sprache unserer heutigen Problematik übertragen. Mehr noch: wir müssen einige dieser Anschauungen, wie wir sehen werden mit größter Entschiedenheit, aber auch mit größter Objektivität, zurückweisen.“ (Maldonado 1958, o. S.)

Qualitativ und quantitativ nimmt das Bauhaus viel Raum in seinem Vortrag ein. Immer wieder arbeitet er sich am damaligen Leitstern für die Gestaltungsarbeit ab – und distanziert sich. Zwar würdigt er das Bauhaus als eine Periode, „die für die Ausbildung des Produktgestalters besonders fruchtbar war“ (ebd.). Die Situation heute habe sich jedoch bedeutend geändert.

Maldonado vertritt in seinem Vortrag folgende Thesen:

These 1: Gestaltung wird in den Medien wahrgenommen und bestärkt, doch tatsächlich besteht Desorientierung über Inhalt und Aufgaben von Produktgestaltung.

Der argentinische Designtheoretiker spekuliert, allgemein sei die Wichtigkeit der Ausbildung von Produktgestalter:innen anerkannt. Auf internationalen Kongressen zur Produktgestaltung zeichne man ein positives Bild der Gestalter:innen-Ausbildung, doch Maldonado kann dies nicht teilen und wendet ein:

„Wenn die erwähnten Veröffentlichungen und internationalen Kongresse ein sehr optimistisches Bild vom Ausbildungsstand des heutigen Produktgestalters zeichnen, ein Bild mit wenigen Problemen und vielen Lösungen, so offenbaren jedoch dieselben Veröffentlichungen und Kongresse, Äußerungen qualifizierter Theoretiker und Fachleute einbe-griffen, eine symptomatische Desorientierung in der Frage: was ist Pro-duktgestaltung und was soll sie sein.“ (ebd.)

These 2: Es herrscht Handlungsbedarf, den Status quo zu ändern.

1958 sieht Maldonado die Situation der Produktgestaltung als „ausgesprochen kritisch“ an, und zwar, weil die Ausbildung des Produktgestalters „im Schatten eines schon legendären Bauhauses“ (ebd.) verharre und sich dadurch nicht auf die neuen Gegebenheiten einstelle. Bei der kulturellen Verarbeitung der jüngsten Errungenschaften von Wissenschaft und Technik erweise sich das Bauhaus-Erbe deshalb als Hindernis, weil es keine Antworten auf die neue Situation biete.

Auf der Suche nach Möglichkeiten, den Status quo zu verändern, kategorisiert Maldonado seine weiteren Reflektionen in drei Aspekte: den ästhetischen und den ökonomischen Aspekt sowie einen, den er ‚Beziehung zwischen Produktion und Produkt‘ nennt.

Der ästhetische Aspekt

These 3: Das Ästhetische-Künstlerische in der Produktgestaltung ist eine historische Zeitspanne.

Das Thema Ästhetik beleuchtet Maldonado zunächst historisch. Für ihn sind ästhetisch-künstlerische Überlegungen auf dem Gebiet der Produktgestaltung von der Entstehung der Produktgestaltung selbst nicht zu trennen.

Maldonado nennt die Arts and Crafts-Bewegung als „eine der wichtigsten Strömungen um die Mitte des 19. Jahrhunderts“ (ebd.). John Ruskin und William Morris brachten demnach eine Wiederbelebung des Handwerks in Gang und verbreiteten „gleichzeitig am nachhaltigsten die Idee der Produktgestaltung als Kunst“ (ebd.). Wohl bemerkt als Kunst.

These 4: Arts and Crafts hat in der neuzeitlichen Entwicklung keine Bedeutung mehr.

Maldonado macht mit der Arts and Crafts-Bewegung kurzen Prozess: Sie sei künstlerische Romantik, anti-technisch und dekorativ. Auf die Anforderungen einer in Entstehung begriffenen Industrielwelt könne sie nicht antworten. Es sei klar, dass ‚Arts and Crafts‘ keine Zukunft habe. Maldonado ergänzt: „Das gilt auch für den Jugendstil“ (ebd.). Er dekonstruiert das von zahlreichen Autor:innen⁴² genannte Vorbild Arts and Crafts mit Hilfe der Ingenieurleistungen zu Morris‘ und Ruskins Zeiten:

„Ich denke dabei besonders an die (Strömung) der großen Konstrukteure von Brücken und Nutzbauten im 19. Jahrhundert, die als rationalistisch – die Bezeichnung ist diskutabel – bekannt ist. Gleichgültig, sogar feindlich dem ästhetischen Faktor gegenüber, schufen ihre Vertreter eine neue Auffassung von Gestaltung. Die Gestaltung sollte sich decken mit den Begriffen der Produktivität in Herstellung und Montage, mit der Ökonomie der Materialien und der Gebrauchsfunktion.“ (ebd.)

Maldonado beschwört hier das Phantasma des kühl rechnenden, materialökonomisch abwägenden Ingenieurs herauf, durch und durch seiner Ratio gehorchend und durch die Abspaltung ästhetischer Belange zu großartigen Konstruktionen fähig. Nebenbei schafft dieser Typus noch eine neue Auffassung von Gestaltung. Es ist jedoch historisch falsch, dass die Ingenieure des 19. Jahrhunderts ästhetischen Fragen keine Beachtung schenkten.

⁴² So wird die Arts and Crafts-Bewegung z. B. von Walter Gropius, Theodor Heuss, Else Meissner und Wilhelm Wagenfeld hervorgehoben.

Maldonado jedenfalls schreibt den ästhetischen Faktor der Kunst zu, verkapselt ihn darin und spaltet ihn so de facto von der weiteren, fortschrittlichen Gestaltung ab, mit dem damals schlagenden Argument:

These 5: Ästhetik einerseits und Produktivität/Materialökonomie/ Gebrauchsfunktion andererseits vertragen sich nicht.

Mit weiteren historischen Beispielen erörtert Maldonado das Für und Wider der Notwendigkeit einer ‚Ausöhnung‘ der Arts and Crafts-Bewegung mit dem Rationalismus der Konstrukteure und kommt über Frank Lloyd Wright, Hermann Muthesius, Adolf Loos und anderen wieder zum Bauhaus:

„Das Bauhaus vollbrachte das Wunder: es entstand eine rationalistische Ästhetik der industriellen Produktion. Nicht allein das Handwerkserzeugnis, auch das Industrieprodukt stellt von nun an ein Formproblem dar. Ein Formproblem, das künstlerisch gelöst werden sollte. Ein künstlerisches Repertoire wurde also durch ein anderes, gleichfalls künstlerisches Repertoire abgelöst. Neue ästhetische Richtschnur ist die sogenannte ‚formale Reinheit‘, die besonders durch die Anwendung von elementaren geometrischen Formen und die ‚Echtheit‘ des Materials, durch Materialgerechtigkeit, zum Ausdruck kommen soll. Andererseits wurde die Idee der Funktion, das Erbe der großen Konstrukteure des 19. Jahrhunderts, zu einem wesentlichen Faktor. Sie hatte jedoch etwas von ihrer ursprünglichen Klarheit verloren: man wusste nicht genau, worauf sie sich bezog.“ (ebd.)

Was zunächst klingt wie ein Lob, erweist sich am Ende als fundamentale Kritik Maldonados an der bis dato vom Bauhaus beeinflussten Gestaltungsauffassung, die er im Folgenden Formalismus nennen wird:

These 6: Mit dem Bauhaus wurde das industrielle Produkt zum Experimentierfeld eines künstlerischen Repertoires. Das ästhetische (= künstlerische) Moment wurde nur den neuen technischen Gegebenheiten angepasst.

Maldonado bringt ein weiteres Beispiel, um seine These zu untermauern. Er beschäftigt sich mit der Gestaltung in den USA der 1930er-Jahre und referiert, Ursache für die (negativ konnotierte) Formensprache des ‚Stylings‘, gemeint ist die Stromlinienform, sei die damalige wirtschaftliche Krise gewesen. Styling sei noch „heute besonders spürbar“ (ebd.).

Maldonado führt seine Reflektionen über den ‚Formalismus‘ des Bauhauses und die über das ‚Styling‘ nun zusammen: Man wolle nicht zugeben, dass der Formalismus, den er auch ‚Neo-Akademismus‘ nennt, und das ‚Styling‘ „nur zwei Formen ein und derselben Auffassung sind, der Auffassung nämlich, dass bei der Herstellung des Produkts der ästhetische Faktor der wesentliche ist – also der Produktgestaltung als Kunst“ (ebd.). Die Verbindung Styling und Bauhaus muss damals schockierend gewirkt haben, denn bis dato war das Styling für nicht wenige anerkannte Gestalter:innen wie etwa Wilhelm Wagenfeld der Inbegriff des Oberflächlichen, ‚Falschen‘ und ‚Bösen‘, das Bauhaus hingegen galt als strahlendes Vorbild. Maldonado macht damit Schluss.

These 7: Produktgestaltung ist keine Kunst, ästhetische Überlegungen sind keine Basis für Produktgestaltung.

Der ästhetische Faktor sei nur ein Faktor unter vielen, mit denen der Produktgestalter arbeitet, mahnt Maldonado. Er sei weder der wichtigste noch der beherrschende und ergänzt, neben dem ästhetischen Faktor gäbe es den produktiven, konstruktiven, ökonomischen und „vielleicht auch den symbo-

lischen Faktor“. Maldonado kommt zum Kern seiner These: „Produktgestaltung ist keine Kunst, und der Produktgestalter nicht unbedingt ein Künstler. Der größte Teil der in Museen und Ausstellungen gezeigten Gegenstände des ‚good design‘ ist anonym und oft in technischen Büros von untergeordneten Angestellten geschaffen worden, die nie auf den Gedanken kommen würden Künstler zu sein. Dafür werden die Scheußlichkeiten der heutigen Industrie im Namen der Schönheit und der Kunst hergestellt“ (ebd.). Für Maldonado sind ästhetische Überlegungen keine solide Basis für die heutige Produktgestaltung.

Der ökonomische Aspekt

Maldonado beklagt, dass Produktgestaltung von Produktion und Konsum abhängig sei, eine wissenschaftliche Untersuchung der wahren ökonomischen Rolle der Produktgestaltung jedoch bis heute fehle. Er lässt kein gutes Haar an denjenigen, die sich in Büchern, Aufsätzen und Vorträgen mit der ökonomischen Seite der Produktgestaltung beschäftigen; er hält sie für „gewöhnlich sensationell, anekdotenhaft oder naiv“ (ebd.). Lediglich der schwedische Kunsthistoriker und Pionier des Funktionalismus‘ Gregor Paulsson findet vor Maldonados Urteil Gnade, weil er demnach einen ersten Versuch unternahm, die ökonomischen Voraussetzungen der Produktgestaltung unter dem Gesichtspunkt der national-ökonomischen Wertlehre zu analysieren. Maldonado setzt sich im Text intensiv mit Paulssons Thesen auseinander. Er bewertet sie allerdings als vereinfachend und formuliert eine Gegenthese:

These 8: Produzent:in und Konsument:in sind keine Größen, die man ein für alle Mal mit Hilfe eines bestimmten Schemas fixieren könnte.

Der Weg von dem:der Produzent:in zu dem:der Konsument:in, vom Tauschwert zum Gebrauchswert ist nach Maldonado äußerst komplex, so dass sich die Beziehungen zwischen Ursache und Wirkung schwer festlegen lassen. Der Produktgestaltung einen festen Platz in einem solchen Vorgang zuzuweisen, hat keinen Sinn, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil Produzierende und Konsumierende nicht festzulegen sind.

Implizit spricht sich Maldonado damit gegen das Konzept vom zeitlosen Design aus, das sein HfG-Kontrahent Max Bill vehement vertrat. Er argumentiert historisch mit Henry Ford, der aus der Erkenntnis, dass in verschiedenen historischen Perioden sich auch die Beziehungen zwischen Produzent:in und Konsument:in veränderten, das Produkt dahingehend überarbeiten ließ. Infolgedessen könne „der Produktgestalter nicht immer die gleiche Funktion und die gleiche Bedeutung haben“ (ebd.). Aus dieser historischen Dynamik folgt für Maldonado:

These 9: (In Zukunft) wird der:die Produktgestalter:in Koordinator:in sein.

Historisch betrachtet sei in einer ersten Periode der:die Produktgestalter:in der:die Konstrukteur:in, der:die Erfinder:in, der:die Planer:in gewesen, in der zweiten Periode der:die Künstler:in, und in der nun angebrochenen dritten Periode „wird (es) seine Sache sein, in enger Zusammenarbeit mit einer Reihe von Fachleuten die verschiedensten Erfordernisse der Herstellung und des Gebrauchs zu koordinieren. Kurz, er wird für eine maximale Produktivität, aber auch für eine maximale materielle wie kulturelle Zufriedenstellung des Verbrauchers verantwortlich sein“ (ebd.).

These 10: Es braucht eine Theorie des Bedarfs, um die Kaufgründe der Konsument:innen zu erforschen.

Im Gegensatz zu Autor:innen der älteren Generation wie Else Meissner, Wilhelm Wagenfeld, Josef Alfons Thuma⁴³ oder Max Bill spricht sich Maldonado nirgends für die Propagierung von Erziehungsversuchen der Konsument:innen aus. Er plädiert vielmehr dafür, deren Motive zu erforschen.

Was ein:e Konsument:in ist, das sei zwar eine wichtige Frage, doch sei es schwierig, dies „objektiv und ohne abstrakte Verallgemeinerungen“ festzustellen, betont Maldonado: „Ohne Zweifel wissen wir etwas über den Konsum, aber es ist offensichtlich, dass unsere Kenntnisse nicht auf der Höhe unserer Bedürfnisse stehen“ (ebd.). Er denke dabei nicht allein an die materielle, sondern hauptsächlich an die psychologische Wahrscheinlichkeit einer Anschaffung: „Wir wissen auch, dass wir oft konsumieren aus projektiven und kompensatorischen Gründen. Durch einen Prozess symbolischer Übertragung beziehen wir, sei es wirklich, sei es illusorisch, aus bestimmten Gegenständen Prestige, Geltung oder Sicherheit; andere helfen uns momentan, mit Gefühlen der Feindseligkeit oder der Einsamkeit fertig zu werden“ (ebd.). Die bisherigen Informationen darüber seien nicht ausreichend. Institute für Markt- und Motivforschung steht er misstrauisch gegenüber. Stattdessen plädiert Maldonado dafür, für Konsumforschung „in Zukunft die empirische Soziologie, die kulturelle Anthropologie, die deskriptive Semiotik, die genetische Psychologie des individuellen und sozialen Verhaltens, die Wahrnehmungstheorie etc. zu einem systematischen Studium der subtilsten Aspekte des Konsums“ (ebd.) zu vereinen. Die viel beschriebene Verwissen-

145

⁴³ Wilhelm Wagenfeld und Josef Alfons Thuma wurden nicht in einem eigenen Kapitel behandelt, jedoch unter anderen Autor:innen rezipiert (siehe auch Kapitel 3.3.3 ‚Theoretisches Sampling‘).

schaftlichung des westdeutschen Designs ab Ende der 1950er-Jahre – hier ist sie deutlich ablesbar.

These 11: Gestalter:innen brauchen für eine erfolgreiche Arbeit die Theorie.

„Eine wissenschaftliche Antwort auf alle diese Fragen wird für den Produktgestalter der jetzt beginnenden Periode unerlässlich sein“ (ebd.), ist Maldonado überzeugt. Nur so würde er bei seiner Arbeit die abstrakten Verallgemeinerungen über den Konsumenten durch objektiv verwendbares Material ersetzen können. Maldonado führt hier etwas gänzlich Neues ein, nämlich die ‚Illusio‘ (noch handelt es sich um einen Glauben), dass die Einbeziehung von (objektiv konnotierter) Wissenschaft in Form von Theorie in den Gestaltungsprozess Erfolg bringt. Oder umgekehrt: Wer Theorie ignoriert, bleibt erfolglos.

Die Beziehung zwischen Produktivität und Produktgestaltung

Maldonado kommt nach dem ästhetischen und dem ökonomischen zu diesem dritten Aspekt, den er im Zusammenhang mit einer möglichen Veränderung des Status quo reflektiert. Laut Maldonado drücke sich die Produktivität in drei Dimensionen aus:

1. Erhöhung der Produktion;
2. Senkung der Gesteuerungskosten pro Einheit;
3. qualitative Verbesserung des Produkts.

Die heutige Großindustrie verfüge über sich ergänzende Mittel, um diese Ziele zu erreichen:

1. die Planungs- und Ablaufsforschung (operational research);
2. die Automation.

Für den argentinischen Theoretiker heißt die Konsequenz aus der Reflektion der drei Aspekte:

These 12: Die Arbeit der Produktgestalter:innen wird immer mehr von Faktoren abhängen, die sie selbst nicht beeinflussen.

Da die Ansprüche der Produktivität heute weit höher als früher seien, könne man davon überzeugt sein, dass in den kommenden Jahren Produktivität und Produktgestaltung zusammen gehen werden: „Die neue Phase der industriellen Entwicklung wird gekennzeichnet sein durch eine neue Theorie der Beziehungen zwischen Maschine und Produkt. [...] Wenn in der Vergangenheit die Produkte in gewissem Maße das operative Verhalten der Maschine bestimmten, wird in Zukunft das operative Verhalten der Maschine in gewissem Maße das Produkt bestimmen“ (ebd.). Das heißt, dass der:die Produktgestaltende mehr als je zuvor Faktoren berücksichtigen muss, die außerhalb seiner eigenen Sphäre liegen. Dadurch sei es oft notwendig, „sowohl das Produkt als auch den Arbeitsprozess neu zu planen. [...] In den meisten Fällen ist es einfacher, die Konsumgüter zu verändern als die technischen Anlagen“ (ebd.). Daraus ergibt sich für Maldonado Folgendes:

These 13: Die Produktgestalter:innen müssen sich nach den Fertigungsweisen richten und nicht umgekehrt.

These 14: Miniaturisierung und Kernenergie werden zu neuen Tätigkeitsfeldern führen.

Auch für Maldonado ist die Kernenergie, wie bei Vielen in jener Zeit, ohne Wenn und Aber positiv konnotiert. Miniaturisierung und Kernenergie verschieben für ihn einfach nur den Aktionsradius eines:einer Produktgestalter:in. In dem einen Fall reduziert die Technologie elektronische Aggregate auf eine winzige Dimension, im anderen Fall vergrößert sie sie gigantisch. Damit verbunden vergrößerten sich die Aufgaben für Produktgestalter:innen.

Maldonados Ausführungen kulminieren am Schluss in der Darstellung der Konsequenzen für die Ausbildung zukünftiger Produktgestalter:innen, die für ihn logisch in ein Hochschulstudium münden.

These 15: Die Ausbildung der Produktgestalter:innen ist eine akademische Hochschulausbildung.

Maldonado wendet sich gegen die seiner Meinung nach irriige Auffassung, „die Ausbildung des Produktgestalters als hauptsächlich künstlerisches und nur am Rande pädagogisches Phänomen zu betrachten“ (ebd.). Dies sei eine aus der Bauhauszeit ererbte Gewohnheit: „Man glaubte eine Zeitlang, dass das Thema der Erziehung des Produktgestalters, aus dem allgemeinen Zusammenhang der Hochschulbildung herausgelöst werden könne. [...] Die Ausbildung des Produktgestalters ist nichts anderes als ein besonderer Fall der Hochschulbildung“ (ebd.).

Maldonado übt auch hier fundamentale Kritik am Bauhauserbe: Demnach war die Bauhauspädagogik immer heterogen, ihr Rückgrat war von Anfang an der ‚Grundkurs‘. Als verbindende Gemeinsamkeit der Grundkurse von Itten, Klee und Co. könne eine künstlerische Herangehensweise vorausgesetzt werden. Sie lasse sich mit den Schlagworten Arbeit, Kunst, Aktion und Praxis charakterisieren: „Der Student des Grundkurses muss durch die künstlerische und manuelle Praxis seine expressiven und schöpferischen Kräfte befreien und eine aktive, spontane und unvoreingenommene Persönlichkeit entfalten; er muss seine Sinne wiedererziehen, die verlorene psychobiologische Einheit wiedergewinnen, d. h. den paradiesischen Zustand, in dem die Erfahrungen von Sehen, Hören und Tasten sich noch nicht gegeneinander absetzten; schließlich muss er Kenntnisse erwerben, aber nicht in erster Linie intellektuell, sondern emotional, nicht durch mündliche Erklärungen, sondern durch die Praxis, nicht durch Bücher, sondern durch die Arbeit. Erziehung durch Kunst. Erziehung durch Aktion. Erziehung durch Praxis“ (ebd.).

147

These 16: Das Bauhaus war ‚kein Mirakel‘.

Vom pädagogischen Standpunkt aus sei es nicht schwer, den Ursprung der ‚Bauhaus-Pädagogik‘ aufzuzeigen, so Maldonado. Man könne deutlich den Einfluss der ‚Kunsterziehungsbewegung‘ von Hans v. Marées und Adolf Hildebrandt gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, der ‚Arbeitsschule-Bewegung‘ von Kerschensteiner, des ‚Aktivismus‘ von Maria Montessori und auch den Einfluss des amerikanischen ‚Progressivismus‘ erkennen, zählt Maldonado auf. Er erkennt zwar an, dass das Bauhaus „zu jener Zeit die fortschrittlichsten Kundgebungen des pädagogischen Denkens“ (ebd.) aufgriff. Doch als zeitgemäßes Ausbildungsmodell sei das Bauhaus nicht mehr geeignet.

These 17: Die Theorie muss mit der Praxis und die Praxis mit der Theorie verschmolzen sein.

Die Erziehungsphilosophie des Bauhauses „ist nicht in der Lage, die neuen Beziehungen zwischen Theorie und Praxis, die die jüngste wissenschaftliche Entwicklung geschaffen hat, in sich aufzunehmen“ (ebd.). Tun ohne Wissen sei heute ebenso unmöglich wie Wissen ohne Tun (vgl. ebd.)

Mit der Formulierung dieser Gebote-gleichen Aussagen hat Maldonado das Bauhaus mitsamt jener pädagogischen Ansätze symbolisch endgültig beerdigt und ein neues Dogma geschaffen: das Dogma der wissenschaftlich begründeten Entwurfspraxis. Zugleich führt der HfG-Dozent Wissenschaft als bedeutungsvolle Kategorie der nun nicht mehr künstlerisch motivierten Entwurfsarbeit ein.

These 18: Eine neue Erziehungsphilosophie ist im Kommen: Der:die Produktgestalter:in der Zukunft arbeitet für Industrie und Zivilisation.

Als Grundlage der (er sagt nicht ‚einer‘) neuen Erziehungsphilosophie diene „der wissenschaftliche Operationalismus“ (ebd.). Wichtig sind ihm außerdem Kenntnisse, „aber Kenntnisse, die man anwenden, handhaben kann, reale Kenntnisse“ (ebd.). Maldonado ist sich sicher: „Der Produktgestalter kann nicht umhin, sich in die Wirklichkeit einzupassen. [...] Er wird arbeiten an den neuralgischen Punkten unserer industriellen Zivilisation. Gerade dort, wo die wichtigsten Entscheidungen für unser tägliches Leben fallen“ (ebd.). Diese Formulierung impliziert zum einen, dass die Gestalter:innen, die in der Vergangenheit oder in den 1950ern tätig waren oder sind, nicht an die Wichtigkeit der Wissenschaft im Design glauben und wenn sie künstlerisch-intuitiv arbeite(te)n, eben nicht ‚in der Wirklichkeit‘ waren bzw. sind. Zum anderen lädt Maldonado die Dienstleistungen der Gestalter:innen mit einer zivilisa-

torischen Wichtigkeit auf, die sie in ihrer Dramatik in die Nähe einer medizinischen Intensivstation rückt. Das in den 1950er-Jahren so oft formulierte Phantasma des (männlichen) Gestalter-Schöpfers als Weltretter, der Verantwortung für nicht weniger als für Kultur und Gesellschaft trägt, stellt auch Maldonado nicht in Frage.

These 19: Nur die Hochschule für Gestaltung in Ulm kann bislang den:die Produktgestalter:in von morgen ausbilden.

Maldonado, der zur Zeit des Vortrags bereits Co-Rektor an der HfG Ulm ist, schließt seinen Vortrag mit folgenden Worten:

„Eine einzige Schule gibt es augenblicklich, die sich der Ausbildung dieses neuen Typs von Produktgestaltern widmet – die Hochschule für Gestaltung in Ulm. Sie ist das erste Beispiel der neuen Erziehungsphilosophie. Ich bin davon überzeugt, dass früher oder später andere Schulen aus diesen Erfahrungen Nutzen ziehen können und denselben Weg einschlagen werden.“ (ebd.)

Damit erhebt er die Ulmer Hochschule zum Vorbild der Vorreiter, setzt sie an die Spitze der Avantgarde. Er sollte Erfolg damit haben. Bis heute überstrahlt die HfG Ulm jede andere vorbildliche Ausbildungsstätte für Gestaltung und Design der Nachkriegszeit.

Zusammenfassung der Argumentation Maldonados nach Diskurssträngen:

Diskursstrang Produktgestaltung

These 1: Gestaltung wird in den Medien wahrgenommen und bestärkt, doch tatsächlich besteht Desorientierung über Inhalt und Aufgaben von Produktgestaltung.

These 2: Es herrscht Handlungsbedarf, den Status quo zu ändern.

These 3: Das Ästhetische-Künstlerische in der Produktgestaltung ist eine historische Zeitspanne.

These 4: Arts and Crafts hat in der neuzeitlichen Entwicklung keine Bedeutung mehr.

These 5: Ästhetik einerseits und Produktivität/Materialökonomie/Gebrauchsfunktion andererseits vertragen sich nicht.

These 6: Mit dem Bauhaus wurde das industrielle Produkt zum Experimentierfeld eines künstlerischen Repertoires. Das ästhetische (= künstlerische) Moment wurde nur den neuen technischen Gegebenheiten angepasst.

These 7: Produktgestaltung ist keine Kunst, ästhetische Überlegungen sind keine Basis für Produktgestaltung.

These 9: (In Zukunft) wird der:die Produktgestalter:in Koordinator:in sein.

These 11: Gestalter:innen brauchen für eine erfolgreiche Arbeit die Theorie.

These 12: Die Arbeit der Produktgestalter:innen wird immer mehr von Faktoren abhängen, die sie selbst nicht beeinflussen.

These 13: Die Produktgestalter:innen müssen sich nach den Fertigungsweisen richten und nicht umgekehrt.

These 14: Miniaturisierung und Kernenergie werden zu neuen Tätigkeitsfeldern führen.

Diskursstrang Konsument:in

These 8: Produzent:innen und Konsument:innen sind keine Größen, die man ein für alle Mal mit Hilfe eines bestimmten Schemas fixieren könnte.

These 10: Es braucht eine Theorie des Bedarfs, um die Kaufgründe der Konsument:innen zu erforschen.

Diskursstrang Ausbildung

These 15: Die Ausbildung der Produktgestalter:innen ist eine akademische Hochschulausbildung.

These 16: Das Bauhaus war ‚kein Mirakel‘.

These 17: Die Theorie muss mit der Praxis und die Praxis mit der Theorie verschmolzen sein.

These 18: Eine neue Erziehungsphilosophie ist im Kommen: Der:die Produktgestalter:in der Zukunft arbeitet für Industrie und Zivilisation.

These 19: Nur die Hochschule für Gestaltung in Ulm kann bislang den:die Produktgestalter:in von morgen ausbilden.

Rhetorische Dimension

Wie in den vorherigen Analysen sollen auch hier diskurstragende Kategorien identifiziert werden. In der folgenden Statistik ist dargestellt, welche Wörter und Begriffe Tomás Maldonado im analysierten Vortrag von 1958 hauptsächlich verwendet:

73-mal Gestaltung (davon 12-mal andere, 29-mal Produktgestalter und 32-mal Produktgestaltung),

31-mal ästhetisch, z. B. ästhetischer Faktor,

24-mal Industrie, Industrieprodukt oder industriell, Großindustrie, industr. Revolution...,

20-mal Künstler/künstlerisch, entweder im Erklären historischer Konzepte oder negativ konnotiert,
 20-mal Bauhaus,
 16-mal Form (davon 2-mal Formproblem und 5-mal Formalismus/Formalisten),
 13-mal wissenschaftlich, 2-mal Wissenschaft,
 12-mal Technik, 11-mal technisch,
 12-mal Theorie/ theoretisch,
 10-mal Produktivität, 1-mal produktiv,
 6-mal Kultur,
 6-mal Method...,
 6-mal operationell u. ä.,
 5-mal schön/Schönheit, sämtlich Abgrenzungskontext,
 5-mal Funktion/0-mal funktionell,
 4-mal Ding, im Abgrenzungskontext,
 4-mal system...,
 3-mal Zukunft,
 3-mal Handwerk, handwerklich im historischen Kontext verwendet (William Morris),
 1-mal Qualität, negativ konnotiert,
 1-mal Natur...,
 0-mal Zweck(mäßig),
 0-mal Geschmack.

Am häufigsten und mit großem Abstand nennt Maldonado den Wortkomplex um die Begriffe ‚Produktgestaltung‘, ‚Produktgestalter‘ und ‚Gestaltung‘; letzterer wird ausschließlich im Zusammenhang mit der Schilderung historischer Entwicklungen verwendet.

Fasst man die Wörter Theorie, Methode, wissenschaftlich und Wissenschaft zu einem thematischen Komplex zusammen, so ergibt sich daraus Rang zwei der Nennungen.

Der am dritthäufigsten verwendete Begriff lautet ‚Ästhetik‘ bzw. ‚Ästhetischer Faktor‘.

Hierbei fällt auf, dass sämtliche Nennungen negativ konnotiert sind und in einem Abgrenzungskontext zur Kunst benutzt wurden, ebenso wie die Wörter ‚Schön(-heit)‘, ‚Qualität‘ und das Werturteil ‚gut‘. Auch ‚Zweckmäßig(-keit)‘, und ‚Geschmack‘ sind für Maldonado keine relevanten Diskursthemen mehr. Im Gegensatz dazu standen gerade diese Begriffe für zahlreiche Autor:innen wie zu Beispiel Else Meissner, Wilhelm Wagenfeld und Max Bill im Zentrum ihrer Reflexionen.

Auf Rang Vier der häufigsten Nennungen folgt ‚Industrie‘/‚industriell‘; handwerkliche Arbeit hingegen ist kein Thema für Maldonado, ebenso wenig wie ‚Natur‘.

An fünfter Stelle der Nennungen kommt der Begriff ‚Kunst‘ bzw. ‚künstlerisch‘ – entweder im Zusammenhang mit der Darstellung historischer Ereignisse oder negativ konnotiert.

Die untersuchten Wortnennungen und -häufungen (Produktgestaltung, Theorie/Wissenschaft, Ästhetik, Industrie und Kunst) bestätigen die in der Analyse der faktualen Dimension herausgearbeiteten Thesen. Beides macht deutlich, dass bei Maldonado das Thema Produktgestaltung bzw. die Arbeit des Produktgestalters seinen diskursiven Fokus bildet, er betrachtet sein Sujet allerdings aus einer anderen Perspektive als etwa sein HfG-Kontrahent Max Bill: Bemerkenswert ist, dass Maldonado ‚Produktgestaltung‘ und ‚Produktgestalter‘ zwar am häufigsten verwendet, die Wörter Form, Funktion und Zweck jedoch, anders als bei Bill, kaum auftauchen. Das Diskursthema Gestaltung im Sinne einer Auseinandersetzung mit Form- und Funktionspro-

blemen ‚am Ding‘ ist für Maldonado offenbar unwichtig. Sein vordringliches Interesse gilt der Profession und dem Subjekt, also der:dem Gestalter:in, nicht dem Objekt. Produktgestaltung sieht er als eine übergeordnete, konstituierende Konzeption.

Nachdem in der Analyse der quantitativen Worthäufungen die diskursive Leitthematik Maldonados herausgearbeitet wurde, stellte ich mir die Frage, mit welchen Formulierungen und rhetorischen Mitteln der noch keineswegs etablierte Vertreter:innen einer jungen Avantgarde seine Botschaft kommuniziert, wie also seine rhetorische Strategie aussieht. Da er inhaltlich damals radikale Thesen vertritt, war es umso wichtiger, als Autorität aufzutreten, der man zuhört, d. h. das ‚Recht zu sprechen‘ für sich in Anspruch nehmen zu können. Zwar hat er als Co-Rektor der Hochschule für Gestaltung in Ulm einen gewissen Status. Um sich für einen Umsturz – und nichts Geringeres ist im Gange – Gehör zu verschaffen, braucht es rhetorische Finesse. Maldonado verfügt über ein solches Sprach-Kapital und er nutzt es. Seine rhetorische Strategie umfasst sieben Aspekte:

- ‚Inszenierung als Autorität‘,
- ‚Pseudo-Objektivität und echte Wissenschaftlichkeit‘,
- Polarisierung,
- ‚Patronizing‘, Lob und Demontage,
- Verunsicherung,
- Spaltung der Zeit und
- Spaltung der Sphäre.

Übergeordnetes Ziel ist, wie beschrieben, die Definitionsgewalt zu erlangen, d. h. sich mit den eigenen Narrativen gegenüber den der anderen durchzusetzen.

Das Recht zu sprechen – Inszenierung als Autorität

Der Soziologe Pierre Bourdieu schrieb in seinem Buch ‚Die verborgenen Mechanismen der Macht‘, um die Mechanismen zu verstehen, müsse man „in den Worten das Prinzip der Macht“ suchen (Bourdieu 1992, S. 83):

„Tatsächlich üben Worte eine typisch magische Macht aus: sie machen sehen, sie machen glauben, sie machen handeln. Aber wie im Fall der Magie muss man sich fragen, worin das Prinzip des Vorgangs besteht; oder genauer welche die sozialen Bedingungen sind, die die magische Wirksamkeit der Worte möglich machen. Die Macht der Worte wirkt nur auf diejenigen, die disponiert sind, sie zu verstehen und auf sie zu hören, kurz ihnen Glauben zu schenken. [...] Die Grundlage der Macht der Worte wird durch die Komplizenschaft gebildet, die mittels der Worte zwischen einem in einem biologischen Körper Fleisch gewordenen sozialen Körper, dem des Wortführers, und den biologischen Körpern sich herstellt, die sozial zugerichtet sind, seine Anweisungen anzuerkennen, aber auch seine Ermahnungen, seine Anspielungen oder seine Befehle, und die die ‚gesprochenen Subjekte‘ sind die Getreuen, die Gläubigen.“ (ebd., S. 83f.)

Eine Inszenierung als Autorität ist Voraussetzung für die Glaubhaftigkeit des ‚Generalangriffs‘. Tomás Maldonado verfügt von Hause aus über einen Habitus, der ihn als umfassend gebildet, sprachgewandt und scharfsinnig ausweist. Im analysierten Text nennt er zahlreiche Personen aus den unterschiedlichsten Bereichen, wie etwa Wirtschaft, Architektur, Gestaltung und Kunst sowie Pädagogik; seine Exempel stammen aus dem In- und Ausland, und mit seinen Ausführungen dokumentiert Maldonado fundiertes historisches Wissen. Die Internationalität seiner Beispiele wird durch die Tatsache untermauert, dass er aus Argentinien stammt. Maldonado muss nicht von Internationalität sprechen, er hat sie. Zusammen mit seiner Bildung und dem

„name dropping“ wirken Auftritt und Worte kompetent. Zusätzlich untermauert er die Inszenierung seiner Person als Autorität durch die Kombination einer Pseudo-Objektivität und echter Wissenschaftlichkeit, die im Folgenden näher betrachtet wird.

Maldonados Aufzählungen von Personen aus der Wissenschaft rücken ihn durch Kennerschaft selbst in dieses Feld. Er scheint Einblick zu haben und die Positionen im wissenschaftlichen Feld einordnen zu können. Ein zweites Mittel, Wissenschaftlichkeit zu signalisieren, sind die Anwendung wissenschaftlicher Methoden wie Aufzählungen (erstens, zweitens, drittens...), das Formulieren von Thesen und deren Hierarchisierung sowie Nutzung eines entsprechenden Vokabulars.

Auch Maldonado verwendet wie Max Bill eine an der Wissenschaft orientierte Sprache, mit einem großen Unterschied: Bill etwa formulierte: „Ernsthafte Wissenschaftler streiten sich, ob [...]“ (Bill 2008, S. 112). Zum einen signalisiert die Formulierung, dass Bill Technik und Wissenschaft rezipiert, zum anderen drückt sich hier jedoch eine Außensicht, eine Distanz zur Wissenschaft aus. Bei Maldonado ist diese Außensicht einer Innensicht gewichen: Anders als Bill erwähnt Maldonado Wissenschaftler⁴⁴ nicht, er verhält sich wie ein solcher. So untermauert er beispielsweise den Inhalt seiner Ausführungen mit Fachbegriffen und bei wissenschaftlichen Abhandlungen üblichen Aufzählungen und Unteraufzählungen (siehe These 11).

Maldonado bedient sich jedoch nicht nur der Wissenschaft, um das Gewicht seiner Aussagen zu erhöhen, sondern reklamiert darüber hinaus Objektivität für sich, wie das Zitat zeigt: „[...] Wir müssen einige dieser Anschauungen, wie wir sehen werden, mit größter Entschiedenheit, aber auch mit größter Objektivität, zurückweisen“ (Maldonado 1958, o. S.).

⁴⁴ Maldonado nennt einige Wissenschaftler und Theoretiker wie Anatole Rapaport, Henri Lefévre, John Maynard Keynes und Philip MacCord Morse, jedoch keine Frau.

Polarisierung

Relativierungen sind Maldonados Sache nicht. Seine Rhetorik kennzeichnet sich durch Verabsolutierungen, Polarisierungen, und apodiktische Setzungen, die oftmals mit Superlativen oder Modalverben unterstrichen werden und die Wirkung seiner Aussagen verstärken sollen.

Hier einige Beispiele (ebd., o. S.):

- „Wir müssen [...]“,
- „Man darf [...] nicht [...]“,
- „Sind [...] nicht zu trennen“,
- „[...] wo Schönheit ist und wo nicht [...]“,
- „Er wird [...] verantwortlich sein [...]“,
- „Es ist eine unbestreitbare Tatsache [...]“,
- „[...] ist heute völlig überholt [...]“,
- „[...] höchst aktuell [...]“,
- „[...] schon immer [...]“,
- „Niemand ignoriert heute [...]“.

Maldonado verwendet häufig das Wort ‚man‘, das meist mit an Verhaltensnormen appellierenden Verben wie ‚sollte, müsste, darf usw.‘ einhergeht (im Text 17-mal). Mehr als doppelt so oft verwendet er jedoch den Pluralis Auctoris, mit dem er sein Publikum symbolisch einbezieht und so den Eindruck von Zugehörigkeit und Einverständnis suggeriert, (43-mal), z. B. mit Formulierungen wie:

- „Das sind Dinge, die wir wissen“ (ebd.),
- „Nur durch die Kriterien der Produktivität würden wir beurteilen können [...]“ (ebd.),

- „Wir bestreiten das nicht“ (ebd.),
- „Wir müssen [...] mit größter Entschiedenheit [...] zurückweisen“ (ebd.), usw.

Derartige Formulierungen rufen Assoziationen wie Zielgerichtetheit, Entschiedenheit, Tatkraft, aber auch Radikalität oder Kompromisslosigkeit hervor. Die rhetorischen Mittel unterstreichen den Absolutheitsanspruch Maldonados an seiner Deutung; es entsteht zudem eine rhetorische Melange, die in ihrer Rigidität ein hermetisches Theorem konstituiert und kaum Widerspruch zulässt.

Patronizing

Ein weiteres Mittel, Dominanz und Autorität herzustellen, ist, sich über Mit-Akteur:innen zu stellen, indem man sie bewertet. Maldonado nutzt dieses Mittel über das sogenannte Patronizing und die Strategie ‚Lob und Demontage‘.

Beim Patronizing schlägt eine Person einen gönnerhaften Ton einer anderen gegenüber an, welcher damit eine (ungerechtfertigte) Überlegenheit suggeriert. Maldonado sagt beispielsweise über Vertreter des Bauhauses: „Auch hier gab es einige vereinzelte Versuche, den Stand der Dinge zu ändern. Es wäre mehr als ungerecht, wollte man sich nicht daran erinnern“ (ebd.). Ich denke besonders an die Bemühungen von Walter Gropius, Josef Albers und Laszlo Moholy-Nagy. Dadurch, dass er sich das Recht herausnimmt, zu urteilen, stellt sich der:die Sprecher:in über den:die von ihm bewerteten, gleichgültig, ob er:sie die Kompetenz besitzt, andere Leistungen zu beurteilen oder nicht. Etwas vom (abschätzigen) Urteil des Patronizers bleibt hängen.

Lob und Demontage funktionieren ähnlich: Auch hier setzt sich der:die Sprecher:in ins Recht zu urteilen. Dadurch allerdings, dass der Demontage ein Lob vorangestellt wird, wirkt derjenige, der urteilt, demjenigen gegen-

über gerecht, der beurteilt wird – auch wenn die Kritik per se ungerechtfertigt sein sollte. Maldonado verwendet Lob und anschließende Demontage häufig, so etwa als er den Architekturkritiker Reyner Banham zunächst lobt:

„Einer der klarsichtigsten Kritiker der Produktgestaltung, der Engländer Rayner Banham, machte vor kurzem den Vorschlag, das ‚Styling‘ als ‚Volkskunst‘ (popular art) zu betrachten... In der Eintönigkeit der Theorien über Produktgestaltung, die mehr Gemeinplätze kennen, als originelle Ideen, erscheint Banhams These zunächst verführerisch. Jedoch erweisen sich einige seiner Formulierungen bei einer eingehenderen Analyse als zu wenig fundiert. [...] Kurz, der englische Kritiker hat übersehen, dass die Verantwortung für die heutige Krise der Produktgestaltung nicht ausschließlich auf die ‚neo-akademischen‘ Formalisten, wie er sie nennt, zurückzuführen ist, sondern auch auf die ‚stylists‘. Er will nicht zugeben, dass der Formalismus und das ‚styling‘ nur zwei Formen ein und derselben Auffassung sind.“ (ebd.)

Gleichermaßen verfährt Maldonado mit dem schwedischen Kunsthistoriker Gregor Paulsson:

„Die Bücher, Aufsätze und Vorträge, die sich mit der ökonomischen Seite der Produktgestaltung beschäftigen, sind für gewöhnlich sensationell, anekdotenhaft oder naiv. Ich kenne nur eine Ausnahme. In einem Text, der während einer Versammlung des Schweizerischen Werkbundes vor zehn Jahren verlesen wurde, hat Gregor Paulsson dieses Thema in einer völlig anderen Weise aufgegriffen. Meines Wissens war es der erste Versuch, die ökonomischen Voraussetzungen der Produktgestaltung unter dem Gesichtspunkt der national-ökonomischen Wertlehre zu analysieren. [...] Paulssons These ist, trotz ihrer Neuheit und ihrer Entwick-

lungsmöglichkeiten, unter vielen Gesichtspunkten zu beanstanden. Sie vermeidet z. B. nicht das Missverständnis, den ästhetischen Faktor weiterhin als den einzigen Seinsgrund der Produktgestaltung anzusehen. Andererseits und vom Standpunkt der klassischen wie der modernen nationalökonomischen Wertlehre aus gesehen, wird das Problem von Paulsson übertrieben vereinfacht.“ (ebd.)

Verunsicherung

Neben der Inszenierung der eigenen Autorität ist Verunsicherung ein wirksames rhetorisches Mittel, Aufmerksamkeit zu erlangen. Maldonados nutzt es gleich zu Beginn seines Vortrages, indem er einen ‚Notstand‘ behauptet. Er warnt, zwar sei die Wichtigkeit der Ausbildung von Produktgestaltern allgemein anerkannt und das Thema würde breit in den Fachzeitschriften fast aller industriell entwickelter Länder erörtert und analysiert. Dieser Strom eines umfangreichen und sorgfältig präsentierten Materials könne den Eindruck erwecken, dass die Schulen für Gestaltung industrieller Produkte überall und in gleicher Weise über ihre Pubertät hinaus seien, doch wenn ein sehr optimistisches Bild vom Ausbildungsstand des heutigen Produktgestalters gezeichnet würde, so offenbarten jedoch dieselben Artikel, Kongresse und Äußerungen qualifizierter Theoretiker und Fachleute „eine symptomatische Desorientierung in der Frage: Was ist Produktgestaltung und was soll sie sein“ (ebd.). Die tatsächliche Situation sähe ausgesprochen kritisch aus. Diese von Maldonado heraufbeschworene, verunsichernde ‚Not‘ verlangt nach Handeln. Nun kann er seine Sicht auf das Feld der Gestaltung zu Gehör bringen.

Definitionsmacht

In den ‚Regeln der Kunst‘ schreibt Bourdieu:

„Jeder versucht, die Grenzen des Feldes so abzustecken, dass ihr Verlauf den eigenen Interessen entgegenkommt, oder, was auf dasselbe hinausläuft, seine Definition der wahren Zugehörigkeit zum Feld (oder der Zulassungsvoraussetzungen für den Status eines Schriftstellers, Künstlers oder Gelehrten) durchzusetzen – die Definition also, die am geeignetsten ist, so zu sein, wie er ist [oder sein will, M. G.]. Wenn demnach die Vertreter der ‚reinsten‘, strengsten und engsten Definition der Zugehörigkeit von einer gewissen Anzahl von Künstlern (usw.) behaupten, dass sie nicht wirklich Künstler oder keine wahren Künstler sind, sprechen sie ihnen die Existenz als Künstler ab, wobei sie von einer Sichtweise ausgehen, die sie, die ‚echten‘ Künstler, als die legitime Sichtweise des Feldes durchsetzen wollen, als Grundregel des Feldes.“ (Bourdieu 1999, S. 353f.)

154

Das was Bourdieu hier als ‚Nomos‘ beschreibt, welches das künstlerische oder jedes andere Feld als solches definiert, lässt sich auch bei Maldonado ablesen, was im Folgenden gezeigt werden soll. Dieser definiert ‚den Produktgestalter‘ zunächst in Abgrenzung zu anderen Konzepten, die er als historisch deklariert.

Spaltung der Zeit: ‚Alte Zeit – neue Zeit‘

Der argentinische Intellektuelle Maldonado beschäftigt sich intensiv mit Vorbildern der Designgeschichte – um sie nicht nur argumentativ, sondern auch rhetorisch zu demontieren. Als ein Beispiel seien folgende Sätze aufgeführt:

- „Es ist klar, dass die künstlerische Romantik der ‚Arts and Crafts‘ in ihrer ursprünglichen Form keine Zukunft haben konnte.“ (Maldonado 1958, o. S.)
- „Das Eröffnungsmanifest des Bauhauses in Weimar von 1919 verkündete – nicht ohne deklamatorischen Schwung – die Vereinigung von Kunst und Handwerk und ihre zukünftige Integration in einer höheren Einheit: in der Architektur. Es ist ein typisches Manifest der ‚Arts and Crafts‘, das Ruskin und Morris, ohne sich zu verleugnen, hätten unterschreiben können.“ (ebd.)

Da Maldonado ‚Arts and Crafts‘ zuvor als überholt abqualifiziert hat, schließt seine Aussage nun auch das Bauhaus ein.

- „Es ist eine unbestreitbare historische Tatsache, dass mit der Schließung des Bauhauses eine Periode endete [...]“ (ebd.)
- „Die Erziehungsphilosophie der Schulen für Produktgestaltung ist heute völlig überholt. Sie wird mit einer hauptsächlich künstlerischen Tradition identifiziert: der Bauhaustradition. (Obwohl die geometrischen Teekannen ‚Bauhaus 1924‘ von Marianne Brandt heute als Museumskuriosum betrachtet werden, möchte man uns zwingen, die pädagogischen Ideen ‚Bauhaus 1924‘ als höchst aktuell anzuerkennen).“ (ebd.)

Maldonado vollzieht hier eine Zeit-Spaltung in jetzt (begonnene Zukunft) und früher (vor-Zukunft). Dem neuen Zeitalter kann man nicht mit alten Mitteln begegnen. Alles, was vorher war, wird nun zur historischen, abgeschlossenen Epoche. Besonders das Bauhaus gilt ihm als ‚früher‘, und da das Bauhaus über hohe Symbolkraft verfügt, braucht es starke ‚Gegenargumente‘: Maldo-

nado urteilt, das Bauhaus sei ohne Antworten auf die neue, jetzige Situation. So etwa habe das Bauhaus für ihn keine Antworten auf den (behaupteten) neuen Bedarf an Theorie.

Bei der Abgrenzung gegen das im Fachdiskurs vorherrschende Vorbild Bauhaus macht Maldonado auch vor Diffamierungen, hier gegen Marianne Brandt, nicht halt.

Ein weiteres rhetorisches Mittel ist die ‚Entzauberung‘ durch Aufzählung von Impulsgeber:innen, frei nach dem Motto: Seht her, die kochen auch nur mit Wasser. So führt Maldonado beispielsweise an, vom pädagogischen Standpunkt aus sei es nicht schwer, den Ursprung der ‚Bauhaus-Pädagogik‘ aufzuzeigen, man könne deutlich den Einfluss der ‚Kunsterziehungsbewegung‘ von Hans v. Marées und Adolf Hildebrandt gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, der ‚Arbeitsschule-Bewegung‘ von Kerschensteiner, des ‚Aktivismus‘ von Maria Montessori und des amerikanischen ‚Progressivismus‘ erkennen.

Nicht Integration wie in den Texten von Else Meissner ist hier das Prinzip, sondern der Ausschluss. Dazu gehört auch, voneinander getrennte historische Phasen zu konstruieren: In der ersten Periode sei nach Maldonado der Produktgestalter ein Konstrukteur, Erfinder und Planer gewesen, in der zweiten, ebenfalls abgeschlossenen Periode eben Künstler, und in der nun angebrochenen dritten Periode „wird (es) seine Sache sein, in enger Zusammenarbeit mit einer Reihe von Fachleuten die verschiedensten Erfordernisse der Herstellung und des Gebrauchs zu koordinieren. Kurz, er wird für eine maximale Produktivität, aber auch für eine maximale materielle wie kulturelle Zufriedenstellung des Verbrauchers verantwortlich sein“ (ebd.). Ästhetischen Prämissen wie bei Max Bill kommen bei Maldonado nicht vor.

Spaltung: Sphäre Kunst – Sphäre Gestaltung

Eine diskursive Innovation Maldonados ist die Spaltung von Kunst und Gestaltung in zwei eigenständige Sphären, man kann nach Bourdieu auch sagen: soziale Felder. War es zuvor diskursiver Konsens, dass Gestaltung eine Form von Kunst sei, zumindest jedoch ein Bereich der Kunst, lässt Maldonado diese Interpretation hinter sich.

Wird bei Max Bill Gestaltung von Künstler:innen gemacht – und nur sie sind für Bill dazu in der Lage – so spricht Maldonado vom Gegenteil. Bei Bill ist der:die Gestalter-Künstler:in ein:eine Alles-Künstler:in, bei Maldonado ist er:sie kein:e Nichts-Künstler:in, er:sie ist ein:eine Nur-Künstler:in. Gestalten kann er:sie nicht, im Gegenteil: „Die Scheußlichkeiten der heutigen Industrie (werden) im Namen der Schönheit und der Kunst hergestellt“ (ebd.), postuliert Maldonado. Wie so oft recurriert er auf das Bauhaus:

„Das Bauhaus vollbrachte das Wunder: es entstand eine rationalistische Ästhetik der industriellen Produktion. Nicht allein das Handwerkserzeugnis, auch das Industrieprodukt stellt von nun an ein Formproblem dar. Ein Formproblem, das künstlerisch gelöst werden sollte. Ein künstlerisches Repertoire wurde also durch ein anderes, gleichfalls künstlerisches Repertoire abgelöst.“ (ebd.)

Nun aber könne der Produktgestalter nicht umhin, „sich in die Wirklichkeit einzupassen“ (ebd.), was impliziert, dass die:der Künstler-Gestalter:in dort nicht verortet war.

Interessant in diesem Zusammenhang ist auch die Passage um These 9: Der Erfolg des:der Produktgestalter:in wird demnach von seiner Erfindungsgabe abhängen, ist sich Maldonado gewiss; „aber auch von der Feinheit und der Präzision seiner Denk- und Arbeitsmethoden, von dem Ausmaß seiner wissenschaftlichen und technischen Kenntnisse wie von seiner Fähigkeit, die

geheimsten und subtilsten Prozesse unserer Kultur zu deuten“ (ebd.). Hier formuliert Maldonado ganz deutlich seine Gewichtung der Kompetenzen: Kreativität als eine Fähigkeit unter vielen und nicht als die wichtigste. Rhetorisch steht ‚Erfindungsgabe‘ ohne jegliches Attribut da, was im Vergleich zu den weiteren Beschreibungen wie Feinheit/Präzision/subtil, die Assoziationen aus der Chirurgie hervorrufen, kurz abgehandelt wirkt. Vielmehr verortet Maldonado zukünftige Gestalter:innen im Intellektuellen: sie könnten exakt analysieren und verfügten über Technologie-Know-how.

Die von Maldonado vollzogene Spaltung von Kunst und Gestaltung kulminiert schließlich in dem Satz: „Produktgestaltung ist keine Kunst, und der Produktgestalter nicht unbedingt ein Künstler“ (ebd.). Die Dominanz der Künstler:innen im Feld der Gestaltung wird damit beseitigt. Diese Entthronung macht das Feld frei für Nicht-Künstler:innen bzw. für neue Ausbildungsmodelle jenseits künstlerischer (Grund-)Ausbildung (siehe auch intentionale Dimension).

Als Fazit der dargelegten Strategien lässt sich konstatieren, dass Maldonado rhetorisch äußerst geschickt eine bipolare Welt entstehen lässt, die auch durch den verabsolutierenden Sprachduktus symbolisch keine Verbindungen hat. Hermetisch und unversöhnlich stehen sich – hier Kunst und mit ihr die Ästhetik – und da die Produktgestaltung, Wissenschaft und Industrie gegenüber. Man könnte auch sagen: hier Intuition und Gefühl, beides weiblich konnotiert – da die Ratio des Konstrukteurs und Naturwissenschaftlers – männlich konnotiert.

Intentionale Dimension

Mit Maldonados Text kann man nichts Geringerem als der Schöpfungsgeschichte des modernen Designs und ihrer diskursiven Strategie beiwohnen.

Alle bisher behandelten Autor:innen waren sich darüber einig, dass eine neue Zeit angebrochen ist: das Maschinenzeitalter. Auch Maldonado konstatiert es – und bricht am radikalsten mit Tradition und Arbeitsweise eines Konzeptes von Gestaltung, das seine Wurzeln in der Kunstgewerbebewegung um 1900 und dem Bauhaus hat. Anders als Max Bill, der diese Tradition geradezu verschweigt, setzt sich Maldonado intensiv mit einer ganzen Palette von Vorbildern auseinander; William Morris, John Ruskin, Adolf Loos, Walter Gropius, Laszlo Moholy-Nagy und das Bauhaus – all diesen Personen und Institutionen zollt er zunächst seinen Respekt – um sie als abgeschlossene Epoche sozusagen ins Museum zu komplimentieren.

Zum Zeitpunkt des Vortrags ist Tomás Maldonado Prorektor an der Hochschule für Gestaltung in Ulm. Er stellt sich 1958 (um dieselbe Zeit übrigens, da der damalige Bundespräsident Theodor Heuss die HfG Ulm besucht) die Frage, wie eine Gestaltung, die auf die Industrie und deren Anforderungen zugeschnitten ist, aussehen muss, wenn bei Null angefangen würde. Seine Orientierungsrichtung für eine neue Produktgestaltung ist die Wissenschaft. Er plädiert etwa dafür, für Konsumforschung „in Zukunft die empirische Soziologie, die kulturelle Anthropologie, die deskriptive Semiotik, die genetische Psychologie des individuellen und sozialen Verhaltens, die Wahrnehmungstheorie etc. zu einem systematischen Studium der subtilsten Aspekte des Konsums“ (ebd.) zu vereinen.

Gleichzeitig ist dieses Konzept attraktiv für potentielle Auftraggeber:innen, denn es verspricht die Beherrschung des ökonomischen Risikos. Daher adressiert Maldonado mit seinen Ausführungen nicht zuletzt die Industrie.

Umgekehrt wird ‚die Industrie‘ zum Fixpunkt für die Produktgestalter:innen, die bald darauf zu ‚Industrial Designer:innen‘ werden.

Vom Produkt zum Industrial – auch in der Wortwahl dokumentiert sich ein Sinneswandel: Weg vom Gegenstand mit seinen Form- und Zweckfragen, hin zum Industriekontext, zu Prozess und Methode. Dies ist Maldonados Botschaft, die er vermitteln will und er betreibt gewissermaßen eine doppelte PR-Strategie: Er wendet sich darum ebenso an ein Fachkollegium, auch um auf das besondere Ausbildungskonzept der Hochschule für Gestaltung in Ulm aufmerksam zu machen: „Eine einzige Schule gibt es augenblicklich, die sich der Ausbildung dieses neuen Typs von Produktgestaltern widmet - die Hochschule für Gestaltung in Ulm“ (ebd.), ist sich Maldonado sicher. Zudem will er die Bedeutung der Schule dadurch zu stärken, dass die Wichtigkeit der Industrie als (alleiniges) späteres Betätigungsfeld hervorgehoben wird, denn die HfG war ausschließlich auf die Abläufe in der Industrie hin konzipiert und ausgerichtet.

157

Begreift man das Ausbildungskonzept der HfG Ulm als Erziehungssystem, so ist es gleichzeitig nach Foucault eine politische Methode, um Wissen diskursiv zu kanalisieren und damit zu kontrollieren:

„Jedes Erziehungssystem ist eine politische Methode, die Aneignung der Diskurse mitsamt ihrem Wissen und ihrer Macht aufrechtzuerhalten oder zu verändern“ (Foucault 1974, S. 30). Unterrichtssysteme sieht Foucault kritisch als „große Prozeduren der Unterwerfung des Diskurses.“ (ebd.)

Maldonado wird in den Folgejahren zum Rektor der Hochschule aufsteigen und nicht müde werden, seine im Feld neue Diskursposition zu kommunizieren und auszubauen, bis es ihn nach Princeton zieht. So sagt er etwa 1960 in der Zeitschrift ‚Form‘, die Gesellschaft habe die Bedeutung von Industri-

al Design noch nicht begriffen, „und viel weniger noch die Notwendigkeit und Dringlichkeit der Ausbildung der ‚Industrial Designer‘. Die wenigen Institutionen [...] finden allgemein nur wenig Unterstützung“ (Form Heft 12 1960, S. 37). Damit meint er mit Sicherheit die HfG, denn deren wirtschaftliche Lage wird trotz einiger spektakulärer Aufträge von Lufthansa oder dem Braun-Elektronunternehmen immer schwieriger.

Diskursive Dimension

Die Entthronung der geistigen Väter (weibliche Vorbilder kommen bei Maldonado nicht vor) durch den ausgebildeten Künstler Maldonado kann nicht anders als spektakulär genannt werden. Der Herausforderer wird ab Anfang der 1960er-Jahre tonangebend bei der Implementierung des Begriffs Industrial Design und der Verortung des sozialen Feldes in einen technoiden, verwissenschaftlichen Kontext, der sich auf die Industrie festgelegt hat. „Eine Gesellschaft, deren Güter industrial gefertigt werden“ (ebd., S. 38) brauche demnach auch Designer:innen, die entsprechend gestalten können. Vor allem am Begriff des Designers wird dies deutlich. Sprach Maldonado selbst 1958 vom ‚Produktgestalter‘ in Abgrenzung zum ‚Gestalter‘ plädiert er 1961 für das Wort ‚Industrial Designer‘.

Der diskursive Kampf allerdings war kein kurzes Scharmützel, er fand heftig und über einige Zeit statt. Zwar ging die HfG als Avantgarde der Etablierung von Berufsbild und Ausbildung des Industrial Designs voran, doch auch die Väter-Generation, die wie Max Bill noch den künstlerischen Zugang zur Gestaltung propagierte war nicht ohne Einfluss. Die Einführung des ‚Bundespreis Produktdesign‘ zeugt davon.

Auf lange Sicht – und der Verlauf der Design-Genealogie ist der beste Beleg dafür – setzte sich die Diskursposition, dessen exponierteste Vertreter Tomás Maldonado und sein HfG-Kollege Otl Aicher waren durch, nicht zuletzt durch die zahlreichen ehemaligen HfG-Studierenden, die häufig den in ganz

Westdeutschland entstehenden Design-Studiengängen als Lehrende ihren Stempel aufdrückten. Zudem stammten 40% der HfG-Studierenden aus dem Ausland, gingen nach ihrem Studium meist wieder zurück und machten das ‚Ulmer Modell‘, wiederum selbst oft als Lehrende, international bekannt.

Ähnlich wie Gropius erkannte, dass die Idee des Bauhauses mit Hilfe von Ausstellungen, Publikationen, Vorträgen und Präsenz auf internationalen Kongressen öffentlichkeitswirksam verbreitet werden kann, nutzte auch die HfG all diese Kommunikationskanäle. Dennoch: War das Bauhaus bis zu Bills Weggang erklärtes Vorbild der Ulmer Privatschule, war die anschließende Entmachtung des Bauhauses so radikal wie wirksam. Fortan desavouierte sich jede:r, der:die ästhetisch argumentierte, als Künstler:in, Kunstgewerbler:in, Kunsthandwerker:in – kurz: als Nicht-Gestalter:innen. Der Diskurs am Ende der 1950er-Jahre war die Entstehungszeit des Dogmas der nächsten Generation, bis beinahe dreißig Jahre später eine andere junge Design-Generation es wiederum mit dem Schlachtruf ‚Opas Funktionalismus ist tot!‘ vom Sockel stoßen würde.

Es kommt nicht von ungefähr, dass ausgerechnet ein Ausländer den entscheidenden Schritt zur Etablierung des Begriffs und Berufes ‚Designer:in‘ vollzieht. International vernetzt hat er eine Außensicht auf das deutsche Geschehen, dennoch ist er darin involviert. Zum anderen verfügt Maldonado über reichlich ökonomisches, kulturelles und symbolisches Kapital.

In diesem Zusammenhang ist interessant, was Bourdieu über den Habitus und seine Möglichkeiten schreibt (vgl. Bourdieu 1999, S. 413ff.). Denn hier kommt das unterschiedlich im Habitus inkorporierte Kapital ins Spiel. Bourdieu legt dar, dass der Hang, sich riskanten (Feld-) Positionen zuzuwenden, aber vor allem die Fähigkeit, sie dauerhaft einzunehmen, obwohl sie auf kurze Sicht keinerlei wirtschaftlichen Gewinn abwerfen, zum Großteil von der Verfügung über ein bedeutendes ökonomisches und symbolisches Kapital abzuhängen scheint (vgl. ebd., S. 413):

„Und wirklich gehören diejenigen, die sich lange genug in den abenteuerlichsten Positionen halten können, um in den Genuss der dort vielleicht einmal fälligen symbolischen Gewinne zu gelangen, im wesentlichen [sic] zu den Wohlhabendsten, denen es auch zum Vorteil gereicht, dass ihr Lebensunterhalt sie nicht zu Nebenarbeiten nötigt (ebd.). Vor allem aber begünstigen die mit gehobener Herkunft verbundenen Lebensbedingungen die Dispositionen wie Kühnheit und Gleichgültigkeit gegenüber materiellen Gewinnen wie auch sozialen Orientierungssinn und die Kunst, die Bildung neuer Hierarchien vorauszuahnen, Fähigkeiten, die dazu ermutigen, sich den exponiertesten Avantgardeposten und den riskantesten [...] Platzierungen zuzuwenden.“ (ebd.)

Bourdieu schließt daraus, dass der Sinn für Platzierungen eine der Dispositionen zu sein scheint, die am engsten mit der sozialen und geographischen Herkunft verbunden sind. Sein Fazit: „Generell sind es die mit ökonomischen, kulturellem und sozialem Kapital am besten Ausgestatteten, die sich als erste neuen Positionen zuwenden“ (ebd., S. 414).

Man kann sicherlich davon ausgehen, dass die Hauptprotagonist:innen der HfG Ulm aus dem von Bourdieu benannten sozialen Milieu stammen. Indizien dafür sind, dass der Vater von Inge Aicher-Scholl Max Bill als Architekt für ein Mehrfamilienhaus beschäftigten konnte und dass Maldonado offenbar ohne finanzielle Schwierigkeiten nach Europa reisen konnte, um dort sogleich Kontakt zur hiesigen Avantgarde aufzunehmen und eine Dozententätigkeit an der damals – nicht zuletzt durch Max Bill – bekanntesten und fortschrittlichsten Privatschule Westdeutschlands anzunehmen. Letztere ist allerdings nicht für üppige Gehälter bekannt.

Andererseits boten gerade die Zusammensetzung des Personals und der Status einer von den US-Alliierten unterstützten Privatschule ungewöhnlich

viel Freiheit, neue Ideen zu entwickeln und zu erproben. Maldonado erinnert sich Jahrzehnte später in einem Interview in diesem Sinne:

„During its' early years from 1955 to 1960, the ‚ulm School‘ enjoyed enormous freedom in terms of its pedagogical and organizational choices. In practice, without having to be accountable to anyone, it was possible to shift study plans and schedules, and to freely call upon professors, directly and without competition; on the one hand, this entailed all the risks of improvisation; on the other hand, it created a strong impetus toward experimentation and the search for new alternatives. Not just in terms of the interior of the School, but also in regards to its links with the outside world – that is, in the way in which the new institution could contribute to a response to the new demands for cultural, social and economic development in post-Nazi Germany.“ (Maldonado 2010, S. 58 und S. 60)

159

5.3 Institutionen und Governance Units

In diesem Teil der Arbeit sollen unterschiedliche Akteursgruppen exemplarisch auf die Rolle hin untersucht werden, die Institutionen und Governance Units bei der Formierung des Felds der Gestaltung innehaben. Theoretischer Hintergrund ist Fligstein und McAdams Theorie der Strategischen Handlungsfelder. Als Beispiele wurden der Deutsche Werkbund, der Rat für Formgebung und der Verein ‚Industrieform‘ ausgewählt: Der Deutsche Werkbund (DWB) ist eine etablierte Governance Unit, d. h. eine Interessenvertretung, die seit 1907 besteht. Er reorganisierte sich nach seiner Auflösung während der NS-Herrschaft bereits kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und hatte wesentlichen Einfluss auf die Gründung des staatlichen Rats für Formgebung (RfF). Der Rat repräsentierte schon bald nach seiner Implementierung eine staatliche Designförderung der Bundesrepublik Deutschland. Der

Verein Industrieform ist als Interessensvertretung von Industrieunternehmen interessant, die mittels Kommunikation über Gestaltung ein positives Industrie-Image erreichen wollte, was von den Verantwortlichen offensichtlich als notwendig erachtet wurde. Allen drei Institutionen ist gemeinsam, dass sie in den 1950er-Jahren entweder neu entstanden oder sich wie der DWB, nachdem sie im Nationalsozialismus gleichgeschaltet waren, erneut organisierten.

Es geht im Folgenden nicht um eine historische Darstellung von Entwicklung und Leistungen der Institutionen, sondern vielmehr um die Frage, welche strategischen Positionen diese Akteursgruppen bei der Formierung des Felds der Gestaltung einnahmen.

5.3.1 Der Deutsche Werkbund

Organisiert in mehreren Regionalgruppen besteht der Werkbund bis heute. Zum Deutschen Werkbund sind im Laufe seines über hundertjährigen Bestehens zahlreiche Publikationen verfasst worden, zum Beispiel hat Christopher Oestereich (2000) die nach dem Ende der NS-Diktatur erfolgte Re-Formierung des DWB detailliert analysiert. Daher wird im Folgenden auf seine Untersuchung der Position des DWB im sozialen Feld Bezug genommen.

Zu Beginn der 1950er-Jahre stieß der DWB mit seinem Vorschlag einen Rat für Formgebung zu institutionalisieren, in der Politik auf großes Interesse. Denn der jungen Bundesrepublik war daran gelegen, möglichst rasch wieder an die Weltwirtschaft anzuschließen, und etliche Politiker:innen hielten Design bzw. Formgebung für ein sowohl kulturell wirksames als auch mit wenig Kosten verbundenes Mittel, deutsche Produkte ‚ansehnlich‘ zu machen.

Laut Oestereich waren für den Wiederbeginn des Werkbunds „zweifelloso die nach Kriegsende aktivierten Netze persönlicher Kontakte und Bekanntschaften“ entscheidend (Oestereich 2000, S. 52). Sie waren es auch, die den

Gedanken eines staatlich geförderten Rats für Formgebung einflussreichen Entscheidern nahebrachten. So schreibt Oestereich, dass das ehemalige Werkbundmitglied Richard Döcker Theodor Heuss, den damaligen Kultusminister von Württemberg-Baden kannte und zu ihm Kontakt aufnahm (vgl. ebd.). Ironischerweise hat ausgerechnet der DWB damit eine Entwicklung losgetreten, die ihn dann selbst in die Bedeutungslosigkeit führte. Zwar konnte der DWB in den 1950er-Jahren auch Erfolge verzeichnen. So veranstaltete der Werkbund die Ausstellung ‚Neues Wohnen und deutsche Architektur seit 1945‘ in Köln. Die Werkbundzeitschrift ‚werk und zeit‘ erschien ab 1952, und zusammen mit dem Rat für Formgebung gab der DWB die ‚Deutsche Warenkunde‘ heraus, eine Publikation, die vorbildliche Gebrauchsgeräte beschreibt 1959 folgte die Tagung ‚Die große Landzerstörung‘. Dennoch: An die vergangenen großen Erfolge konnte der Werkbund nicht recht anknüpfen. Der DWB, der ja den Rat für Formgebung mit vorbereitet hatte, wurde vielmehr nun von ihm symbolisch enteignet. Als dem Bundeswirtschaftsministerium unterstehende Institution und finanziell viel üppiger ausgestattet als der Werkbund organisierte der Rat in den Folgejahren zahlreiche Ausstellungen, gab Publikationen heraus, veranstaltete Tagungen und lobte den Bundespreis ‚Gute Form‘ aus – all dies waren genuine Tätigkeiten des DWB gewesen. Kurzum: der Rat für Formgebung nutzte öffentlichkeitswirksam seine herausragende institutionelle Stellung, der Deutsche Werkbund machte deutlich seltener von sich reden.

Ein weiterer Grund für die in den folgenden Jahrzehnten immer schwächer werdende Diskursposition des DWB lag in der damals auch im Werkbund kontrovers ausgetragenen Technik-Debatte, bei der die Mehrheit der Werkbund-Mitglieder:innen sich als technikkritisch erwies. Diese Fraktion trat für Verantwortungsbewusstsein, einen reflektierten Umgang mit dem technischen Fortschritt und Problembewusstsein für die Umweltproblematik als logische Folge ein (vgl. Oestereich 2000, S. 120). Exemplarisch sei Hans

Schmitt-Rost zitiert, der auf der Werkbundtagung ‚Die große Landzerstörung‘ 1957 sagte: „Es gilt, die Ideologie abzubauen, dass die Natur nichts sei als ein Rohstoff, den man grenzenlos ausbeuten und abbauen kann“ (ebd., S. 121).

Wie die in den vorangestellten Kapiteln durchgeführten Analysen zeigen, formierte sich das Feld der Gestaltung weg von bis dahin etablierten Diskurspositionen, die beispielsweise allgemeingültige, qualitätsvolle Formen, geschaffen von verantwortungsvollen Künstler:innen und Kunsthandwerker:innen, propagierten und die wesentlich aus der Werkbundtradition gespeist wurden. Das Feld bewegte sich hin zu einer technikaffinen, industrienahen Position, die statt auf künstlerisches auf methodisches Vorgehen und kooperative Arbeitsteilung zwischen Gestalter:innen und Industriebetrieben setzte. Der Werkbund schloss sich an diese Entwicklung eher zögerlich und halbherzig an.

Ein zweiter Grund, dass der Werkbund seine kulturelle Bedeutung, die er in den 1910er und 1920er-Jahren innehatte, nicht wiedererlangen konnte, liegt in einer Distanz zu Industrie und Wirtschaft. Wiederum Oestereich führt aus, dass eine wirtschaftskritische Sicht nach 1945 nahelag, da der DWB vehement vertrat, dass jegliches Produzieren von Waren eine ethische Verantwortung beinhalte (vgl. ebd., S. 118). Diese Prämisse hatte der Werkbund seit seiner Gründung 1907 immer wieder betont. Als Gegenpart profitorientierten Wirtschaftens im gestaltungs- und damit kulturrelevanten Bereich propagierte der Werkbund ‚Moral‘, ‚ethisches‘ sowie soziales Verantwortungsbewusstsein. Diese Diskursposition ist beispielhaft bei Else Meissner, ebenfalls Werkbundmitglied, nachzulesen. Auch Wilhelm Wagenfeld, einer der in Produktschauen am meisten ausgestellten Gestalter der Bundesrepublik, stellt sich gegen für ihn allenthalben zu beobachtendes Profitdenken und eine skrupellose Industrie. Er schreibt: „Ohnehin ist in den Fabriken unserer Industriewaren die Neigung sehr verbreitet, skrupellos nachzuahmen, was an

Werkstatt- und Fabrikerzeugnissen in Zeitungen und Ausstellungen über den Durchschnitt gehoben wird oder an Konkurrenzmustern auffallende Umsatzerfolge zeigt“ (Wagenfeld 1948, S. 104).

„Schnelllebigkeit der Moden, ‚Hetze‘ und mangelndes ‚Nachdenken über die Grundlagen des Wollens‘ kennzeichneten die Symptome einer aus Werkbundsicht kritikwürdigen Entwicklung“, ergänzt Oestereich (2000, S. 118): „In diesem Sinne konnte auch der Blick auf die bislang vorbildhaft angeführte industrielle Formgebung in den USA angesichts ihrer vermeintlichen Unterwerfung unter das profitorientierte Produzenteninteresse keine akzeptable Perspektive mehr bieten“ (ebd.). Damit bewegte sich die tonangebende Fraktion des DWB in die entgegengesetzte Richtung als die offizielle westdeutsche Wirtschaftspolitik, die gerade an einem intensiven Handel mit den USA interessiert war. Sie bewegte sich damit auch in eine schwächere Feldposition.

161

Wie Oestereich schreibt, war die Erziehung zur ‚guten‘ Produktform und durch Präsentationen von ‚guten‘ Formen lange Kerngedanke der reformerischen Konzeption des DWB (vgl. ebd., S. 26). Gleichzeitig sei der:die Verbraucher:in immer mehr ins Blickfeld von Politik und Wirtschaft gerückt (vgl. ebd., S. 27). Damit wurde der Werkbund zusehends seiner selbst gewählten Aufgaben enthoben, nämlich der Verbraucher:innenschulung, dies sicherlich ein weiterer Grund, warum der DWB an Bedeutung verlor.

Schließlich erschwerte die Organisationsstruktur des DWB eine klare Linie, was generell bei Etablierungsstrategien von großer Wichtigkeit ist. Frederik J. Schwartz weist darauf hin, dass der Werkbund ein eingetragener Verein ist, der 1914 fast zweitausend Mitglieder hatte und zudem „eine große stilistische Vielfalt“ aufweist, „die von Peter Behrens bis Paul Schmitthenner, von Gropius bis Schultze-Naumburg reicht“ (Schwartz 2010, S.

39). Als Interessenvertretung, bei der schon die Gründungsmitglieder aus so unterschiedlichen Sparten wie Politik, Journalismus, Handwerk, Schule und Großindustrie kamen muss man beim Deutschen Werkbund von einer heterogenen Zusammensetzung seiner Mitglieder ausgehen. Dies erschwert das Sprechen mit einer Stimme, wie es der Werkbund in seinen Gründungsstatuten selbst vorhatte.

Zusammenfassend wurde im Kapitel dargestellt, dass der Deutsche Werkbund zwar kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs bei der Institutionalisierung von Gestaltung federführend war, sich jedoch dadurch gleichzeitig überflüssig machte, indem der mit Hilfe des DWB etablierte, dem Bundeswirtschaftsministerium unterstehende Rat für Formgebung die genuinen Initiativen des Werkbunds, wie etwa Ausstellungen und Tagungen übernahm und indem der DWB eine technik- und wirtschaftskritische Diskursposition einnahm, die mittel- und langfristig in die (politische) Bedeutungslosigkeit führte.

5.3.2 Rat für Formgebung

Grund für seine Gründung war ein Trauma, so schreibt es der Rat für Formgebung/German Design Council selbst auf seiner Website. Ausgangspunkt war die New Yorker Exportmesse 1949: „Dort hagelte es für die Gestaltung der dort gezeigten deutschen Nachkriegsprodukte derart schlechte Kritiken, dass sich der Deutsche Bundestag dazu entschloss, einen unabhängigen ‚Rat für Formentwicklung‘ ins Leben zu rufen. Dieser wurde 1953 unter dem Namen Rat für Formgebung als Stiftung gegründet“. Er hatte den expliziten Auftrag, „die deutsche Wirtschaft bei der Implementierung von Design als Wirtschafts- und Kulturfaktor zu unterstützen“ (Rat für Formgebung 2014).

Das Ausstellungsdesaster bestätigt sich in einer Rede von Ludwig Erhard:

„Die Nachkriegsausstellungen in New York (1949) und Mailand (1951) haben die geschmacklichen Unzulänglichkeiten der deutschen Erzeugnisse mit erschütternder Deutlichkeit vor Augen geführt. Trotz Anerkennung ihrer technischen Vollendung genügen sie nicht den neuzeitlichen Ansprüchen der Formgebung“ (Oestereich 2000, S. 257),

konstatierte der damalige Wirtschaftsminister anlässlich der Bildung des Rates für Formgebung am 13.10.1952.

Eigentlich folgerichtig untersteht der Rat dem Wirtschaftsministerium, doch so eindeutig ist die Gründungsgeschichte dann doch nicht. Der Rat geht, wie Oestereich nachweisen konnte, auch auf die Initiative des Deutschen Werkbunds zurück und dieser sah in der Institution nicht nur ein Wirtschaftsförderinstrument. Der Rat sollte als Aufgaben auch die „Schaffung eines Berufes des industriellen Gestalters“, die „Zusammenführung schöpferischer Kräfte an die Industrie“ und die „Gewinnung des künstlerischen Nachwuchses für die industrielle Formgebung“ erfüllen, vor allem aber der „Verbreitung des Gedankens der industriellen Formgebung in den Kreisen der Produzenten und der Öffentlichkeit“ dienen (ebd. S. 284f.). Der Werkbund fungierte in diesem Rahmen als Interessensvertretung seiner Mitglieder:innen, die sich aus Kunsthandwerker:innen, Architekt:innen, Industriellen, Pädagog:innen usw. rekrutierten. Für diesen zu gründenden Rat für Formgebung sah er eher eine kulturpolitische Aufgabe im Sinne einer Hebung der Kultur und der Geschmacksbildung vor.

Laut Oestereich gab es Gespräche zwischen Werkbündler:innen und Vertreter:innen des BMWi. Es sei dem DWB über sein Mitglied Arno Hennig, Abgeordneter der SPD im Bundestag, und dem als Lobbyisten fungierenden Heinrich König gelungen, die Debatte im Bundestag anzustoßen (vgl. ebd., S. 286).

Hennig begründete in der Debatte die Implementierung eines Rates für Formgebung mit folgenden Argumenten:

- schlechte Erfahrungen im Wettbewerb deutscher Exportgüter (z. B. jene Ausstellung in New York 1949),
- Notwendigkeit, die Bevölkerung, „besonders die Heimatvertriebenen, Ausgebombten und Kriegsgeschädigten mit neuem, solidem Hausrat zu versehen“ (ebd., S. 286),
- „moralische Verpflichtung“ der Wirtschaft, „bei dieser Versorgung in der angebotenen Ware, Materialechtheit, Dauerhaftigkeit, Gebrauchsfähigkeit, Formschönheit und angemessene Preise zu vereinigen“ (ebd.).
- „Kampf gegen die Herstellung von Minderware und für die Wertware, die auf einer Vereinigung aus gutem Material, wertgerechter Verarbeitung, vollkommender Gebrauchsfähigkeit, schöner Form und gerechtfertigtem Preis beruhe“ (ebd.).

In der Argumentation betonte die SPD-Fraktion den ökonomischen Nutzen eines Rates. Er sollte sowohl die Wettbewerbsfähigkeit der Industrie als auch die des Handwerks verbessern (vgl. ebd., S. 287).

Das wiederholte Verweisen auf den ausländischen Entwicklungsvorsprung als Argument für die Gründung des Rates, so etwa der Wettbewerbsvorsprung Großbritanniens, Frankreichs, Schwedens und den USA (vgl. ebd., S. 294 und S. 290), überzeugte die westdeutsche Volkvertretung und sie stimmte

der Gründung zu. Die SPD konnte anbringen, dass gerade diese Länder der Produktgestaltung einen hohen Stellenwert beimaßen und die Formgebung förderten.

Als Stiftung zur Förderung der Formgestaltung postuliert seine Beantragung folgende Ziele: „Nach Beschluss des Bundestages wird die Bundesregierung ersucht, im Interesse der Wettbewerbsfähigkeit der deutschen Industrie und des Handwerks und im Interesse der Verbraucher alle Bestrebungen zu fördern, die geeignet erscheinen, die bestmögliche Form deutscher Erzeugnisse sicherzustellen“ (Meurer & Vinçon 1983 zit. in Selle 2007b, S. 223). Am 04.04.1951 wurde dieser Antrag vom Bundestag verabschiedet und der Bundesregierung vorgelegt, am 13.10.1952 wurde der Rat ins Leben gerufen (vgl. Oestereich 2000, S. 288 und S. 294). Am 05.06.1953 erfolgte die Eintragung ins Hessische Stiftungsregister (Rat für Formgebung 2014).

163

Deutsche Erzeugnisse sollen „den berechtigten Ansprüchen der Verbraucher entsprechen, die ferner den ästhetischen Ansprüchen des modernen Menschen genügen und zugleich die Forderungen nach werkstoffgerechter Verarbeitung sowie fertigungstechnisch einwandfreier Herstellung erfüllen“ (Erhard 1952, zit. in Oestereich 2000, S. 295), so formuliert es Wirtschaftsminister Ludwig Erhard. Als weiteres Ziel nannte Erhard die „Wiedererlangung der einstmals führenden Position Deutschlands auf dem Gebiet der Formgebung“ (ebd.).

Bemerkenswert ist, dass der Rat für Formgebung aus einem Etat zur Förderung des Handwerks finanziert wurde.

Da der Werkbund bei der Ausformulierung der Statuten Einfluss nehmen konnte, wurde der Rat für Formgebung von Anfang an ein konzeptioneller Hybrid, der zwischen den Interessen des BMWi und denen des DWB stand.

Zu Beginn gelang es dem DWB, die staatliche Institution über seine Rats-Mitglieder zu dominieren: Von 30 Mitgliedern des Rats waren 17 Werkbund-Mitglieder (vgl. ebd., S. 293).

Der von Else Meissner in ihrem Buch ‚Qualität und Form...‘ ausführlich vorgestellte britische Council of Industrial Design (CoID) war direktes Vorbild des Rats für Formgebung.

Im Rahmen der Wirtschaftspolitik war die direkte Förderung der Produktqualität vor allem Gegenstand der Gewerbeförderung durch Landesgewerbeämter (z. B. in Stuttgart), wie Oestereich beschreibt (vgl. ebd., S. 271). Bis heute untersteht der Rat dem Wirtschaftsministerium und verfolgt ebenfalls klar ökonomische Interessen. Er setzt aber anders als die Gewerbeämter an, indem er deutsche Produkte über Ausstellungen, Designpreise und andere Wirtschaftsförderungs- und PR-Instrumente im In- und Ausland bekannt macht.

In den 1950er-Jahren veranstaltet der Rat die bereits erwähnten Triennialen, einen Internationalen Design Kongress/Internationaler Kongress für Formgebung in Darmstadt und Berlin, der unter dem Motto: ‚Gute Formen schaffen und verbreiten‘ vom 14.–21.09.1957 stattfindet. Im Jahr 1958 folgt die ‚Twentieth Century Design in Europe and America‘-Ausstellung in Indien sowie ein „Consulting für eine internationale Ausstellung des Museum of Modern Art“ (Rat Für Formgebung 2014).

Im Folgejahr stellt die Institution den deutschen Beitrag für die Ausstellung im Bon Marché Warenhaus in Brüssel zusammen und beteiligt sich am ersten ‚Internationalen Kongress der Industrial Design Organisationen‘ in Stockholm (vgl. ebd.).

Trotz oder vielleicht gerade wegen der hohen in ihn gesetzten Erwartungen enttäuschte der Rat für Formgebung das Bundeswirtschaftsministerium. Von Anfang an warf es dem Rat Konzeptlosigkeit und Verzettelung seiner Aufgaben vor.

Ludwig Erhard betonte mehrmals, dass der Rat keine ‚Behörde‘ werden und sich auf ‚freischaffende Kräfte‘ stützen solle. Das bedeutete, dass der Rat sich um Spenden aus der Industrie bemühen, also wirtschaftsnah agieren musste (vgl. Oestereich 2000, S. 298). Die Spenden aus der Wirtschaft lagen 1953 bei 40.000 DM, 1954 bei 100.000 DM, 1955 bei 60.000 DM, 1959 bei 120.000 DM und 1961 bei 25.000 DM (vgl. ebd., S. 297).

Das wenige zur Verfügung stehende Geld ließ keine großen Spielräume zu, gerade für kulturelle Projekte. Das wiederum enttäuschte die Werkbundmitglieder im Rat.

„Die Industrie jedoch machte kaum Anstalten, dem Rat mehr Mittel zur Verfügung zu stellen, zumal aus ihrem Kreis ebenfalls Initiativen kamen, die Mittel beanspruchten. Da konnten im Rat leicht – wie (Walter) Rasch bemerkte – Befürchtungen entstehen, dass er durch den im Frühjahr 1954 gegründeten Verein Industrieform in Essen finanziell ‚überfahren werden sollte‘“, kommentiert Oestereich (ebd., S. 298). Die Durchführung der Kongresse und Ausstellungen wie auch die breite Schilderung der Aktivitäten des RfF in den Tätigkeitsberichten der Geschäftsführerin Mia Seeger konnten demnach nicht darüber hinwegtäuschen, „dass es sich bei allen Beratungen, Kooperationen usw. immer noch nur um Einzelbeispiele einsichtiger Unternehmer oder Beamter handelte.“ (ebd., S. 296)

Hinzu kam die vernichtende Einschätzung des BMWi 1963. Es kritisierte das personelle Übergewicht von 20 Gestaltern, fünf kulturnahen Persönlichkeiten bei nur acht Wirtschaftsvertretern. Der Rat sei eher ‚kulturelles Gremium‘, „das sich in zehn Jahren der Tätigkeit weder Vertrauen noch Verständnis der Wirtschaft erarbeitet hätte“ (ebd., S. 300f.).

Das drohende Ende konnte durch Spenden und Aufstockung staatlicher Hilfen abgewendet werden – „dies wohl vor allem aufgrund einer starken Verankerung in der Reformbewegung“, vermutet Oestereich (ebd., S. 301).

Das kulturelle Programm des Rats für Formgebung wurde nach und nach auf ein Minimum zurückgefahren. Die hauptamtlichen Vertreter:innen der Institution konzentrieren sich heute fast nur noch auf die Wirtschaftsförderung der deutschen Industrie. Langfristig haben sich die Vertreter:innen dieser Akteursgruppe im strategischen Feld durchgesetzt.

5.3.3 Industrieform e. V.

Der Verein Industrieform dient als Beispiel für eine wirtschaftspolitisch motivierte Institutionalisierungsstrategie zum Zwecke der Beeinflussung von Entscheider:innen und Konsument:innen. Seine Gründung steht in einer ganzen Reihe von Initiativen der Industrie, die diese zwischen Anfang und Mitte der 1950er-Jahre auf den Weg brachte:

Im Herbst 1951 gründete eine Sektion von Vertretern der Verbrauchsgüterindustrie unter dem Dach des BDI, den ‚Bundesverband der Deutschen Industrie‘, den ‚Geschmacksgüterarbeitskreis‘. Dieser wollte eine „überfachliche Erziehungsarbeit für die Formgestalter“ (Oestereich 2000, S. 217), die Beratung auf Wunsch des einzelnen Industriezweiges erhalten sollten. Weiter wollte der Arbeitskreis:

- „industrielle Meinungsbildung in der allgemeinen sozialen Diskussion, soweit sie sich mit der durch die Erzeugung beeinflussbaren Gestaltung der äußeren menschlichen Lebensverhältnisse befasst;
- Verhinderung (durch Abgabe von Voten) grober Verstöße gegen den Geschmack;
- Mitarbeit in den für den Urheberrechtsschutz zuständigen Organen mit der besonderen Zuspitzung auf die Geschmacksgüter;
- Vermittlung von Diskussionen der Mitgliederverbände miteinander in den einschlägigen Fragen“ (ebd.).

Als Fernziel formulierte der Arbeitskreis: „[Die] Erziehung des Geschmacks der Verbraucherschaft auf dem Wege über Presse, Rundfunk, Freie Verbände, Künstler, insbesondere auch zu ehrlicher Wohngesinnung“ (ebd.).

165

Diese drei industrienahen Gründungen fielen in dieselbe Zeit, in der durch personelle Verbindungen Deutscher Werkbund und Bundeswirtschaftsministerium gemeinsam die Planungen zur Gründung eines ‚Gremiums zur Förderung der Produktgestaltung in Handwerk und Industrie‘ konkretisierten. Es sollte bei BMWi angesiedelt sein (vgl. ebd.). Dieser ‚Rat für Formgebung‘ wurde 1952 vom deutschen Bundestag beschlossen.

Die Ziele der von Industrieunternehmen initiierten Arbeitskreise und Vereine klingen ähnlich wie Ziele des Werkbunds. Sie gelten auch heute noch. In der DWB-Gründungssatzung ist zu lesen:

„Aufgabe des DWB e. V. ist die Förderung der Kunst und Kultur, insbesondere die Förderung guter Qualität bei der Gestaltung der Umwelt des Menschen im Zusammenwirken von Kunst, Technik, Wissenschaft, Medien, Industrie, Handwerk und Handel. [...] Die Förderung der Qualität soll insbesondere erreicht werden durch Erziehung, Bildung und Öffentlichkeitsarbeit zu einschlägigen Fragen aller gestalteten Lebensbereiche. Der DWB e. V. verwirklicht seine Aufgaben weiterhin insbesondere durch Koordinierung, Unterstützung und Durchführung von Projekten, Ausstellungen, Wort- und Bildveranstaltungen, Publikationen, Stellungnahmen etc.“ (Deutscher Werkbund e. V. 2020)

Oestereich bestätigt „intensive Beziehungen einzelner Vertreter der Werkbundbewegung zur Industrie“ (Oestereich 2000, S. 218). So war z. B. der in den 1930er-Jahren amtierende Direktor der ‚Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin‘, Günther Freiherr von Pechmann, auch Vorstandsvorsitzender des DWB Berlin. (Er organisierte nach dem Zweiten Weltkrieg u. a. als Direktor der Neuen Sammlung München Ausstellungen, übrigens unter Mitarbeit von Else Meissner.)

Bezogen auf den ‚Geschmacksgüterarbeitskreis‘ hielt sich das Interesse an diesen Zielen innerhalb des BDIs laut Oestereich in engen Grenzen (vgl. ebd.), wie eine der Gründung zuvor durchgeführte, verbandsinterne Umfrage ergab. Das Interesse stieg erst, als ein kulturpolitischer Richtungswechsel im BDI stattfand. Der Sinneswandel lag womöglich an den immer konkreter werdenden Vorbereitungen des Bundeswirtschaftsministeriums, was die Gründung des Rats für Formgebung betraf. BWMI, der involvierte DWB und BDI trieben das Projekt nun gemeinsam voran (vgl. ebd.). Die von der Politik als Wirtschaftsfaktor bewerteten und in den Fokus gerückten Gestaltungsfragen ließen auch den BDI aktiver werden: der ‚Geschmacks-

güter-Arbeitskreis‘ wurde kurz vor Weihnachten 1951 zum ‚Arbeitskreis für industrielle Formgebung‘, kurz AkiF, nun von mehr Mitgliedern aus den Mitgliedsverbänden unterstützt (vgl. ebd., S. 219). Industrielle Formgebung wurde in seiner Bedeutung dadurch aufgewertet. Von Seiten der Industrie und der Bundesregierung wurden noch weitere Maßnahmen zur Förderung von industrieller Formgebung beschlossen: Durch den BDI angeregt wird seit 1953 auf der Hannover Messe die Sonderausstellung ‚Die gute Industrieform‘ gezeigt. 1952 organisiert das neu gegründete ‚Institut für neue technische Form‘ in Darmstadt für die Frankfurter Messe Sonderschauen gut geformter Industrieerzeugnisse. Der 1951 gegründete ‚Arbeitskreis für Industrielle Formgebung‘ wird 1955 in ‚Gestaltkreis beim BDI e. V. Köln‘ umbenannt (vgl. Selle 2007b, S. 223).

Insgesamt sind die 1950er-Jahre von einer einzigartigen Institutionalisierung der Gestaltung gekennzeichnet. In diese Phase der Gründungsaktivitäten fällt folgerichtig auch die Etablierung des Vereins ‚Industrieform‘. Tragende Kraft ist Carl Hundhausen, PR-Mann bei Krupp. Der Stahlkonzern hatte durch das Bekanntwerden seiner verbrecherischen Rolle im Zweiten Weltkrieg das Ziel gefasst, ein positiveres Image zu verbreiten. Hundhausen, Diplom-Kaufmann mit USA-Erfahrung, organisiert zunächst nach der Räumung des Stammhauses ‚Villa Hügel‘ der Familie Krupp durch die Alliierten für den neu entstandenen ‚Gemeinnützigen Verein Villa Hügel e. V.‘ Kunstausstellungen, die der Öffentlichkeit zugänglich sind. Im Oktober 1953 wird auf Initiative von Hundhausen eine ständige Ausstellung ‚Industrieform‘ im kleinen Haus der Villa Hügel eröffnet. „Am 30. Juli 1954, auf Initiative von Prof. Dr. Carl Hundhausen (Direktor und Vorstandsmitglied der Firma Krupp)“ (Zey o. J.) konstituiert sich die ‚Industrieform e. V.‘ in Essen. Am 05.10.1955 wurde dann auch die ‚Ständige Schau formschöner Industrieerzeugnisse‘ vom Industrieform e. V. im ‚Kleinen Haus‘ der Villa Hügel als ‚Haus Industrieform‘ eröffnet. Die Ausstellung sollte „Vorbildcharakter für Industrie und

Verbraucher“ (ebd.) haben und war offenbar von Anfang an sehr erfolgreich. Allein in den ersten beiden Jahren soll die Schau rund 450.000 Besucher angezogen haben (vgl. ebd.).

Erklärtes Ziel des Vereins Industrieform „war es, eine ständige Produktschau formschöner Industrieerzeugnisse ins Leben zu rufen“ (ebd.). Die Institution gibt es bis heute: 1990 wurde das ‚Haus Industrieform‘ in ‚Design Zentrum Nordrhein-Westfalen‘ umbenannt.

Ein Foto von 1956 zeigt das ‚Shake Hands‘ zwischen Karl Arnold, Ministerpräsident des Landes Nordrhein-Westfalen, und Alfred Krupp von Bohlen und Halbach während der feierlichen Eröffnung des ‚Haus Industrieform‘ am 5. Oktober 1955 in der Villa Hügel (vgl. ebd.) Hundhausens Plan, Krupp ein positiveres Image zu verleihen, war erfolgreich. Er wird 1969 ein Standardwerk für Public Relations veröffentlichen.

Wie dargelegt, war es das Interesse der Industrie im Allgemeinen und dem Krupp-Konzern im Besonderen, mittels öffentlichkeitswirksamer Veranstaltungen im ‚Haus der Industrieform‘ Aufmerksamkeit für Fragen der Gestaltung zu wecken. In diesem Zusammenhang lud Hundhausen auch Vortragende wie Karel Sanders, Max Bill und Josef Alfons Thuma, Leiter des Gewerbeamtes Stuttgart, ein und publizierte deren Reden. Man kann davon ausgehen, dass der PR-Fachmann seine Vortragsgäste zuvor sorgfältig danach auswählte, ob sie seine Intentionen vertraten: Der Medienforscher Peer Heinelt berichtet darüber, dass Hundhausen die Strategie entwickelte, die Vergabe von Anzeigenaufträgen an eine Krupp-freundliche Berichterstattung zu knüpfen (vgl. Heinelt 2003).

Carl Hundhausen, der auch 1958 bis 1960 Vorsitzender der Deutschen Public-Relations-Gesellschaft war und nach seinem Ruhestand das ‚Institut für wirtschaftliche Werbelehre‘ an der Folkwang Schule für Gestaltung leitete und der Verein Industrieform sind ein anschauliches Beispiel dafür, wie

Vertretungen der Industrie von Beginn der 1950er-Jahre an, Maßnahmen ergriffen, um im Feld der Gestaltung Einfluss zu nehmen. Sie unterstützten auch aktiv den ab Ende der 1950er-Jahre sich vollziehenden Schwenk der Gestalter:innen von einer künstlerischen Sicht auf Gestaltung hin zu einer wissenschaftlich-methodischen. So ist damals in der ‚Form‘ zu lesen, dass der BDI nicht mehr länger den künstlerischen, sondern, zum eigenen Vorteil, den gestalterischen Nachwuchs fördere:

„Der Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie vergibt in diesem Jahr keine Stipendien zur Förderung des künstlerischen Nachwuchses. Stattdessen wird ein Wettbewerb mit technischen Gestaltungsaufgaben ausgeschrieben, der sich ausschließlich an Studierende der Werkkunstschulen und andere Ausbildungsstätten für Gestalter wendet [...]. Die vier zur Wahl gestellten Aufgaben sind der elektrotechnischen und der Automobilindustrie entnommen: 1. Gehäuse für Ionisationsfeuerermelder; 2. Seilaufhängung für Straßenleuchten; 3. Instrumentenbrett für einen Personenkraftwagen; 4. Entwurf eines Gepäckträgers für einen Personenkraftwagen mittlerer Größe.“ (N. N.: Form Nr. 25 1964, S. 61)

167

Der Hinweis auf den Wettbewerb ist auch ein Indiz dafür, dass Gestaltung als Disziplin wahrgenommen wird und sich etabliert.

5.4 Untersuchungsergebnisse

Ausgangspunkt der Arbeit war die Hypothese, dass es erstens ‚die Designprofession‘ um 1945 nicht gab und zweitens, dass sich nach dem Zweiten Weltkrieg innerhalb weniger Jahre im Design ein ‚Selbstfindungsdiskurs‘ entwickelte, der von einer krisenhaften Situation nach dem Ende von NS-Diktatur und Zweitem Weltkrieg geprägt war. Eine Grundannahme war drittens,

dass Repräsentant:innen eines noch unklaren Berufsbildes durch das Bedürfnis bzw. die Notwendigkeit, sich zu verorten, zu Abgrenzungs-, Hierarchisierungs- und Verdrängungsverhalten gegenüber denjenigen Professionen tendieren, die das Berufsfeld bisher prägten, die soziale Interaktion der Subjekte also konflikthaft verläuft.

Ein Hauptinstrument jeder Auseinandersetzung stellen Diskurse dar. Schon erste Sichtungen ergaben hier ein heterogenes diskursives Feld und zahlreiche institutionelle Initiativen, eine bisher kaum entwickelte neue Gestaltungsdisziplin zu etablieren.

Aus dem bisher Dargelegten ergaben sich folgende erkenntnisleitende Forschungsaufgaben:

- die Analyse des Fachdiskurses (Was wurde inhaltlich vorgebracht und mit welcher Intention?),
- die Untersuchung des sozialen ‚Ortes‘ (Wie strukturieren sich die Protagonist:innen des Etablierungskampfes im sozialen Raum?),
- das Herausarbeiten der zugrundeliegenden Strategien (Wer kämpft gegen wen und mit welchen Aussagen?),
- die Ausarbeitung einer historischen bzw. genealogischen Entwicklung in der Gestaltung.

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Studien zum sozialen Feld der Gestalter:innen ist die Frage nach einer Benachteiligung von Frauen in den 1950er-Jahren.

Die Arbeit versucht erstens die (Re-)Konstruktion der Konstituierung des sozialen Feldes der Gestaltung, zweitens die Offenlegung der Regeln des Feldes und drittens die Darstellung einer entsprechenden Genealogie.

Die Bearbeitung der formulierten Aufgaben basiert auf den Theorien von Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Paul Fligstein und Doug McAdam.

5.4.1 Phasen der Entwicklung: (Re-)Konstruktion – Inkubation – Formierung

Betont sei nochmals, dass es hier nicht um eine Archäologie dessen geht, was sich in den 1950er-Jahren linear zugetragen haben könnte, sondern vielmehr um Akkumulationen von Ereignissen und diskursiven Konstruktionen, die zu einer Genealogie des sozialen Felds zusammengefasst werden können.⁴⁵

Die Analyse historischer Diskursformationen ergab grob drei Phasen beim Kampf um die Durchsetzung einer Lesart dessen, wie Gestaltung, in späteren Jahren Design genannt, konstituiert sein soll.

168

Phase 1: (Re-)Konstruktionsphase (1945 – ca. 1953) – Formgebung

Die Zeit unmittelbar nach dem Ende der NS-Diktatur und dem Zweiten Weltkrieg kann als Phase breiter Aktivitäten von Gestaltungsaffinen wie Autor:innen, Kunsthandwerker:innen, Architekt:innen, Werkbündler:innen, Formgestalter:innen usw. bezeichnet werden. Unter dem Eindruck von (auch gesellschaftlichen) Trümmerlandschaften und zerstörten Produktionsstätten wurde ein lebhafter Diskurs über Formgebung sowie die zukünftige Ausbildung dafür geführt. Bald schon formierten sich diesbezügliche Interessensvertretungen wie der Deutsche Werkbund neu (siehe Kapitel 5.3.1). Aber auch

⁴⁵ „Der Begriff Genealogie wird von Foucault für ein Programm historischer Untersuchungen verwendet. [...] Über die Analyse historischer Diskursformationen hinaus verfolgt die Genealogie die Erschließung jener Machtmechanismen, die an der Entstehung von Wissensordnungen, Wissenssubjekten und insbesondere der Humanwissenschaften beteiligt sind“ (Kammler et al. 2008, S. 255).

Ausbildungsstätten wie die Werkkunstschulen in Essen oder Kassel und die Hochschule für Gestaltung in Ulm wurden re- bzw. neu gegründet. (Der übliche Ausbildungsweg lief jedoch nach wie vor über Kunstgewerbeschulen.)

Auch die neu gegründete Bundesrepublik startete beinahe sofort mit umfassenden Institutionalisierungsaktivitäten in Sachen Gestaltung, von denen der Rat für Formgebung die exponierteste ist. Erwähnt sei auch das ‚Institut für neue technische Form‘, das 1952 in Darmstadt gegründet wurde und bald darauf ‚Sonderschauen gut geformter Industrieerzeugnisse‘ für die Frankfurter Messe organisierte. Offenbar maß die neue Regierung dem Feld der Gestaltung große wirtschaftliche Bedeutung zu. Hauffe weist auf „ein beachtliches Maß an staatlichem Engagement beziehungsweise staatlicher Einflussnahme auf das Design“ (Hauffe 2014, S. 205) hin, was zu einem wichtigen Antrieb für den wirtschaftlichen Wiederaufbau der jungen Bundesrepublik geworden sei. Selle betont in diesem Zusammenhang, dass es vergleichbare Strategien der Institutionalisierung des Designs sowohl in Ost- als auch in Westdeutschland, in der Weimarer Republik hingegen gar nicht und nach 1933 allenfalls in Ansätzen gegeben habe (vgl. Selle 2007b, S. 222).

Trotz der vielen Gründungsaktivitäten ist diese Phase ebenso eine des Festhaltens. Der Deutsche Werkbund etwa knüpfte an die Gründungsziele von 1907 an, Else Meissner wollte das Kunsthandwerk als Laboratorium für die Industrie trotz Materialinnovationen und Automationsboom bewahren, das Bauhaus sollte weiterhin Leitstern sein, und Wilhelm Wagenfeld widmet 1948 sein Buch „dem Freund Josef Hoffmann in Wien“ (Wagenfeld 1948, S. 3), einem Vertreter der Österreichischen Sezession um 1900.

In dieser Phase finden Autor:innen und Praktizierende als Bezeichnung für ihren Berufsstand ‚Formgebung‘. Um 1953 geht diese (Re-)Konstruktionsphase in Wirtschaft, Politik und Gesellschaft zu Ende.

Phase 2: Inkubationsphase (1953 – ca. 1958) – Gestaltung

Um eine neue Position entwickeln zu können, brauche es eine ‚Vorarbeit‘, die bereits latent im sozialen Raum vorhanden sei, schreibt Bourdieu in den ‚Regeln der Kunst‘; doch könne diese nur existent werden, wenn diejenigen, welche die neue Position einzunehmen gedenken, das Feld entwickeln, um sich in ihm einen Platz, sprich eine Position, zu verschaffen (vgl. Bourdieu 1999, S. 127).

Im Feld der Gestaltung kann man für die Jahre um die Mitte der 1950er zweierlei feststellen: Erstens sind sie von eben jener ‚Inkubation‘, dem Ausbrüten von etwas Neuem, gekennzeichnet. Charakteristisch für diese Phase ist, dass bisher eingenommene Diskurspositionen in Frage gestellt werden, so z. B. bei Max Bill, der sich in einem Artikel von früheren Maximen distanziert: „Was ich [...] [vor fünf Jahren] noch richtig fand, die Erkenntnis, dass die Schönheit eine sehr wichtige Rolle spiele, glaube ich heute nicht mehr im gleichen Sinn“ (Bill 2008, S. 55).

Auch der Deutsche Werkbund gerät in dieser Zeit in eine Sinnkrise und kann nach der Expo 1958 in Brüssel nicht wieder an seine impulsgebende Rolle anschließen. Dort offenbarte sich eine umfassende Zuversicht in die Technik und damit verbunden die Zuschreibung einer kulturellen Führungsrolle, die die Mehrheit der Werkbund-Mitglieder:innen nicht teilen konnte.

Im Vorwort als Diskussionsbeiträge angekündigt, werden die Vorträge von Sanders und Bill, die sie 1957 für den Verein Industrieform hielten, publiziert. Es kommt nicht von ungefähr, dass die Veröffentlichungen in diese Orientierungsphase fallen. Statt ‚Formgebung‘ wird zunehmend das Wort ‚Gestaltung‘ bevorzugt, so etwa auch bei der Gründung der ‚Hochschule für Gestaltung‘ in Ulm.

Zweites Charakteristikum der Phase um die Mitte der 1950er sind zahlreiche ‚Erziehungs‘-Aktivitäten. Es werden Produktpräsentationen auf der Hannover-Messe und der Messe Frankfurt etabliert, und der Deutsche Werkbund zieht mit thematisch sortierten Werkbundkisten durch westdeutsche Schulen.

Den Abschluss dieser Phase symbolisiert sowohl der Weggang Max Bills aus Ulm als auch Tomás Maldonados wegweisender Vortrag ‚Neue Entwicklungen in der Industrie und die Ausbildung des Produktgestalters‘ von 1958. Hierin vollzieht Maldonado die Hinwendung der Produktgestaltung zu Wissenschaft und Methodik (siehe Kapitel 5.3.4). Ab 1960 wird er nicht mehr von Produktgestaltung, sondern von Industrial Design sprechen. Damit verbunden ist die strikte Trennung der Sphären Industrial Design und Kunst.

Phase 3: Formierungsphase (1958 – ca. 1966) – Industrial Design

In der Design-Literatur als ‚Verwissenschaftlichungsphase‘ bezeichnet, richtet sich das Gestaltungs-Feld als ‚Industrial Design‘ international und endgültig auf die Industrie hin aus. Dazu gehört, dass auch eine ‚Industrie‘-, d. h. Wirtschaftssprache übernommen wird. Aus Gegenständen werden Produkte, aus Käufer:innen Zielgruppen, aus Gestaltungszielen Briefings usw..

Damit eine Feld-Position beständig ist, braucht sie nach Bourdieu Halt und Dauer, d. h. in diesem Fall einen Markt, wo Gestaltungsarbeit nachgefragt wird. Der Bedarf daran ist zu Zeiten der westdeutschen Hochkonjunktur Anfang der 1960er-Jahre enorm, und die Bedarfsdeckung hält mit der Nachfrage kaum mit. Zwar erfolgt die Design-Ausbildung auch am Ende der 1950er-Jahre immer noch vornehmlich an Kunstgewerbeschulen, da es aber nach wie vor kein definiertes Profil für die Arbeit von Industrial Designer:innen gibt, erfolgt deren Professionalisierung noch für Jahre ‚on the job‘. Gerade weil dem so war, könnten Designer:innen theoretisch aus allen möglichen Berufsrichtungen gekommen sein. Aus der retrospektiven Sicht zeigt sich,

dass der Verdrängungsdiskurs um Entwurfskompetenzen zugunsten derjenigen Diskursteilnehmer:innen ausging (allen voran Tomás Maldonado für die HfG Ulm), die erfolgreich vermitteln konnten, dass nur an einer speziell dafür ausgerichteten Hochschule, oder wenigstens an einer mit einem neu eingerichteten ‚Industrial Design‘-Fachbereich, kompetente Gestalter:innen ausgebildet werden – und eben nicht an Kunstgewerbeschulen und Kunstakademien.

Noch eine Zeitlang braucht die Profession das Attribut ‚industrial‘, um ihre Verortung zu symbolisieren. Wenige Jahre später ist der Industriebezug selbstverständlich. ‚Design‘ ist etabliert.

Die geschmackserzieherischen Initiativen, die sich durch die ganzen 1950er-Jahre ziehen, werden in der Formierungsphase zurückgenommen. Ihnen haftet nun ein verstaubtes Image an. Der in diesem Zusammenhang letzte Versuch einer ästhetischen Schulung mit Hilfe von Anschauungs-Gegenständen ging 1963 vom Werkbund Niedersachsen aus, lief jedoch wegen organisatorischer und personeller Schwierigkeiten schleppend an. Bei der Vorstellung der Kisten auf der Werkbundtagung 1966 reagierte der Werkbund selbst mit Kritik, da er die Kisten als „zu unansehnlich und simpel und dem Werkbund nicht angemessen fand“ (Straßer 2007, S. 123).

5.4.2 Motive – Strategien – Konsequenzen

Nachfolgend soll mit Hilfe der Analyseergebnisse die Dynamik der Diskurse eingefangen und interpretiert werden.

Der Kalte Krieg als Wirtschaftsmotor

Die Entwicklungen im Feld Design bzw. Gestaltung sind in den 1950er-Jahren untrennbar mit politischen und wirtschaftlichen Zielsetzungen verbunden. Insbesondere das Verhältnis zwischen den USA und Westdeutschland ist von großer Wichtigkeit (vgl. Kapitel 4).

Bei der herausragenden Bedeutung des Exports für die Wirtschaft der Bundesrepublik ist es nicht verwunderlich, dass die BRD bemüht war, in das westliche Bündnis integriert zu werden und an die Vorkriegserfolge anzuknüpfen. Besonders die boomende PKW-Produktion verlangte nach Absatz, nicht nur im Inland. Seit 1956 war die Bundesrepublik zudem die weltgrößte Automobil-Exporteurin (vgl. Oestereich 2000, S. 322). Die politische Strategie strahlte in erheblichem Maß in den Gestaltungsdiskurs, wie noch gezeigt werden wird.

Da technologische Innovationen durch Produktionsbeschränkungen, Dekartellisierungsvorschriften und Restriktionen durch die Alliierten zunächst nicht möglich waren, setzte die westdeutsche Regierung nach 1945 auf den Faktor Gestaltung. Es galt, durch ansprechendes Design Absatzvorteile zu erlangen. Zudem sind Design-Entwicklungskosten gemessen an Faktoren wie Materialentwicklungen oder den Aufbau von Vertriebswegen gering. Die Bundesrepublik Deutschland trieb daher die Institutionalisierung von Designförderung und Öffentlichkeitsarbeit voran. Dazu gehörten die Gründung des Rats für Formgebung, deutsche Produktschauen, z. B. auf der Expo 1958 in Brüssel oder Ausstellungen auf den Mailänder Triennalen 1954, 1957 und

1960 sowie Sonderschauen während der Hannover-Messe und Ausstellungen zum Thema Gestaltung, Wohnen oder Technik. Gleichzeitig förderten Industrie und Staat die Reformierung der Gestalter:innen-Ausbildung. Dieser wirtschaftspolitische Hintergrund beeinflusste den Gestaltungsdiskurs erheblich.

Das Beispiel USA – BRD zeigt, wie auf den ersten Blick politisch neutrale Gestaltungsfragen in politische Strategien eingebunden werden. Der Historiker Paul Betts hat das Verhältnis zwischen den USA und der BRD nach 1945 untersucht und sieht den Kalten Krieg als „wichtigste Komponente der politischen Kultur beider Länder“ (Betts 1996, S. 271). Hier wurde nach Betts eine Politik angewendet, „die darauf abzielte, Westdeutschland in das westliche Bündnis zu integrieren“ (ebd.). Betts zeigt am Beispiel des Bauhauses und Walter Gropius, wie auf beiden Seiten des Atlantiks Anstrengungen unternommen wurden, „die scheinbar unpolitische Architekturgeschichte in die Kultur des Kalten Krieges einzupassen; [...] gleichzeitig verwandelte sich das deutsche Bauhaus endgültig in die ‚internationale Moderne‘, die sich bestens eignete, vom amerikanischen Publikum akzeptiert zu werden“ (ebd., S. 279). Dazu wurde nach Betts die deutsche Phase der Bauhaus-Geschichte während der Weimarer Republik von den amerikanischen Chronisten heruntergespielt: „Sie deuteten [...] die Migration als das entscheidende Ereignis“ (ebd.). Betts ergänzt: „Im Unterschied zu westdeutschen Bemühungen, das Bauhaus-Vermächtnis primär zum Zwecke des Aufbaus einer liberalen (west-)deutschen Vergangenheit zu nutzen, ging es auf amerikanischer Seite vor allem darum, die besondere Kulturfähigkeit des politisch mächtigen Amerika unter Beweis zu stellen, indem der International Style dort seinen Stammsitz zugewiesen erhielt“ (ebd., S. 280f.). „Die Popularisierung des Bauhauses erfolgte demnach unter Gleichsetzung der gebauten Moderne mit der Bauhaus-Moderne“ (ebd., S. 286). Nicht nur in der Architektur, auch im Design beanspruchten westdeutsche Institutionen ihrerseits das Bauhaus als Erbe, so etwa die Ulmer Hochschule für Gestaltung – zumindest bis Bills Weggang –, der Rat für

Formgebung und Unternehmen wie WMF und Braun. „Die offensichtliche Mehrdeutigkeit des Bauhaus-Erbes und die darauf beruhende breite Aneignung des Bauhaus-Images hat dieses als Symbol der progressiven transatlantischen Modernität befestigt“ (ebd.). Somit habe das Bauhaus in der jungen Bundesrepublik eine politische Funktion gehabt, resümiert Betts. Erst die 68er-Bewegung habe den Kern der so entstandenen Bauhaus-Legende in Frage gestellt, nämlich die Gleichsetzung der Bauhaus-Moderne mit dem internationalen Liberalismus (vgl. ebd., S. 289).

Doch nicht nur das Bauhaus wurde aus politischen Gründen symbolisch aufgeladen, auch die Hochschule für Gestaltung in Ulm spielte nach Betts beim Aufbau der amerikanisch-west-deutschen Kulturbeziehungen eine wichtige Rolle. Dies gehe allein schon aus der Tatsache hervor, dass die Hochkommission (High Commission of Germany) auf US-amerikanischer Seite und die Bundesregierung auf westdeutscher Seite übereingekommen seien, die Ulmer Schule zu subventionieren (vgl. ebd., S. 277). Allein aus den USA kam damals die sagenhafte Summe von einer Millionen D-Mark (vgl. Seckendorff 1989, S. 31). Betts weist nach, dass es kein Zufall war, „dass die Gründung der Ulmer Hochschule quasi als joint venture zwischen Amerikanern und Deutschen erfolgte, und dass das Projekt als eine Art ‚Vergangenheitsbewältigung mit amerikanischer Hilfe‘ verstanden wurde. [...] Die Ulmer Hochschule galt als unentbehrliches Vehikel, durch welches die Bundesrepublik, auf den Hauptweg kultureller Entwicklung in Europa‘ zurückgeführt, das heißt eine Verwestlichung ihrer Kultur sichergestellt werden könne“ (Betts 1996, S. 278).

Der ehemalige HfG-Rektor Tomás Maldonado wird Jahrzehnte später gerade auf diesen Punkt zu sprechen kommen. Nicht ohne Stolz versichert er, dass die Anstrengungen, die an der Hochschule für Gestaltung unternommen wurden, auf die neuen kulturellen, sozialen und wirtschaftlichen Entwicklungen zu antworten, experimentell und ohne auf die Vorschläge US-amerikani-

scher Offizieller zu hören verwirklicht wurden: „Yet this all occurred without our yielding to the suggestions of certain officials of the United States, the occupying force at the time, that the Ulm School should become involved in a vague and somewhat peternalistic program of ‚re-education of the German people““ (Maldonado 2010, S. 58 und S. 60).

Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass gerade in Werkbundkreisen USA-kritische Stimmen zu hören waren. Besonders die Prioritätensetzung und das offensive Agieren US-amerikanischer Unternehmen und Gestalter:innen im Interesse des wirtschaftlichen Profits stießen auf Ablehnung. Für den westdeutschen Tapetenfabrikanten Emil Rasch etwa stand fest: „Formgeber in Amerika haben keine Gewissensbisse“ (Oestereich 2000, S. 118f.).

Konkurrenz zwischen Handwerk und Industrie

Im Laufe der Untersuchung stellte sich immer klarer heraus, dass das Handwerk in den 1950ern noch ein starker Wirtschaftsfaktor war, mit dem sich Gestalter:innen und Interessensinitiativen befassten. Die Analyse des Gestaltungsdiskurses zeigte, dass bis etwa 1955 zahlreiche Autor:innen wie Else Meissner, Wilhelm Wagenfeld, Max Bill, Hermann Gretsch, aber auch Werkbund, Rat für Formgebung und Werkkunstschulen das Gestaltende Handwerk und Kunsthandwerk mitdachten.

Der Rat für Formgebung etwa gab Empfehlungen heraus, die sich auf Handwerk und Industrie bezogen (vgl. Rat für Formgebung 1961). Dies impliziert, dass die handwerkliche Branche von den Gestalter:innen als relevante Bezugsgröße und als Wirtschaftskraft wahrgenommen wurde. Tatsächlich hatte das Handwerk nach Oestereich wesentlichen Anteil am wirtschaftlichen Aufschwung der 1950er und frühen 1960er-Jahre und muss differenziert betrachtet werden (vgl. Oestereich 2000, S. 132). Teilweise konnte das gestaltende Handwerk sogar von der industriellen Expansion profitieren. Allerdings

wirkte sich vor allem im Glashandwerk die wachsende industrielle Konkurrenz aus (vgl. ebd., S. 135).

Wie Oestereich ausführt, produzierte das Handwerk im Verbrauchsgüterbereich für den ‚gehobenen Bedarf‘. Mehrheitlich wiesen die Handwerkszweige hier die Merkmale des ‚Konzentrationsstyps‘ auf, das heißt, bei abnehmender Betriebszahl stieg die Beschäftigung. Das traf auch auf die kunsthandwerklichen Gewerbe zu, die vor allem seit Anfang der 1950er-Jahre am allgemeinen Aufschwung teilhaben konnten (vgl. ebd., S. 135f.). „Gesamtwirtschaftlich hat das Handwerk bis Anfang der 60er-Jahre seinen Anteil im Bruttoinlandsprodukt bei 11–12% halten können“ (ibd., S. 133), erläutert der Historiker. In der Zeit anhaltenden Wirtschaftswachstums habe sich das Gestaltende Handwerk insgesamt ebenso behaupten können wie das gesamte Handwerk (vgl. ebd., S. 136). Im Vergleich zum industriellen Sektor ergaben sich laut Oestereich keine wesentlichen Veränderungen. Während ebenso die Zahl der Beschäftigten im Handwerk bis Mitte der 1950er-Jahre stark expandierte, dann nur leicht angestiegen sei, ging jedoch die Zahl der Betriebe kontinuierlich zurück. Das betraf vor allem kleinere Betriebe (vgl. ebd., S. 133). Oestereich unterscheidet einzelne handwerkliche Gewerke:

„Die Handwerke aus dem Bereich der Bau- und Ausbauhandwerke konnten vom Wohnungsbau profitieren. [...] Ohne wesentliche Konkurrenz konnten diese ihre wirtschaftliche Position ausbauen; selbst das von der gestalterischen Versachlichung im architektonischen Bereich krisenhaft betroffene Stukkateurhandwerk vermochte durch gewandelten Leistungsbereich seine Stellung expansiv zu behaupten“ (vgl. ebd., S. 134). „Ähnlich sah die Entwicklung im Bereich der Gebäudeausstattung und -einrichtung aus [...] [jedoch] wurde dort die industrielle Konkurrenz deutlich spürbar. Weitgehend konkurrenzlos bleiben diese Handwerke allerdings bei der Befriedigung individuellen (gehobenen) Bedarfs. [...] Gerade im Bereich Wohnmöbelherstellung besaßen handwerkliche Betriebe noch Anfang der 60er-Jahre einen Marktanteil

von etwa 40 v. H., bei Küchenmöbeln gar von 50 v. H.“ (ibd., S. 135). An dem nach 1947/48 einsetzenden stärkeren gesamtwirtschaftlichen Wachstum hatte das Handwerk von Anfang an maßgeblichen Anteil. Oestereich konstatiert „teilweise erhebliche Unterschiede in der wirtschaftlichen und strukturellen Entwicklung“ (ibd., S. 133) der damals über 140 Handwerksberufe.

Vor diesem Hintergrund sind die in den analysierten Texten gemachten Aussagen als Ausdruck einer Konkurrenzsituation zwischen Handwerk und Industrie zu sehen. Gerade zu Beginn der 1950er-Jahre war das Handwerk wirtschaftlich nicht abgedrängt. Im Gegenteil:

Industrieprodukte galten zwar als billig, jedoch selten als hochwertig. Bauhausschüler und Produktgestalter Wilhelm Wagenfeld schreibt beispielsweise 1948 gegen die nach seiner Meinung schlechte Qualität vieler Industrieprodukte an. Handwerk und Industrie werden von ihm durchgängig als Wortpaar verwendet. Wagenfeld schreibt explizit, dass er hier keinen Unterschied sähe, sondern eher zwei verschiedene Mittel, dasselbe zu erreichen, und das sei Qualität (vgl. Wagenfeld 1948, S. 19). Wie bereits im Kapitel 5.2.2 dargelegt schreibt auch Max Bill, es gäbe keinen Unterschied zwischen Handwerk und Industrie, die Arbeitsmöglichkeiten, die der Industriekontext bietet, interessieren ihn allerdings mehr als der handwerkliche Kontext.

Rolfrapfel Schroer weist noch 1964 aus Anlass des Diskussionsforums ‚Kunst, Handwerk, Industrie‘ in der Staatlichen Werkkunstschule Kassel auf die ganzheitliche Kompetenz des Handwerkers hin, die nun nur noch im Team zu haben sei:

„Während der Handwerker, der souverän das Formale, das Ästhetische, das Materialgerechte, das Zweckmäßige beherrschte und im Werk verknüpfte, so über die Voraussetzungen aller Kunst verfügte, und je sicherer er dieser Voraussetzungen war, desto gewisser zum Kunstwerk

strebte, ist der Manufakturleiter (später der Fabrikant) im Zuge der Spezialisierung mehr und mehr auf den Künstler angewiesen, wenn das Hergestellte auch noch schön sein soll oder sich erst durch eine gewisse Schönheit verkauft. Die früher im Werk erscheinende Übereinkunft aller Fakten, die der Handwerker individuell herstellte, wird nun nur noch im Team erreichbar sein.“ (Form 1964, Nr. 26, S. 5)

Obwohl das Handwerk also großen Anteil an Aufschwung und Wiederaufbau hatte, wurde es vom Diskurs nahezu ausgeschlossen, was für den erfolgreichen Versuch einer Anti-Handwerk-Fraktion unter den Gestalter:innen spricht, den Diskurs durch Ausschluss zu kanalisieren. Der Architekt Egon Eiermann etwa postulierte 1952: „Für meine Begriffe ist der Handwerker seit längerer Zeit gestorben. Er ist nicht mehr da, [...] nicht mehr existent“ (Oesterreich 2000, S. 141).

Auf dem ‚internationalen Kongress für Formgebung‘ im Herbst 1957, der in Berlin und Darmstadt abgehalten wurde, beschäftigte sich von den eingeladenen Referent:innen nur einer von dreißig mit dem Thema handwerkliche Formgebung. Von Seiten des Handwerks kam prompt eine Beschwerde wegen der inhaltlichen Planung des Programms, die sich gegen die Organisatoren (den Rat für Formgebung) richtete. Kritisiert wurde „die ‚weltanschauliche‘ Voreingenommenheit, die sich auf dem Kongress gezeigt hatte (und dass die ‚Legende vom überholten oder toten Handwerk sich in den Köpfen von Architekten und Designern so festgesetzt hat, dass daraus bei ihnen das Postulat des unbedingten Primats der Techniker und Ingenieure notwendig hervorgehen muss‘.“ (ebd., S. 142)

Die Zahlen sowie die festgestellte Heftigkeit und Häufigkeit des Diskursthemas zeigen, dass die Vertreter:innen der Industriefraktion das Hand-

werk als Konkurrenz ansahen und entsprechend gegensteuerten. So gab es beispielsweise massive Bemühungen der Industrie für sich zu werben, gerade was Fertigungsqualität und Aussehen der Industrieprodukte anging, denn dies waren verbreitete bisherige Schwachpunkte. Es ging um nichts Geringeres als einen Verdrängungswettbewerb um neue Absatzmärkte, z. B. im erwähnten Küchenmöbel-Sektor, bis dato eine Domäne des Handwerks. Die diversen Industrieinitiativen wie AkiF, BDI und Industrieform e. V. zeugen davon (siehe Kapitel 5.3.3).

Die Industrie hatte gleichzeitig ein massives Interesse daran, dass Produkte wie Haushaltsgeräte, Glaswaren, Automobile oder Möbel verkaufsfördernd gestaltet waren, sodass den Unternehmen der Industrie an der Etablierung des Berufsfelds Gestaltung gelegen war und sie zum einen selbst Governance Units wie den Verein Industrieform gründeten, zum anderen Einflussnahmen auf staatliche Institutionen und Politik festgestellt werden können.

Die Formgeber:innen und Gestalter:innen ihrerseits entdeckten, wie am Beispiel von Tomás Maldonado beschrieben, spätestens ab Mitte der 1950er-Jahre Industrieunternehmen als Verbündete für sich. Beide Akteursgruppen versprachen sich wirtschaftliche Vorteile aus dieser Allianz: Die Industrie erwartete mehr Absatz, und die Gestalter:innen versprachen sich mehr Aufträge. Beide Akteursgruppen verfolgten (nicht unbedingt bewusst) im weiteren Strategien, Handwerk und Kunsthandwerk auszugrenzen.

Die Affinität zu Industrie und Technik wurde mit umfassenden kommunikativen Vermittlungsstrategien begleitet. Gerade die Rolle der Technik, verstanden als fortschreitende Automation/Systemsteuerung, wissenschaftlich begründete Rationalisierung, petrochemische Materialinnovation usw., wurde in den 1950ern kontrovers diskutiert. Gegner einer vermeintlich zügellosen Technisierung der Umwelt argumentierten häufig mit der Verflachung der modernen Kultur:

„Das furchtbare Wort von der Dämonie der Technik, das deren zersetzenden Einfluss auf die menschliche Gesellschaft warnend aufzeigen will, ist zum Schlagwort geworden für eine Zeit, in der die an den technischen Fortschritt gebundene Mechanisierung und Materialisierung des Lebens und eine von Generation zu Generation fortschreitende Verflachung und Vermassung des Menschen seine Umwelt wie seine Innenwelt verödet und versteppt“ (Esterer 1950 zit. in Oestereich 2000, S. 119),

schreibt etwa Rudolph Esterer 1950 in der ‚Baurundschau‘.

Die Befürworter:innen verknüpften technische Innovationen mit positiven Fortschrittserwartungen. Technikkritiker:innen galten ihnen als rückwärts-gewandt. Folgerichtig wandten sich technikaffine Gestalter:innen und Institutionen, allen voran die Hochschule für Gestaltung in Ulm, ‚technischen‘ Gestaltungsthemen zu, die sich zudem mit ‚großen Thematiken‘ wie z. B. Systemdesign beschäftigten. Gestaltungsthemen an der HfG Ulm lauteten etwa ‚öffentlicher Transport‘, ‚modulare Regal- und Häusersysteme‘, ‚verletzungsminderndes Arbeiten in Schlachtereien‘, ‚Audio-/Phonogerätesystem‘ usw. Damit ist gleichzeitig eine Hierarchisierung der Gestaltungsaufgaben verbunden. Die genannten Themen standen in der Anerkennung viel weiter oben als beispielsweise das Entwerfen von Möbeln, Leuchten oder Gläsern, womöglich gar für den privaten Bereich.

Den Technikdiskurs resümierend kann man bis in die Mitte der 1950er-Jahre noch von einem ambivalenten Verhältnis der Gestalter:innen zu Technik und Industrie ausgehen. Gegen Ende der 1950er setzt sich hier eine allgemeine Akzeptanz und Bejahung durch. An die Spitze der Designavantgarde setzt sich die Hochschule für Gestaltung in Ulm.

Die heutige Designliteratur beschäftigt sich intensiv mit den beschriebenen rasanten technischen wie technologischen Innovationsschüben, erwähnt wird jedoch kaum, wie die breite Bevölkerung diese Dynamik aufnahm. Designautor:innen konzentrieren sich meist auf die Schilderung, welche technischen Entwicklungen aus Kriegsproduktion für die Nachkriegszeit nutzbar gemacht worden sind (z. B. Hauffe 2014, S. 183). Überwiegend wird der Eindruck erweckt, dass die (west-)deutsche Bevölkerung sich geschmeidig auf die neuen Technologien einstellte bis begeistert reagierte (z. B. Maenz, Bangert). Dass dem nicht so ist, davon zeugen sowohl die Ergebnisse der Diskursanalyse bei den Werkpädagog:innen als auch die zahlreichen Aktivitäten, die Institutionen wie der Rat für Formgebung, das Industrieforum und Gewerbeämter unternahmen, um den Diskurs in Richtung Technik- und Industrieakzeptanz zu lenken. Das Gewerbeamt Stuttgart beispielsweise zeigte in den Jahren 1952 und 1953 die Ausstellung ‚Schönheit der Technik‘, die in diesem Sinne vorbildliche Güter zeigte. Im Ausstellungskatalog lieferte Josef Alfons Thuma, Leiter des Stuttgarter Gewerbeamtes eine Einführung, die sich wie ein platonisches Plädoyer für die Technik liest, im Kern jedoch die Akzeptanz von technischen Erzeugnissen vermitteln will. Tenor: Technik ist schön, man sieht es nur nicht auf den ersten Blick. Und: Technik ist ‚natürlich‘. Thuma schreibt:

„Man muss sich um das Wesen der Technik mühen, wenn man über sie aussagen, zu ihrer Schönheit finden, diese erkennen, bewirken und erleben will. [...] Die Technik als Schöpfungswerk des Menschen ist aus der Natur geschöpft. [...] Die Technik wird, das ist der Grundfehler, immer zu viel als Statik in ihren Elementen und Gliedern gesehen. Man muss sie als Dynamik, als Dasein im Sosein geordneter Kräfte, als Ganzes erleben. [...] Sie ist das vom Menschen ausgelöste und gestaltete Spiel universeller Kräfte. Sie ist universelle Wirkkraft und universelle Wirklich-

keit“ (Thuma 1953, S. 7). „Formgestaltung heißt für uns, der in Wahrheit zur Einheit vollzogenen Ordnung des Kräftespiels sichtbaren, leuchtenden Ausdruck verleihen. Formgestaltung heißt für uns, wahren Gehalt in wahrer Gestalt aufleuchten lassen“ (ebd., S. 10). „Und was für das Schöne in der Natur gilt, kann auch für die Schönheit des menschlichen Schöpfungswerkes bestehen. Wer erlebt nicht die Schönheit, die aus der Form des Flugzeuges, dem Ausdruck des Schwebens, der Behändigkeit und Geschwindigkeit strahlt?“ (ebd., S. 15)

Von der Rundfunkantenne bis zum Salatbesteck, vom Baukran bis zum Textilverhang reichte die Palette der Exponate. Gut zwei Drittel entstammten der Arbeitswelt mit Turbinen, Büroartikeln und Präzisionsmessgeräten, das andere Drittel bestand überwiegend aus Haushaltswaren wie Gläsern, Geschirr und Besteck sowie Möbeln, Fotoapparaten und Haushaltsmaschinen.

„Gerade aufgrund der Bedeutung der Mittelstandspolitik und damit der Gewerbeförderung fiel den Landesgewerbeämtern eine Schlüsselstellung bei der Durchsetzung neuer Produktgestaltungskonzepte, bei der Modernisierung im Wirtschaftsleben zu“, schreibt Oestereich (2000, S. 282).

„Diese Entwicklung, die in den übrigen Bundesländern, die keine mit den Landesgewerbeanstalten vergleichbaren Einrichtungen verfügten, nur vereinzelt und ansatzweise Entsprechungen fand, bedurfte zumindest der Sanktionierung der nächsthöheren politischen [...] Ebenen“, stellt Oestereich ergänzend fest (ebd.).

Wie die ausgeführten Beispiele zeigen, war die Akzeptanz für technische Neuerungen und Industrieerzeugnisse mit großem finanziellen, organisatorischen und diskursiven Aufwand verbunden.

Das Engagement der staatlichen Institutionen im Inland hat sein Pendant für das Ausland. Hier sind besonders die Triennalen in Mailand 1954, 1957 und 1960 hervorzuheben. Am Beispiel Triennalen kann die in den Textanalysen festgestellte Loslösung vom Erbe des Kunsthandwerks ebenfalls abgelesen werden. Mia Seeger, Geschäftsführerin des Rats für Formgebung, die diese Triennalen organisierte, bezieht sich in einem Interview von 1982 auf das funktionalistische Erbe Deutschlands, an das man in Mailand anzuknüpfen versuchte (vgl. Deutscher Werkbund 1982). Sie erwähnt die Triennale in Monza 1930 und berichtet, diese sei vornehmlich kunsthandwerklich orientiert gewesen. Der deutsche Beitrag hingegen habe aus „guten Erzeugnissen technischer Art“ bestanden, so z. B. Schott-Gläser für den industriellen Bedarf und chirurgische Instrumente, also „Schönheit der Technik‘ ohne Design und ohne Zutaten“. Das habe „sehr merkwürdig“ gewirkt, ein „Einbruch durch uns in diesen alten Rahmen“. Aber die Triennale habe sich „ja in diese Richtung entwickelt“. Über das Ziel des Engagements im Ausland befragt erklärt Seeger: „Nach dem Krieg war es wichtig, in einer Zusammenschau zu sehen, was die verschiedenen Länder eigentlich inzwischen gemacht haben. [...] Und da hat man gesehen, was los war“ (ebd.).

176

Auch die Aktivitäten des industrienahen Vereins ‚Industrieform‘, aus dem später das Designzentrum NRW entstand, hatte die Intention, für die Industrie und vor allem für ihre Erzeugnisse zu werben. Aus diesem Grund lud die Interessensgemeinschaft Autoren wie Karel Sanders, Max Bill und Josef Alfons Thuma ein. Die Bemühungen, in der Bevölkerung eine geschmackliche Umorientierung in Richtung der sachlichen Industrieprodukte zu bewirken, wurden auch vom Rat für Formgebung (RfF) getragen. Im Auftrag des Wirtschaftsministeriums der jungen Bundesrepublik verlieh der Rat als weitere Vermittlungsmaßnahme jährlich den ‚Bundespreis Gute Form‘. Die Preise sollten auch als Motivation ‚nach innen‘ wirken, nämlich Industrieunterneh-

men Anreize geben ihre Produktpalette gestalterisch zu überarbeiten, um ihre Absatzchancen im in- und ausländischen Markt zu verbessern.

Die Bundesregierung hatte wie beschrieben ein massives wirtschaftspolitisches Interesse an der eigenen Anschlussfähigkeit in das Westbündnis. Ein Mittel war die Herausstellung ‚guter‘ Gestaltung als westdeutscher Exportschlagler auf dem internationalen Parkett. Der erwähnte bundesdeutsche Auftritt bei der Weltausstellung in Brüssel 1958 kann hier als ein zentrales Diskursereignis gewertet werden. Oestereich sieht den Beitrag zur Weltausstellung als ein Höhepunkt der sich „seit Kriegsende entwickelnde Debatte um Rolle und Bedeutung der Produktgestaltung in Kultur und Wirtschaft der Wiederaufbaugesellschaft“ (Oestereich 2000, S. 15).

So wie die Bundesregierung mit dem Rat für Formgebung und die Industrie mit ihren Interessenvertretungen BDI, AkiF und ‚Industrieform‘, so positionierten sich auch die Gestalter:innen zur Frage, wie Beruf und Ästhetik im als fortschrittlich konnotierten ‚Maschinenzeitalter‘ aussehen sollte. Insgesamt lassen sich also zahlreiche Anstrengungen von verschiedenen Akteursgruppen feststellen, die das gemeinsame Ziel hatten, extern die Öffentlichkeit und intern Mitstreiter:innen auf einen technik- und industrieaffinen Kurs einzustimmen. Die zugrundeliegende ‚Illusio‘ lautete: In der Technik, der Automation und der Industrie liegt die – positive – wirtschaftliche (und kulturelle) Zukunft.

Internationaler Erfolg in der Gestaltung

Eine weitere aus den Analysen gewonnene Erkenntnis lautet, dass solche deutschen Gestalter:innen erfolgreich waren, die international ausgerichtet waren und deren Produkte im Ausland ausgestellt wurden. Ein Beispiel dafür ist Wilhelm Wagenfeld, der an seine wirtschaftlichen Erfolge der 1930er-Jah-

re anknüpfen konnte, auch deshalb, weil er dadurch, dass seine Produkte im Ausland ausgestellt wurden, im Inland zahlreiche Aufträge bekam: So arbeitete er z. B. erfolgreich für das Unternehmen WMF.

Die Internationalisierung der Wirtschaft förderte gleichzeitig die Durchsetzung der Bezeichnung ‚Industrial Design‘ und später ‚Design‘ in der Bundesrepublik, symbolisierte sie doch den erfolgreichen Anschluss an die kapitalistische, ‚freie‘ westliche Welt. Des Weiteren sahen sich deutsche Unternehmen durch internationale Konkurrenz und zunehmende internationale Vernetzung gezwungen, etwa bei der Rohstoff- und Teile-Lieferung oder bei multinationalen Produktionsabläufen sowie ausländischen Kundenwünschen auch in der Gestaltung auf Internationalisierung, Import und Export zu reagieren.

Ein weiterer Aspekt ist die internationale Vernetzung der Gestalter:innen durch die Präsenz auf internationalen Kongressen und Verbandstreffen. Besonders die Vertreter:innen der Hochschule für Gestaltung Ulm konnten durch zahlreiche Vorträge die ‚Ulm School‘, wie Maldonado die HfG bezeichnete, bekannt machen und internationale Studierende anziehen. Diese kehrten meist nach dem Studium in ihre Heimatländer zurück und nahmen führende Positionen im Design ein. Häufig etablierten sie dort außerdem das ‚Ulmer Modell‘ als Ausbildungsvorbild.

Alles in allem bedeutete internationales Standing für westdeutsche Gestalter:innen einen großen Zuwachs an symbolischem Kapital. Man kann von einer Hierarchieverschiebung von regional und national in Richtung international sprechen.

Neue Ausrichtungen – neue Bezeichnungen

Wie bereits in Kapitel 5.1 dargelegt, hatten Be-Nennungen im Diskurs eine große Bedeutung und die Stadien der Formierung des Felds bilden sich auch in den jeweiligen Namen ab.

Am Ende der 1950er-Jahre stand ‚der Industrial Designer‘ als sofort eindeutig ablesbares Bekenntnis zur Industrie. Aber auch handfeste wirtschaftliche und rechtliche Gründe sprachen für die endgültige Festlegung einer Berufsbezeichnung, gerade im Rahmen internationaler Wirtschaft.

Emanzipation von der Kunst

Die wohl signifikanteste Diskursstrategie bei der Etablierung der Disziplin Design in den 1950er-Jahren ist die Abspaltung vom Kunstkontext, die zu Beginn der 1960er-Jahre nahezu vollzogen ist. Zwar bezeichneten sich auch danach noch Designer:innen als ‚Künstler:innen‘ oder wurden als solche benannt, bei der Betrachtung der sich etablierenden Narrationen können sie jedoch vernachlässigt werden.

Diese Trennung vom Kunstkontext wurde schon Ende der 1940er-Jahre von einigen Formgestalter:innen der mittleren Generation, die um 1900 geboren waren, vorbereitet, indem sie Bildende Kunst als Gegenbild zu Formgebung darstellten. Kunst gilt hier als individualistisch, ins Museum oder in die Wohnungen einiger weniger Personen verbannt und damit außerhalb der breiten Öffentlichkeit stehend und gesellschaftlicher Bedeutung entkleidet – Argumente, die bereits zur Kunstgewerbereform um 1900 formuliert wurden.

Wilhelm Wagenfeld beispielsweise hält 1948 die Kunst für nicht mehr zeitgemäß und tot, die Kunst sei „wie aus einer Vergangenheit nachklingend und wohl mit späten Blüten, die von seltener Schönheit sein können, vergleichbar, aber niemals dem Leben in schöpferischen Strömen zugehörig“ (Wagenfeld

1948, S. 10). Kunst sei „museal gebannt“ in Ausstellungen, Büchern, Theatern, Filmen, Konzerten, mitunter auch in Bauwerken (vgl. ebd., S. 10f.). Der Kunst fehle die Daseinsnotwendigkeit, ihr fehle „das unbedingte Seinmüssen als Bild und Form lebendigen Geistes“ (ebd., S. 11). Für Wagenfeld steht fest: „Alle Kunst unserer Tage ist neben der Zeit“ (ebd.).

Mit dem Verlassen des Kunstkontextes ist zum einen der Bruch mit der künstlerisch-gestalterischen Tradition verbunden, zum anderen die Verneinung einer ästhetischen Prämisse in der Gestaltung.

Negierung von Ästhetik

Sowohl die Negierung des bis dato populären Ideals einer ästhetischen Bildung nach Schiller'schem Vorbild als auch ästhetische Kriterien wie ‚schön‘ oder ‚gute Form‘ werden von der um 1920 geborenen Generation der Herausforder:innen radikal aus dem diskursiven Kontext eliminiert, mithin tabuisiert. Über Ästhetik wird im weiteren Diskurs nur noch im Kontext von wissenschaftlichen Methoden wie etwa Befragungen gesprochen. ‚Intuition‘, ‚Schönheit‘ und ‚Geschmack‘ gehören nun zum Vokabular der Gestrigen. Diese Begriffe fallen der Kreation von Gestaltung als ‚Naturwissenschaft‘, als Mathematik, mit einer entsprechenden Methodik, die als modern und international gilt, zum Opfer.

Abspaltung von (kunst-handwerklicher) Tradition

Mit der Ablösung der Kunst als Leitdisziplin ist ein Bruch mit den alten Vorbildern verbunden.

Josef Alfons Thuma schreibt über die Begründer der Arts and Crafts-Bewegung Ruskin und Morris, sie stellten die These auf, „dass der Mensch als Masse durch gut gestaltetes Gebrauchsgut ethisch beeinflusst und zum Guten und Schönen als Gesamthaltung hingeführt werde“ (Thuma 1953, S. 18).

Wie in den Textanalysen herausgearbeitet, richtete sich die Kritik an Vorbildern wie Ruskin und Morris gegen ihre Verortung im Kunsthandwerk. Zunächst wandten sich die untersuchten Herausforderer – Bourdieu würde sie als Häretiker bezeichnen – gegen das Kunstgewerbe, im weiteren Verlauf der Genealogie gegen die Bildende Kunst und schließlich gegen den Deutschen Werkbund, der mit seinem Programm für die Kunstgewerbe-Reformbewegung stand.

Besonders deutlich an den Diskurspositionen von Max Bill und Tomás Maldonado zu erkennen, ging es den Akteuren darum, entweder durch Ignorieren (Bill) oder durch ‚Entthronen‘ (Maldonado) mit der für Bill und Maldonado zu nah an der Bildenden Kunst verorteten Geschichte zu brechen und vielmehr eine Geschichte der (Produkt-)Gestaltung bzw. des Industrial Design zu schreiben, deren Zeitrechnung quasi mit ihrer Diskursposition beginnt und deren Vorläufer allenfalls die Brückenkonstrukteure der englischen Industrialisierung waren (Maldonado).

Der Deutsche Werkbund verliert seine Leitposition

Der Werkbund, einst Motor, Reforminitiative, Herausforderer, gerät gerade durch seine tragende Rolle in der Konstituierungsphase nach 1945 in die gesellschaftliche Bedeutungslosigkeit (siehe Kapitel 5.3.1), indem er eine Institution wie den Rat für Formgebung mit aus der Taufe hebt, die in den 1950ern sogleich die Tätigkeiten beginnt, für die der Werkbund stand. Außerdem distanziert sich der DWB nicht vom Erbe der Bildenden Kunst und ist kein Motor mehr, was zukunftsweisende Konzepte für die neue Generation der Gestalter:innen betrifft, weder für eine zukünftige Ausbildung noch für inhaltliche Themen. Zwar versucht die etablierte Institution junge Meinungsführer wie Tomás Maldonado durch eine Mitgliedschaft zu kooptieren, allerdings mit wenig Erfolg. Otl Aicher, ebenfalls Meinungsführer und neben Inge Scholl und Max Bill HfG-Mitgründer, macht anhand des ‚Ulmer Modells‘ deut-

lich, dass der Werkbund für ihn obsolet geworden ist: „Es entsteht das Ulmer Modell: Ein auf Technik und Wissenschaft abgestütztes Modell des Design. Der Designer, nicht mehr übergeordneter Künstler, sondern gleichwertiger Partner im Entscheidungsprozess der industriellen Produktion. Die letzten Relikte eines Werkbundkunstgewerbes werden preisgegeben. Werkstoffkunde und Fertigungstechnik ersetzen Globalbegriffe wie Materialgerechtigkeit und Werktreue“ (Otl Aicher 1975 zit. in Selle 2007b, S. 243f.).

Kampfplatz (Aus-)Bildung

Die beschriebene, von den genannten Herausforderern im strategischen Feld der Gestaltung betriebene Geschichtszäsur hatte eklatante Auswirkungen auf die Gestaltungsausbildung, waren doch die meisten Ausbildungsstätten nach wie vor Kunstgewerbeschulen. Mit der erfolgreichen Etablierungsstrategie ‚Bruch mit dem Kunstkontext, Hinwendung zu wissenschaftlichen Methoden und Industrie‘ wirkten die etablierten Ausbildungen nun wie aus der Zeit gefallen.

Auch die sich als fortschrittlich verstehenden Werkkunstschulen, die sich in den 1950er-Jahren gegründet hatten, mussten sich von ihren Herausforderer:innen, allen voran Anhänger:innen des Ausbildungskonzeptes der HfG Ulm, den Vorwurf gefallen lassen, sie hingen veralteten Modellen an. Schon allein der Name ‚Werkkunstschule‘ erwies sich als Hindernis auf dem Weg zu einer modernen Wahrnehmung in der Öffentlichkeit. Die HfG Ulm hingegen überstrahlte alle anderen ebenfalls fortschrittlichen Schulen. Sie bekam zumindest öffentlichkeitswirksamere Unterstützung durch Aufträge wie von der Firma Braun und später Lufthansa. Die Bekanntheit von Max Bill, Rektor der Ulmer Hochschule und Ausstellungsmacher der ‚Guten Form‘, tat ihr übriges, den von ihm noch vor Maldonado vollzogenen Bruch mit den historischen Vorbildern zu zementieren. 1956 veröffentlichte, womöglich als Gegenre-

aktion auf die diskursmächtige HfG Ulm, die nach dem Zweiten Weltkrieg gegründete ‚Arbeitsgemeinschaft deutscher Werkkunstschulen e. V.⁴⁶ eine Publikation, um die Leistungen der Werkkunstschulen herauszustellen. Darin wird als Aufgabe dieser Governance Unit in Abgrenzung zu den Kunsthochschulen formuliert, einer ‚Ganzheit‘ zu dienen – und eben nicht Kunst – und Werkerzieher:innen auszubilden wie an Kunsthochschulen üblich, sondern angewandte Künstler:innen. Der Arbeitskreis wolle „durch ständige Fühlungnahme und durch Erfahrungsaustausch Ziele und Inhalt neu [...] formulieren. In Verhandlungen mit den Spitzen der Behörden, des Handwerks und der Industrie werden strittige Fragen besprochen und gemeinsame Wege gesucht. Ausstellungen und Publikationen der Arbeitsgemeinschaft deutscher Werkkunstschulen vertiefen die Beziehungen zur Öffentlichkeit“ (Hassenpflug 1956, S. 13). Hier bildet sich ab, wie dynamisch die (Aus-)Bildungslandschaft in den 1950ern war. Jegliches Ausbildungsmodell wurde in Frage gestellt. Offenbar sahen sich die gerade erst entstandenen Werkkunstschulen gezwungen, ihre inhaltliche Ausrichtung und didaktische Konzeption zu verteidigen.

Gestaltung und Werken trennen sich

„Im Zuge der allmählichen Etablierung des Industrial Design in der Wirtschaft wurde industrielle Gestaltungsarbeit verstärkt unter technisch-wissenschaftlichen Gesichtspunkten gesehen – sowohl künstlerische als auch handwerkliche Einflüsse wurden zunehmend in Frage gestellt. Infolgedessen gewann das Konzept der Verbindung von gestalterischer und Ingenieursarbeit bzw. -ausbildung an Gewicht“,

⁴⁶ Zur Arbeitsgemeinschaft gehörten 1956 die Werkkunstschulen Bielefeld, Braunschweig, Darmstadt, Dortmund, Essen, Hannover, Kassel, Krefeld und Offenbach/Main sowie die Meisterschulen für das Gestaltende Handwerk Berlin und Bremen, die Werkschulen Kiel, Köln und Münster und die Staatliche Schule für Kunst und Handwerk Saarbrücken.

schreibt Oestereich (2000, S. 458) und belegt damit einen Hauptgrund, warum Werken und Gestaltung mit den Jahren immer weiter auseinanderdrifteten: Die Konzeption für den Werkunterricht entwickelte sich zum einen in Richtung handwerkliche Berufsvorbereitung der Volksschüler:innen, zum anderen in Richtung eines künstlerisch-formendes ‚Ausgleichs- und Entspannungsfachs‘ als Kompensation der Anstrengungen, die just die immer mehr an Bedeutung gewinnenden, kopflastigen mathematisch-wissenschaftlichen Fächer fordern. Beide Konzeptionen finden sich im Feld der Gestaltung nicht mehr wieder.

Exklusiver Kompetenzanspruch der Industrial Designer:innen

Eine wesentliche Konsequenz der Eliminierung der Kunst aus dem Gestaltungskontext ist, dass in der im Bourdieu’schen Sinn ‚reinen‘ Position Künstler:innen fortan die Kompetenz abgesprochen wird, im industriellen Produktionszusammenhang entwerfen zu können. Ihnen wird abwertend die (im Diskurs als wirtschaftlich erfolglos konnotierte) Sphäre des Kunsthandwerks zugeschrieben, also jene Sphäre, wo nach ihrem Urteil etwa handgemachte Schmuckanhänger oder Keramikobjekte auf Wochenmärkten verkauft werden.

Die Negierung der Kunst ist umfassend und radikal. Alle, die fortan mit Natur oder Kunst oder Ästhetik argumentieren, sind nach der neuen Lesart (die besonders ‚rein‘ Maldonado vertritt) hoffnungslos veraltet. Es gibt allerdings auch moderate Diskurspositionen, die die Bildende Kunst nach wie vor als Leitdisziplin verstehen. Als Beispiel sei Herbert Bayer genannt. Er schreibt über ‚Gestaltung in technischer Zeit‘:

„Der Industriedesigner, dessen Entwürfe durch die unpersönliche Maschine hergestellt werden, ist in eine andere Kategorie als der freie unabhängige Künstler gesetzt. Trotzdem soll der schöpferische Entwerfer als ein Künstler die weithin unpersönlichen Prozesse beeinflussen und durchformen. Der künstlerische Status eines Industriegestalters ist nicht niedriger als der eines freien Künstlers. Vergleiche kann es nur in der Qualität geben.“ (Form 1960, Nr. 12, S. 34)

Bayer hält es für notwendig, die gleichwertige Position von Künstler:in und Industrie Designer:in zu betonen, d. h. er versteht seine postulierte Gleichwertigkeit also nicht als allgemeingültig.

Der:die Industriedesigner:in hat für Bayer (anders als der:die ‚Künstler:in‘) eine verantwortliche Stellung, die „im Dienst der Gesellschaft seiner Zeit verankert ist“. Er sollte sich „ingeniöse Technik und Kenntnisse“ aneignen, denn: „Wir müssen uns in der Zukunft in gleicher Weise auf künstlerische Kompetenz verlassen können wie auf wissenschaftliche Kompetenz“ (ebd.).

In der Emanzipation des Designers vom Künstler sieht Bayer keinen Bruch wie etwa Maldonado, sondern einen Übergang: Vom freien, über den:die angewandten Künstler:in zum:zur mit Ingenieurwissen ausgestatteten Designer:in, die:der aber das künstlerische Erbe nicht verneint.

Wie gegen die Kunst, wenn auch weniger rabiät, grenzen sich die Hauptakteur:innen gegen das Feld der Ingenieur:innen ab. Die Hochschule für Gestaltung Ulm allerdings, die mit Selbst- und Sendungsbewusstsein das ‚Ulmer Modell‘ einer wissenschaftlich-technisch orientierten Designausbildung propagierte, konnte den verantwortlichen Landesbehörden die Notwendigkeit einer extra finanzierten Hochschule neben einer bereits bestehenden wissenschaftlich-technisch ausgerichteten Ingenieurschule nicht überzeugend genug verständlich machen. Der Landtag Baden-Württembergs forderte

1967 die Angliederung der HfG an die Ingenieurschule, denn beide Ausrichtungen fand man kompatibel. Für die Hochschule, die sich selbst mit internen Querelen bereits in eine bedrohliche Lage gebracht hatte, bedeutete der Protest, mit der Ingenieurschule zusammengefasst zu werden, einen weiteren Sargnagel bis zur Schließung 1969.

Neben der Untersuchung des Verhältnisses von Gestalter:innen zu Kunst und Naturwissenschaft gaben die vorliegenden Ergebnisse interessanterweise kaum Hinweise darauf, dass sich die Akteursgruppe der Gestalter:innen am Feld der Architektur orientiert oder abgearbeitet haben, weder im positiven noch im negativen Sinn. Offenbar sahen die Gestalter:innen in den Architekt:innen weder Konkurrenz noch Vorbild.

Generationenkonflikt

Der Diskurs im Feld der Gestaltung bildet auch einen Generationenkonflikt ab. Dabei kann man analog zu den drei dargestellten Phasen der Etablierung von Design annähernd drei Generationen ausmachen:

die 1880er-Generation,
die 1900er-Generation,
und die 1920er-Generation.

Die um 1880 Geborenen, dazu gehören z. B. Walter Gropius (1883), Theodor Heuss (1884), Else Meissner (1887) und Günther von Pechmann (1882) wurden gestalterisch von den Kunstreformbewegungen geprägt. In diese Zeit fallen die Entstehung des Deutschen Werkbundes, die der Künstlerkolonien Worpswede und Mathildenhöhe und der Jugendstil.

Gestalter:innen im Feld kamen häufig aus dem Kunsthandwerk und der Bildenden Kunst. Einige dieser Akteur:innen wurden dann in den Zwanzig-

gerjahren (z. B. am Bauhaus) prägend und beeinflussten die nachfolgende Generation der um 1900 geborenen.

Max Bill (1908), Wilhelm Braun-Feldweg (1908), Jupp Ernst (1905), Werner Graeff (1901), Mia Seeger (1908) und Wilhelm Wagenfeld (1900) gehören dieser nachfolgenden Generation an. Sie absolvierten nicht selten eine (kunst-)handwerkliche Ausbildung, so etwa beendeten Max Bill und Wilhelm Wagenfeld eine Goldschmiedelehre. Die 1900er-Generation wurde jedoch auch schon von den Ideen des Bauhauses, De Stijl oder dem russischen Konstruktivismus, also der sogenannten Klassischen Moderne beeinflusst. Bill und Wagenfeld studierten nach ihrer handwerklichen Ausbildung am Bauhaus. Sie beeinflussten in späteren Jahren wiederum die Generation der um 1920 geborenen und prägten nicht unwesentlich die 1950er-Jahre. Hans Schwipert etwa, 1899 geboren, gilt als treibende Kraft bei der Etablierung des Rats für Formgebung (vgl. Oestereich 2000, S. 286).

Die Generation 1900 argumentiert im Diskurs noch künstlerisch, mit ‚Guter Form‘ und Qualität und sieht Gestaltung als eine hauptsächlich kulturelle, nicht kommerzielle Leistung.

Die Generation der um 1920 Geborenen kann man nach Fligstein und McAdam als Herausforderer:innen bezeichnen. Zu ihnen zählen Inge Aicher-Scholl (1917), Otl Aicher (1922) und Tomás Maldonado (1922). Sie setzen sich im Feld der Gestaltung Anfang der 1960er-Jahre mit ihrer Diskursposition durch und prägen für die nächsten Jahrzehnte die deutsche Design-Landschaft. Ihr Erfolg ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass es ihnen gelang, eine gemeinsame, identitätsstiftende Zielsetzung für die Mehrzahl der Gestalter:innen zu formulieren. Eine Umfrage unter Formschaffenden in Westdeutschland ergab 1957, dass das Durchschnittsalter der befragten hauptberuflichen Industrieformgeber:innen bei 37 Jahren lag. 12 der 16

Befragten gaben an, dass sie ihren Beruf nach 1950 ergriffen hätten (vgl. Pfaender 1957 zit. in Oestereich 2000, S. 212). Ein junger Beruf also, deren Akteur:innen in der Generation um 1920 verortet waren.

It's a Man's World

In den 1950er-Jahren dominierte eine dichotome, androzentrische Geschlechterzuschreibung. Welche Verobjektivierungen und sozialen Konsequenzen im Feld der Gestaltung mit dieser stereotypen Konstruktion verbunden sind, wäre eine eigene Arbeit wert und kann hier nur punktuell behandelt werden. Am Beispiel der Autorin und ehemaligen Geschäftsführerin der ‚Sächsischen Landesstelle für das Kunstgewerbe‘, Else Meissner (siehe Kapitel 5.2.1), der Biographie von Mia Seeger und weiteren Beispielen lassen sich jedoch wenigstens Einblicke in die damalige Berufswelt von Frauen im gestalterischen Feld gewinnen.

Wenig überraschend ist, dass in Ausstellungen die wenigen Entwürfe von Frauen entweder im textilen Bereich oder im Bereich Möbel- und Hausrat (Geschirr, Gläser) zu finden sind. Das Landesgewerbeamt Stuttgart etwa zeigte in der oben erwähnten Ausstellung ‚Schönheit der Technik‘ (vgl. Thuma 1953) innerhalb der umfassenden Sektion ‚Haushaltswaren‘ dreißig Exponate von männlichen Gestaltern, jedoch nur eines von einer Gestalterin (Trude Petri).

Interessant ist auch, dass die Anzahl der Exponate pro Gestalter größer ist als bei den Gestalterinnen, d. h. Wilhelm Wagenfeld, Hermann Gretsch, Hugo Pott oder Heinz Löffelhardt waren nicht nur mit einem Exponat vertreten, sondern mit mehreren. Spitzenreiter ist Wilhelm Wagenfeld, der die Ausstellung allein mit zwölf Entwürfen bestückte.

Als ‚Botschafterin des Designs‘ gilt Mia Seeger (vgl. o. A. 1978). Sie dürfte die einzige Frau sein, die im Kontext der bundesdeutschen Institutionalisierung des Designs der 1950er-Jahre auch heute noch Fachleuten bekannt ist. Geboren am 09.05.1903 und ausgebildet in der Grafikklassse an der Kunstgewerbeschule Stuttgart arbeitete sie zunächst im ‚Haus moderner Kunst‘ in Stuttgart, um mit 21 Jahren bereits die Werkbundausstelung ‚Die Form ohne Ornament‘ in Stuttgart mit zu organisieren. Es folgten weitere Ausstellungsaufgaben wie die Triennale in Monza und die wegweisende Schau ‚Die Wohnung‘ in Stuttgart-Weißenhof 1927; leitender Architekt war Mies van der Rohe. Seeger arbeitete in den 1930er-Jahren als Organisatorin sowie als Geschäftsführerin mit den Größen jener Zeit zusammen, wie etwa Walter Gropius, Ludwig Hilbersheimer, Herbert Bayer, Marcel Breuer und Laszlo Moholy-Nagy, meist im Auftrag des Deutschen Werkbundes. Mit der Auflösung des Werkbunds 1935 wurde sie arbeitslos. 1937 trat sie eine Stelle als Lektorin und Redakteurin beim Verlag Julius Hoffmann in Stuttgart an, bis sie nach dem Ende der NS-Diktatur 1949 Vorstandsmitglied des Deutschen Werkbunds Württemberg-Baden wurde und ihre Verlagstätigkeit wenig später aufgab.

Seit 1952 war sie Mitglied des Präsidiums des neu gegründeten Rats für Formgebung, ab 1954 dessen geschäftsführendes Präsidialmitglied. Zur selben Zeit wurde sie Kommissarin für die Deutsche Abteilung der ersten Triennale in Mailand (vgl. Seeger 1978). Eine Frau der ersten Stunde also.

„Frauen und Männer der ersten Stunde“ (Oestereich 2000, S. 53–57) heißt auch ein Kapitel in Christopher Oestereichs Buch über die ‚Gute Form‘ im Wiederaufbau. Eine Würdigung Mia Seegers findet sich darin jedoch nicht, wie überhaupt kein einziger weiblicher Name im Kapitel auftaucht. Dass Frauen wie Mia Seeger in den 1950er-Jahren überhaupt Karriere machten war trotz der durch den Krieg verursachten Männerunterzahl ungewöhnlich, und in der Regel blieben die Frauen unverheiratet und kinderlos wie Mia Seeger und

höchstwahrscheinlich auch Else Meissner. Die Aufgaben, die man solchen Frauen zutraute, waren durchaus anspruchsvoll und wiesen in die Bereiche Organisation und Diplomatie. Es war in den 1950er-Jahren weit verbreitet, dass Männer und Frauen von ihrem ‚Wesen‘ her als ungleich gedacht wurden (vgl. Scarbath et al. 1999). Typische, Männern zugeschriebene Eigenschaften waren (nicht selten auch heute noch) Aktivität, Aggressivität, Rauheit, Affektkontrolle, während Frauen mit körperlicher Attraktivität, Feinfühligkeit und Fürsorge assoziiert wurden. Mia Seeger wurden daher nicht von ungefähr diplomatisch heikle Aufgaben übertragen, so beispielsweise die Organisation des deutschen Design-Auftritts im Ausland bald nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges: 1954 war der deutsche Stand auf der Mailänder Triennale neben dem Israels platziert und 1957 hieß der Nachbar Jugoslawien, zu dem die Bundesrepublik kurz zuvor die diplomatischen Beziehungen abgebrochen hatte (vgl. Seeger 1982, S. 32).

Auch Else Meissner hat wie beschrieben eine für damalige Frauen alles andere als durchschnittlich zu bezeichnende Vita. Dennoch akzeptiert sie nicht nur die dominierenden Geschlechterrollen, sie vollzieht sie selbst, indem sie Frauen zugeschriebenen Weiblichkeitsmerkmale wie Mütterlichkeit und die Sphäre des Haushalts usw. selbst unterstützt. So geht Meissner, obwohl sie ein anderes Rollenmodell lebt, von „täglichen Einkäufen einer Hausfrau“ (Meissner 1950, S. 97) und Mutter aus: „Jedes Stück, das sie kauft, wirkt auf die Haltung ihrer Kinder“ (ebd., S. 128). Das Verhalten von Männern wird von ihr nicht bewertet. Für Pierre Bourdieu ist dies Ausdruck einer von Meissner verinnerlichten androzentrischen Sicht:

„Die Macht der männlichen Ordnung zeigt sich an dem Umstand, dass sie der Rechtfertigung nicht bedarf. Die androzentrische Sicht zwingt sich als neutral auf und muss sich nicht in legitimatorischen Diskursen artikulieren. Die soziale Ordnung funktioniert wie eine gigantische sym-

bolische Maschine zur Ratifizierung der männlichen Herrschaft, auf der sie gründet: Da ist die geschlechtliche Arbeitsteilung, die äußerst strikte Verteilung der Tätigkeiten, die einem der beiden Geschlechter nach Ort, Zeit und Mitteln zugewiesen werden.“ (Bourdieu 2005, S. 21)

Männer üben demnach über Frauen symbolische Gewalt aus. Beate Kraus und Gunter Gebauer führen dazu aus:

„Sie ist nichts anderes als die Realisierung einer Sicht der Welt oder einer sozialen Ordnung, die zugleich im Habitus der Herrschenden wie der Beherrschten verankert ist. Sie setzt also voraus, dass subjektive Strukturen – der Habitus – und objektive Verhältnisse im Einklang miteinander sind, dass inkorporiert ist, ‚was sich gehört‘. Symbolische Gewalt impliziert insofern bei den Beherrschten ein gewisses ‚Einverständnis‘, da sie ‚nur auf Menschen wirken kann, die (von ihrem Habitus her) für sie empfänglich sind, während andere sie gar nicht bemerken‘ (Bourdieu zit. in Kraus & Gebauer, S. 52). Dieses ‚Einverständnis‘ ergibt sich nur, wenn beide Akteure in ihrem Habitus jene symbolische Ordnung eingelagert haben, die korrespondierende Handlungen hervorbringt.“ (Kraus & Gebauer 2014, S. 52f.)

Ein wesentliches Element symbolischer Gewalt liege damit noch vor der Interaktion. Herrschaft heißt nach Kraus und Gebauer auch,

„dass die der Herrschaft unterliegenden Subjekte über weite Strecken die ‚herrschende Meinung‘, die Sicht der Welt übernehmen, die die Herrschenden entwickelt haben, und damit ein von diesen geprägtes Selbstbild. Die Sicht der Männer auf Frauen, ihre Setzung des Männlichen als des Universellen, des Weiblichen als des Besonderen, Partikularen, Ab-

weichenden, und die von dieser Sichtweise her entwickelten Dichotomien und Klassifikationsschemata bestimmen auch das Denken und die Wahrnehmung der Frauen.“ (ebd., S. 53)

Männer wiederum treffen ebenso Zuschreibungen und Rollenerwartungen wie Frauen. Sie sehen sich in der Sphäre der Arbeit, Tatkraft, Technik usw. In der dichotomen Geschlechterkonzeption sehen sie Frauen – wenn sie überhaupt auftreten – nicht selten als gefühlsduselige, verspielte oder sonst wie nicht ernstzunehmende Negativfiguren.

Die negative Steigerung für ‚Kunstgewerbe‘ etwa ist für Max Bill ‚Kunstgewerblerin‘ (vgl. Bill 2008, S. 174) und Tomás Maldonado setzt sich 1958 mit den Aussagen männlicher Kollegen ausführlich auseinander, bezeichnet die Teekannen-Entwürfe von Marianne Brandt hingegen knapp als „Museumskuriosum“ (Maldonado 1958, o. S.).

Die beschriebenen Geschlechterkonstruktionen der 1950er-Jahre sind bekannt, doch verwunderlich ist, dass das Design bis heute weitgehend eine Männerwelt geblieben ist. Zwar wird das Produktdesign-Studium in Deutschland weitgehend paritätisch begonnen, der Vorstand des Rats für Formgebung besteht auch 2015 aus 10 Mitgliedern, darunter zwei Frauen – ein Verhältnis von 20 Prozent.



Abb. 1: Besuch bei dem Textilfabrikanten Fritz Steinert (im Rahmen des Werkbundtages Rheydt 1947)

Symbolhaft ist eine Fotografie, die Christopher Oestereich verwendet. Sie stammt vom Werkbundtag Rheydt 1947 und ist untertitelt mit „Besuch bei dem Textilfabrikanten Fritz Steinert“ (Oestereich 2000, S. 468). Oestereich schreibt: „Neben Mitgliedern der Firmenbelegschaft sind unter anderem zu erkennen [...]“ (ebd., S. 334). Es folgen Namen von 15 Männern und einer Frau (Annemarie Lancelle, die 1955 in der Zeitschrift ‚Werk und Zeit‘ über die Berliner Werkbundkisten geschrieben hatte). Zu sehen sind auf dem Foto insgesamt 34 Männer, 17 Frauen und zwei Kinder. Während also fast die Hälfte der Männer identifiziert sind, ist das Verhältnis bei den weiblichen Abgebildeten 1:16.

5.5 Zusammenfassung

Die 1950er-Jahre können in ihrer Genealogie in drei Phasen eingeteilt werden:

Phase 1: (Re-)Konstruktionsphase (1945 – ca. 1953).

Phase 2: Inkubationsphase (1953 – ca. 1958).

Phase 3: Formierungsphase (1958 – ca. 1966).

Als Untersuchungsergebnisse lassen sich folgende Thesen festhalten:

- Der Export und die Eingliederung in das westliche Wirtschaftssystem waren, vom Kalten Krieg geprägt, von herausragender Bedeutung für die Bundesrepublik Deutschland. Die wirtschaftspolitische Lage hatte Einfluss auf Gestaltung und Fachdiskurs.
- In den 1950ern erfolgte eine bisher nicht dagewesene Institutionalisierung der Gestaltung. Das Engagement bezog sich im Ausland vor allem auf Ausstellungen und Kongresse, im Inland zusätzlich auf Verbraucher:innenerziehung.
- Handwerk und Industrie lagen in Konflikt miteinander. Das Handwerk hatte damals noch eine wichtige Stellung in der westdeutschen Wirtschaft inne. Zwischen Handwerk und Industrie fand ein Verdrängungswettbewerb statt. Die Akzeptanz von Technik und Industrialisierung war nicht selbstverständlich und musste von Designinstitutionen, Industrievertretungen und Governance Units vermittelt werden.
- Be-Nennungen hatten im Diskurs eine große Bedeutung, und die Stadien der Formierung des Felds bildeten sich auch in den jeweiligen Namen ‚Formgebung‘, ‚Gestaltung‘, ‚Produktgestaltung‘ und ‚Industrial Design‘ ab.

- Die signifikanteste Diskursstrategie bei der Etablierung der Disziplin Design in den 1950er-Jahren ist die Abspaltung vom Kunstkontext, die zu Beginn der 1960er-Jahre nahezu vollzogen ist und sich erst Jahrzehnte später wieder annähern wird.
- Mit dem Verlassen des Kunstkontextes ist zum einen der Bruch mit der künstlerisch-gestalterischen Tradition, zum anderen die Negierung einer Relevanz ästhetischer Prämissen verbunden. Mit der Ablösung der Kunst als Leitdisziplin ist ein Bruch mit den bisher dominierenden Vorbildern verbunden.
- Der Deutsche Werkbund verliert seine Leitposition.
- Die beschriebene, von den Herausforderern im strategischen Feld der Gestaltung betriebene Geschichtszäsur hatte eklatante Auswirkungen auf die Gestaltungsbildung: Die meisten Ausbildungsstätten waren Kunstgewerbeschulen und Werkkunstschulen. Sie sahen durch die Kritik, sie hingen veralteten Traditionen an, nun ihre (Reform-)Inhalte und Methodiken als rückwärtsgerichtet an.
- Die (Aus-)Bildungslandschaft in den 1950ern war sehr dynamisch.
- Gestaltung und Werken trennen sich.
- Nur Industrial Designer, so das Postulat, können für die Industrie designen.
- Wie gegen die Kunst, wenn auch weniger rabiatisch, grenzen sich die Hauptakteur:innen gegen das Feld der Ingenieur:innen ab. Neben der Untersuchung des Verhältnisses von Gestalter:innen zu Kunst und Naturwissenschaft ergaben sich kaum Hinweise darauf, dass sich die Akteursgruppe der Gestalter:innen am Feld der Architektur orientiert oder abarbeitet.
- Der Diskurs im Feld der Gestaltung bildet auch einen Generationenkonflikt ab. Dabei kann man analog zu den drei dargestell-

ten Phasen der Etablierung von Design annähernd drei Generationen ausmachen: die 1880er-Generation, die 1900er- und die 1920er-Generation.

- In den 1950er-Jahren dominierte eine dichotome, androzentrische Geschlechterzuschreibung. Das Feld der Gestaltung kann als Männer-Welt bezeichnet werden, in der Frauen marginalisiert sind.

6. Der Diskurs im Feld Werkpädagogik zum Vergleich

6.1 Diskursstränge in der Werkpädagogik

Nachdem im vorigen Kapitel exemplarisch ausgewählte Diskurse im Feld der Gestaltung analysiert wurden, werden in diesem Kapitel charakteristische Diskursstränge, Bildungsmotive und fachspezifische Charakteristika im Feld der Werkpädagogik identifiziert und dargestellt.

Dies dient zum einen, im ‚Knabenfach‘ Werken implizierte Geschlechterkonstruktionen und ihre sozialen Konsequenzen herauszuarbeiten und zum anderen zu erforschen, welche inhaltlichen und habituellen Trennungen bzw. Gemeinsamkeiten zu erkennen sind.

Nicht zuletzt soll die Erforschung der Diskurse im Feld der Werkpädagogik als Vergleich und zur Kontrastierung für ein klareres ablesbares Ergebnis im Feld der Gestaltung dienen. Daher sind die analysierten Texte zu Diskurssträngen zusammengefasst.

Diskursstrang Selbstverständnis

In den 1950er-Jahren verzeichnete das Thema Werken in der Öffentlichkeit einen regelrechten Boom. Viele Menschen wollten ganz pragmatisch wissen, wie sie mit dem wenigen Geld, das sie zur Verfügung hatten, selbst Hand an-

legen konnten, um Haus und Einrichtung zu reparieren oder neue Kleidung und Hausrat herstellen zu können. Neben den Werkbüchern, die als Anregung für den schulischen Werkunterricht gedacht waren, gab es daher Anfang der 1950er-Jahre zahlreiche Ratgeber, die sich an ‚Neusiedler‘, ‚Kriegsgefangene‘ (z. B. Hils 1963, S. 19)⁴⁷ oder andere Privatpersonen wendeten und die sie, wie der Autor Karl Hils, zum Werken ermutigen wollten:

„Auch die Erwachsenen, die sich selten oder nie zu Werkarbeiten Zeit genommen haben, entdecken vielleicht später unter dem Zwang besonderer Notlagen [...] ihre praktisch-schöpferischen Anlagen. [...] Indem der Mensch gezwungen wird, sich selbst zu helfen, wird er sich seiner vielseitigen praktischen Möglichkeiten und damit seiner Fähigkeiten zum Werken neu bewusst.“ (ebd.)

Aus den USA gelangte Mitte der 1950er-Jahre die Kenntnis von ‚Do-it-yourself‘ ins Nachkriegsdeutschland und wurde sofort aufgegriffen. Die Kostenersparnis lag auf der Hand. Fritz Walter schreibt dazu:

„Handwerkerarbeit ist heute teuer. Das Schiller-Wort: ‚Die Axt im Haus erspart den Zimmermann‘ hat im Zeitalter der Maschine nicht an Bedeutung verloren, im Gegenteil: In einem so hoch industrialisierten Land mit äußerst praktisch denkenden Menschen, wie den USA hat sich eine Millionenbewegung für handwerkliche Selbsthilfe unter dem Motto ‚Mach es selbst‘ gebildet.“ (Walter 1963, S. 5)⁴⁸

47 Hils 1963: Hier handelt es sich um die vierte, inhaltlich unveränderte Auflage der Fassung von 1958.

48 Walter 1963: Hier handelt es sich um die dritte, inhaltlich unveränderte Auflage der Fassung von 1956.

Auch im normalen Schulalltag hieß es Kosten sparen. Daher konzipierten Pädagogen wie Johannes Mittelbach Werkübungen mit einfachen Materialien wie Pappe und Holzresten, die „zum größten Teil auf der Straße liegen“ (Mittelbach 1951, S. 2).

Wenige Jahre später, mit gewachsenem Wohlstand der Bevölkerung und gewerkschaftlichen Erfolgen bei der Reduzierung der Wochenarbeitszeit, verfügten westdeutsche Arbeitnehmer über mehr freie Zeit. Die Werkbücher boten kaum noch Anregungen für den privaten Wiederaufbau, sondern verstärkt für die Freizeitgestaltung. Als Freizeitvergnügen sollte der Do-it-yourself-Trend Anfang der 1970er-Jahre seinen vorläufigen Höhepunkt erreichen.

In den 1950er-Jahren sahen Werklehrer:innen für ihr Fach eine enorme Chance. Zwar mahnte Franz Zehentmeier, man sei noch weit davon entfernt, von einer ausgebauten Praxis des Werkunterrichts sprechen zu können (vgl. Zehentmeier 1956, S. 5) und der Pädagoge Otto Haase erinnerte daran, dass es das Fach „als junges Glied in der hierarchischen Ordnung der Unterrichtsfächer“ (Richter & Rehrmann 1967, S. 11) nicht leicht gehabt habe, in den Kanon aufgenommen zu werden⁴⁹, doch insgesamt ist Aufbruchsstimmung unter den genannten Pädagogen zu erkennen. Richter und Rehrmann betonen, dass Werkunterricht mehr und mehr an Raum und Gewicht gewonnen habe und so bedeutsam sei, dass „das Werken sogar schon zu den Kernfächern des Unterrichts gehören und mit dem Schulanfang beginnen“ müsse (Richter & Rehrmann 1967, S. 11).

Nach Herrlitz et al. besuchten 1952 knapp 80% der 13-jährigen die damalige Volksschule (vgl. 2005, S. 183), also vier Fünftel der westdeutschen Jugendlichen, wovon zirka die Hälfte Jungen waren und im Fach Werken unterrichtet wurden. Das Bewusstsein der Autoren für ihr Fachgebiet kam

49 Richter & Rehrmann 1967: Hier handelt es sich um die zweite, inhaltlich unveränderte Auflage der Fassung von 1961.

also nicht von ungefähr. Die schulische und außerschulische Werkarbeit in der Bildung hatte tatsächlich nie wieder einen derart hohen Stellenwert. Dieter Heller spricht in diesem Zusammenhang von einer damaligen Blütezeit des Werken, einer „weitreichenden Impulswirkung auf die Schulbildung insgesamt: Der Werkunterricht beflügelte die Kunsterziehung in der Schule und die Kunsterziehung stabilisierte jahrzehntelang das noch junge Schulfach Werken⁵⁰. Heller macht in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass die Kunst- und Werkerziehung in der BRD der 1950er-Jahre erblühte, aber nach 1960 auseinanderdriftete: hier Kunstunterricht – dort technische Bildung (vgl. Heller 2010, S. 64 und S. 66). In den 1950er-Jahren jedoch war der Werkunterricht in allen Bundesländern der BRD Pflichtfach an Volks- und Realschulen (vgl. ebd., S. 66). Schulische Fachlehrpläne waren nach Heller vage gehalten, dafür boten die Werkbücher „reichlich Stoff zur Auswahl für kindliches Basteln und jugendliches Werken“ (ebd., S. 67).

Diskurstrang Technik/Industrie

Bei der Untersuchung der Werkbücher fällt allenthalben eine ambivalente Auffassung von Industrie und Technik auf. Im Rahmen dieser Arbeit ist es nicht möglich, den Technikdiskurs in den 1950er-Jahren umfassend dazulegen. Gleichwohl soll ein Schlaglicht auf dieses Thema geworfen werden, da es im Diskurs der Werkpädagog:innen von zentraler Bedeutung ist.

⁵⁰ Darauf machen auch Richter und Rehrmann aufmerksam: „Im Übrigen wäre es noch lange nicht in dem Katalog der Lehr- und Prüfungsfächer aufgenommen worden, wenn nicht die mächtig aufblühende Kunsterziehungsbewegung [gesperrt] der Zwanziger Jahre das Werken als ‚Materialgestaltung‘ in ihr Wirkungsfeld aufgenommen hätte. Diese ursprünglich nicht gewollte Ehe zwischen Kunsterziehung und Werken muss aufs Ganze gesehen heute als glücklich gelten, denn anders wäre die als Arbeitsunterricht verkleidete Schulung der Handfertigkeit in eine schlimme Sackgasse geraten“ (Richter & Rehrmann 1967, S. 12).

Ob für Kolleg:innen oder an den privaten Haushalt adressiert – alle Autor:innen verstanden sich als Akteur:innen eines Maschinenzeitalters und arbeiteten sich dennoch an Mechanisierung und Technisierung ab. Die Mehrzahl der Werklehrenden verfolgte das Ziel, ein Gegengewicht zu Maschine und Technik zu schaffen. In den sich stetig weiterentwickelnden Maschinen und Fertigungsmethoden sah man eine ernste Gefahr für die Lebendigkeit des Menschen. Die Maschine nahm demnach dem Menschen zwar allerhand Mühsal ab, sei jedoch zugleich verantwortlich für eine Entfremdung des Menschen von seiner Kreativität, damals beschrieben mit ‚schöpferischen Kräften‘. Eine ambivalente Haltung Technik und Automation gegenüber zieht sich durch die gesamten werkpädagogischen Diskurse der 1950er-Jahre. Die Überzeugung von Karl Hils ist exemplarisch:

„Seitdem die Maschine alle Dinge des täglichen Gebrauchs serienmäßig erzeugt, wurde der lebendigen Volkskunst der Boden entzogen“ (Hils 1963, S. 21). „Fast die gesamte zivilisierte Menschheit ist heute vom Maschinendenken⁵¹ erfasst, so dass [...] persönliches schöpferisches Tun innerhalb der Tagesarbeit fast ausgeschlossen ist. [...] Der einzelne Mensch steht in Gefahr, in der Mechanisierung enteelt und vermasst zu werden“ (ebd., S. 1) „Sobald das Werkzeug zur Maschine wird, gibt der Mensch einen Teil seiner schöpferischen Freiheit auf.“ (ebd., S. 3)

188

Da die meisten Maschinen in den Fabriken der Städte standen, sahen Autor:innen wie Hildegard Fochs gerade die Stadtbevölkerung in Gefahr. Fochs beklagte, dass „ein Drittel unseres Volkes in der Großstadt aufwächst, die uns der unmittelbaren Berührung mit den Kräften der Natur mehr und mehr entfremdet“ (Fochs 1952, S. 5).

⁵¹ Anmerkung von Hils: „Durch die Mechanisierung der Arbeitsvorgänge wird eine passive, unschöpferische Haltung zum Leben begünstigt“ (ebd., S. 1).

Richter und Rehrmann sehen in der Technik den „Widerpart des musischen Lebens, (die) [...] die Grundeigenschaften des Menschen verkümmern lässt“ (Richter & Rehrmann 1967, S. 9 und S. 15).

Am radikalsten äußert sich Ruth Zechlin: „Seitdem die Maschine die Handarbeit verdrängt hat, ist diese Freude am Gestalten vielen Menschen verloren gegangen und mit ihr zugleich ein Stück lebendigen Menschseins. Es hat eine Mechanisierung und Technisierung auf allen Gebieten eingesetzt, die das lebendige Leben vergewaltigt und alles eigene Schaffen zu Ersticken droht“ (Zechlin 1950, S. III).

Hier wird besonders deutlich, dass das Konzept der musischen Bildung die Technikrezeption der Werkpädagog:innen stark beeinflusste. Naturhaftes Schaffen erschien ihnen unter dem Eindruck der Mechanisierungen der Industrieprozesse als nicht kompatibel. Aus der Perspektive der damaligen Gestalter:innen hingegen war nichts gegen Maschinen und Automation einzuwenden, da sie ihre Entwurfsarbeit auf veränderte Produktionsbedingungen anpassten.

In denselben Büchern, in denen – beeinflusst durch die musische Bewegung – die ‚Entfremdung‘, ‚Vermassung‘, ‚Verkümmern‘ usw. durch die fortschreitende Industrialisierung beklagt wird, findet sich auf den zweiten Blick auch Positives. Einige Werklehrer:innen sind sich durchaus bewusst, dass gerade technologische Innovationen, z. B. die neu entwickelten Kunststoffprodukte der Petrochemie, für eine neue Zeit stehen. So schreibt etwa Fritz Walter:

„Die Industrie hat oft durch ganz neue Formgebungen einen sehr wesentlichen Anteil an der Begründung des Stils unserer Zeit. In mancher Hinsicht kann sie sogar richtungsweisend für das Handwerk und für die Laienarbeit sein [...]“ (Walter 1963, S. 5). Walter würdigt die Eigenschaften der neuen Kunststoffe durchaus:

„Auch heute, wo die Industrie hervorragende dem Leder ähnliche Kunststoffe auf den Markt bringt, die abwaschbar, knitterfrei, leicht, geschmeidig und fast unzerstörbar sind, schätzen wir dennoch das Leder wegen seines lebendigen und urwüchsigen Aussehens, das auch die beste Imitation nicht erreicht“ (ebd., S. 121) „Es wäre aber sehr unsinnig, wollten wir aus romantischen Neigungen diese Werkstoffe für Gegenstände verwenden, die inzwischen vorteilhafter aus neueren leichten Kunstwerkstoffen gemacht werden. Heute wird keine Hausfrau sich mit schweren Binsentaschen herumschleppen, wenn sie das Nyloneinkaufsnetz im Portemonnaie tragen kann. Wir wollen deshalb auch nur solche Dinge anfertigen, die heute noch in unsere Zeit passen. Einen Strohhut für den Strand, ein dünnes Netz aus Bast, Untersätze und Matten [...]“ (ebd., S. 31)

Auch für den Pädagogen Karl Hils bieten Industrie und Technik manchen Anknüpfungspunkt:

„Durch serienmäßige Aufteilung an Spezialarbeiter, Werkmeister, Ingenieure, Designer [!, M. G.], Mathematiker, Physiker und Chemiker gelang es, technische Höchstleistungen zu erreichen. [...] Und hier knüpft der neue gestalterische Werkunterricht an, indem er [...] den Anschluss an die neue Zeit, an ihre Formenwelt vermittelt.“ (Hils 1963, S. 19)

Nicht das Material sollte also adaptiert werden, sondern im Werkunterricht sollte zum einen Arbeitsteilung simuliert werden, und zum anderen sollten die entstehenden Formen anschlussfähig an die Ästhetik der neuen Zeit sein.

Bei der Analyse des Diskursstranges ‚Technik‘ fällt auf, dass wie Hils fast alle Autor:innen das Verdienst von Mechanisierung und Weiterentwicklung

der Technik auf der formgebenden, ästhetischen Seite sehen. Die neue Formgebung als Ausdruck einer neu anbrechenden Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg empfinden sie bei aller Kritik als Vorbild für einen neuen Werkunterricht, der auch in der Formgebung von Werkprodukten seinen Ausdruck finden sollte. Dabei sind es für die Werkpädagog:innen zum einen, die in der Industrie arbeitenden Menschen und zum anderen die Konsument:innen der Industrie-Produkte, die im negativen Sinn ‚unschöpferisch‘ werden. Als Ursachen dafür betrachten sie die Verkümmern der Fähigkeit, mit ihren Sinnen Wahrnehmungseindrücke aufzunehmen und die in Industrieabläufen mangelnde Gelegenheit, eigene Gestaltungs- bzw. Einflussmöglichkeiten einzubringen. Genau hier soll ein moderner Werkunterricht ansetzen, und zwar zunächst durch die Orientierung an das Handwerk. Doch geht es nicht um die Vermittlung von altbewährten Handwerkstechniken. Die Werklehrenden verstanden sich durchaus als Mitgestalter:innen einer neuen Zeit, wenn auch teilweise unfreiwillig. Dies scheint in folgendem Zitat von Karl Hils auf: „Die neue Zeit stellt ihre besonderen Aufgaben aus einer Lage, in die sich sowohl das Kind als auch der Erwachsene hineingeworfen fühlen“ (Hils 1963, S. 3).

Die Jugend sollte „dazu befähigt werden, nicht nur das Alte, Gewesene mit- und nachzubilden, sondern bereits im jugendlichen Alter aus der Sprache der Zeit heraus zu schaffen“ (ebd., S. 38). Mit Pathos vertraten Werkpädagog:innen wie Hils die Hoffnung auf „das Schöpferische“ als Motor für eine bessere Zukunft: „Es ist tatsächlich eine Frage des Glaubens an alles Gute, Starke, Lebendige, also an das Schöpferische, wenn sich das Wunder der Erneuerung unserer Kultur aus der Jugend heraus vollziehen soll. Wir haben Grund zu glauben, dass die Jugend von heute fähig ist, ihr eigenes Leben in Musik, Sport, Laienspiel, Werken und anderem schöpferischen Tun selber zu formen“ (ebd., S. 19).

Diskursstrang Werkpädagogische Konzepte

Der Fachdiskurs unter den Werkpädagog:innen jener Zeit lässt zwei gegenläufige Diskurspositionen erkennen: Ein Schwerpunkt ist der bereits erwähnte Einfluss der musischen Bildung auf das Konzept des Werks, ein zweiter sei ‚pragmatischer Ansatz‘ genannt: Er drückt eine pragmatische Auffassung über den Sinn von Werkarbeit aus. Beide Strömungen beziehen sich auf eines der größten Dispositive jener Zeit, die rasante Entwicklung des technischen Fortschritts, und sollen im Folgenden ausführlicher dargestellt werden.

6.1.1 Diskursposition 1: Werken um zu Werken – das musische Konzept

In den 1950ern setzte sich zunächst die Vorstellung von Werkarbeit als ein zweckfreies schöpferisches Tun durch, beeinflusst vom ganzheitlichen Konzept der musischen Bildung innerhalb der Reformpädagogik der 1920er-Jahre. Laut dem Kunstpädagogen Georg Peez wurden die „Seelenkräfte des Kindes und die ihr als verwandt angesehene Volkskunst Erwachsener“ (Peez 2007, S. 662f.) im Kern als ‚naturhaft‘ verstanden. Das zentrale Merkmal der musischen Bildung sei „das Prinzip einer ganzheitlichen Menschenbildung, bei der eine kulturkritische Einstellung und die Berufung auf die schöpferischen Vermögen des Menschen im Vordergrund stehen“ (ebd.). Ferner betone die musische Bildung die entlastenden Funktionen des Schöpferischen. Zum Musischen zählen nach Peez aus pädagogischer Sicht Musik-, Kunst-, Leibes- und Spracherziehung. In der Nachkriegszeit prägte die musische Bildung demnach bis Mitte 1960 das Bildungswesen, denn sie habe nach dem Missbrauch von Kultur und Kunst im Faschismus für die Hoffnung auf Wiederherstellung eines weitgehend unpolitischen, innerlich ausgeglichenen und sittlichen Menschen gestanden (vgl. ebd.).

Der Einfluss des musischen Bildungskonzepts wird in den meisten Werkbüchern offenkundig, ob für den schulischen oder den Freizeitbereich. Richter und Rehrmann etwa zitieren in ihrem ‚Werkbuch für die Schule‘ Adolf Reichwein, und das Vorwort ihres Buches stammt von Otto Haase. Beide gelten als Vertreter der musischen Bewegung (vgl. Richter & Rehrmann 1963, S. 3).

Für Hils ist Werken „die aus innerem Impuls – gelegentlich aus dem Spiel – gesteuerte ‚Hand-Arbeit‘, die die ganzheitliche Entwicklung des Menschen fördert. Werken grenzt sich ab, einerseits gegen das regelhafte Handwerk, andererseits gegen verspielte Bastelei und trockene Handfertigkeit“ (Hils 1963, S. 3). Werken sei

„Gestalten, dem noch die Lust und der Funke der Schöpferfreude ebenso zu eigen ist wie dem frohen, fast unbewussten Singen und Tanzen des Naturkindes, dem es Bedürfnis, Befreiung, ja Erfüllung und Erlösung von inneren Spannungen sein kann. [...] Dieses naturhafte Schaffen ist eine notwendige Vorstufe des Handwerks; denn auch das Handwerk muss alle diese Tugenden noch enthalten und erhalten, auch wenn die ‚Arbeit‘ dort schon einen Nutz- und Zweckgedanken unterstellt ist.“ (ebd.)

(Das heißt im Umkehrschluss, dass für Hils das Werken keinen Nutz- und Zweckgedanken impliziert.)

Die Vorstellung vom ‚naturhaften Schaffen‘ bezieht sich auf Immanuel Kant und dessen Ausführungen über das Genie. Kant sieht die Gabe des freien Schaffens als der Natur zu verdanken an. Röd schreibt dazu: „Weil die geniale Kreativität teilweise naturhaft und damit vorrational ist, kann der Künstler sein Schaffen kaum beschreiben“ (Röd 2006, S. 98).

Auch Fritz Walter, dessen Werkbuch als Hausbuch für alle gedacht ist, betont wie Hils den zweckfreien schöpferischen Aspekt der musischen Bildung:

„Der rechte Werker fragt auch nicht nach dem materiellen Nutzen. [...] Ihm geht es nicht um das greifbare Ergebnis seiner Arbeit allein, sondern um das Schaffen selbst, das Herz und Sinne aufschließt und beglückende Schöpferfreuden bereitet“ (Walter 1963, S. 5). Werken um des Werkens willen gewissermaßen.

Neben dem ‚naturhaften Schaffen‘ sieht Karl Hils in seinem ‚Werkbuch für alle‘ als zweite Funktion des Werkens den Ausgleich:

„Je mehr die Beanspruchung des Kindes durch verstandesmäßige Schularbeit zunimmt, umso wertvoller wird als Ausgleich die Tätigkeit des freien Werkens, denn förderlich ist jeder Wechsel, der mit einer Veranlagung der inneren Aktivität verbunden ist: Er hält die inneren Kräfte im Gleichgewicht.“ (Hils 1963, S. 27)

Auch für Ruth Zechlin hat Werken einen therapeutischen Nutzen: „So mancher wäre innerlich freier und natürlicher, wenn er wieder mehr werken und mit den Händen gestalten könnte! Denn das werkliche Tun macht froh, es befreit und löst Schwierigkeiten und Verkrampftheiten in Kindern und in Erwachsenen.“ (Zechlin 1950, S. VII)

Ob Knabenwerken oder Mädchenhandarbeit, ob für die Schule oder privat – alle untersuchten Autor:innen vertreten in ihren Werkkonzepten mit Vehemenz die Überzeugung, dass das Werken unverzichtbar sei, um der Entfremdung durch die Maschine entgegenzuwirken. Nur durch die ‚eigentätige Hand‘ könne eine umfassend positive Gesamtentwicklung von Kindern und Jugendlichen doch noch gewährleistet werden. „Es ist die natürliche Reaktion auf die Folgen der Technisierung, dass wir den Wunsch verspüren, unsere Hände und unseren gestaltenden Geist zu betätigen“ (Walter 1963, S. 5), schreibt Walter. „Gerade in einer Zeit, in der die Technisierung des Lebens

die schöpferischen Kräfte im Menschen immer mehr verkümmern lässt, ist es uns ein Bedürfnis, die innere Freiheit des schöpferischen Tuns zu erhalten, gegenüber der Normung so vieler Erscheinungen des Lebens“ (ebd.).

Hildegard Fochs betont Werte statt Wirtschaft: „Wir wollen [...] nicht Handwerksarbeit für eine gewerbsmäßige Herstellung von Gebrauchsgütern nachahmen, sondern [...] die Werte, die für den menschlichen Schaffensgeist in der handgestalteten Arbeit liegen, für unsere persönliche Bildung neu erwerben“ (Fochs 1952, S. 9).

Auch Hils sowie Richter und Rehrmann äußern sich ähnlich. Für Hils hat der Werkunterricht „die große Aufgabe, der heranwachsenden Jugend wieder neue Gelegenheiten zu bieten, ihre Werkanlagen zu verwirklichen“ (Hils 1963, S. 2).

Richter und Rehrmann meinen: „Am Handwerk sollen im Menschen die Grundeigenschaften geschult werden, die im Umgang mit komplizierten Maschinen nicht mehr geweckt werden können. Wo die Grundeigenschaften im Menschen verkümmern, ist Gefahr im Verzug. Damit ist der Schule über ihren bleibenden Auftrag, das Kulturerbe zu überliefern und zu pflegen, weit hinaus ein neues und bedeutendes Aufgabengebiet zugewachsen“ (Richter & Rehrmann 1967, S. 9).

Hier zeigt sich in Bezug auf die kulturpessimistische Einschätzung von technischem und industriellem Fortschritt beispielhaft eine Überzeugung, die in sämtlichen untersuchten Werkbüchern zu lesen ist, nämlich, dass der Werkunterricht nicht auf die Vermittlung von handwerklichen Techniken und Fertigkeiten abzielt, sondern auf eine Charakterbildung. Daher ist er prädestiniert, den entfremdeten Menschen durch werkliche Tätigkeit zu ‚retten‘.

Diskurse und Bildungspolitik

Anfang der 1950er-Jahre installierte der westdeutsche Bundestag und Bundesrat den ‚Deutschen Ausschuss für das Erziehungs- und Bildungswesen‘ (DAEB). Er bestand aus Mitgliedern des Bundes und der Länder und war von 1953 bis 1965 tätig. Seine Aufgabe bestand in Empfehlungen zur Reformierung des westdeutschen Schulwesens. Der DAEB entwickelte auch Reformvorschläge für einen zukünftigen Werkunterricht. Wie bei den Pädagog:innen herrschte die Überzeugung vor, Werkunterricht habe einen persönlichkeitsbildenden Effekt.

Der bundesdeutsche DAEB sieht das Werken als Teil der musischen Bildung und stellt 1957 fest, dass die Notwendigkeit musischer Bildung in allen Richtlinien der Bundesländer betont wird (vgl. Bundesarchiv Koblenz 1957a, S. 6). In diesem Zusammenhang werden die Niedersächsischen Richtlinien vom Gremium als vorbildlich herausgestellt und zitiert:

„Die musische Bildung sucht die Kinder in der ihrem Lebensalter gemäßen Weise [...] aufzuschließen. Dabei werden gestalterische Kräfte angesprochen, und im Selbsttun entwickelt das Kind seine Ausdrucks- und Leistungsfähigkeit. Die Eigenart der musischen Betätigung, die in der Einbeziehung der Sinneskräfte, der Befreiung des Körpergefühls und der Auslösung der Bewegungslust liegt, bedeutet eine Auflockerung im Unterrichtsalltag [...]“ (ebd., S. 34)

Musisches Tun soll die „schöpferischen Kräfte und Förderung der Kunstempfänglichkeit und Fertigkeiten“ ansprechen: „Musisches Tun kann – besonders in der Reifezeit – die Kinder in ihrem Sein bestätigen, ihnen zu einem geklärten und beruhigten Selbstgefühl verhelfen“ (ebd., S. 35).

Ausgerechnet dieses Konzept hat sich bis heute in Form der Ansicht vieler Lehrenden, Werken sei etwas zur Entspannung von den ‚anstrengenden‘ Fächern und eine Gelegenheit, ‚mal kreativ sein zu dürfen‘ fortgesetzt – und erweist sich eher als Hindernis denn als Stärkung für den bildungspolitischen Stand des Schulfaches, beklagt der Werkpädagoge Wolfgang Schiebel. Den „Selbstausschlag, der auf die Innerlichkeit der Lernenden setzt“ (Schiebel 2010, S. 4), deckt bildungspolitisch der Kunstunterricht ab, und die Überzeugung, dass Werkunterricht gerade für weiterführende Schulen unverzichtbar ist, findet vor diesem Hintergrund wenig Argumente. Reduzierungen der Stundentafeln und die Schließung von Ausbildungsstätten in den letzten Jahrzehnten sind die Konsequenz.

Musische Bildung gegen das Konsumieren

Die psychosozialen Effekte von mehr Freizeit, mehr Konsum und neuen Medienangeboten auf Kinder und Jugendliche als Begleiterscheinung des ‚Wirtschaftswunders‘ wurden auf der administrativen Ebene intensiv erörtert. Damit schlugen sich die gesellschaftlichen Veränderungen in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit direkt auf die bildungspolitischen Empfehlungen nieder.

Eines der zentralen Themen war die Umwandlung der bisherigen Volksschule in die sogenannte Hauptschule. Über mehrere Jahre wurde diese Reform diskutiert und vorbereitet. Bedarf sah man auf Seiten der Administration wegen der „Tatsache der Änderung und Steigerung der Anforderungen an die einfachen Schichten“ (Bundesarchiv Koblenz 1957b, S. 9). Als Beispiele wurden Krankenschwestern und Chemielaborant:innen aufgeführt und über Sinn und Zweck des Werkunterrichts in den Ausschüssen diskutiert (siehe auch Kapitel 6.2).

Als ein Ergebnis des soziokulturellen Diskurses findet sich beispielsweise folgender Passus in den ‚Volksschulrichtlinien‘ des Ausschusses für Erzie-

hungs- und Bildungsfragen: „Neben die Arbeitswelt [ist] heute die Freizeit als ein Raum getreten, der keineswegs nur damit ausgefüllt wird und zu werden braucht, neue Kräfte für die Arbeit zu sammeln. [...] Besondere Beachtung fordern auch Buch, Film, Rundfunk und Fernsehen: Sie gehören heute in die Welt des Kindes, es ist ihnen ständig ausgesetzt. Hier wäre eine Erziehung zur kritischen Auswahl anstelle bloßer Konsumtion geboten“ (Bundesarchiv Koblenz 1957c, o. S.).

Der Ausschuss legte als neue Aufgabengebiete des Schulunterrichts die Hilfe für die spätere Lebensgestaltung der Schüler fest, u. a. durch „Anleitung zum rechten Gebrauch des modernen Unterhaltungsangebotes – Pflege der Urteilsfähigkeit – Verhältnis und notwendiger Abstand zur ‚Reklame‘“ (Bundesarchiv Koblenz 1958b, S. 8). Damit bahnte sich die sogenannte ‚schulische Konsument:innenerziehung‘ an. Werkunterricht sollte diese neue Aufgabe mit übernehmen:

„Der gesellschaftliche Wandel hat auch zu Veränderungen im überlieferten Verhältnis von Arbeit und Freizeit, von Beruf und privatem Dasein geführt. Die bloße Erziehung auf den künftigen Beruf hin genügt nicht mehr; die Vorbereitung auf eine sinnvolle und individuelle Gestaltung der Freizeit fordert besondere erzieherische Maßnahmen [...] auch die vernünftige Teilhabe an der Konsumtion im wirtschaftlichen wie im geistigen Bereich erfordert Berücksichtigung im Bildungsvorgang.“ (Bundesarchiv Koblenz, B154.102, 15.06.1959b, S. 9)

Ein weiteres Argument des Ausschusses für eine „Erziehung zur kritischen Auswahl“ (Bundesarchiv Koblenz 1958b, S. 8) sind die gegenüber „früheren, ruhigeren Zeiten ins Ungemessene gewachsenen Reize der Außenwelt“

(ebd.) wie Straßenverkehr, Motorisierung, Lärm, Kino, Rundfunk, Fernsehen, Bildzeitungen und „Schundliteratur [...], deren Bewältigung die kindlichen und jugendlichen Kräfte vor allem in Anspruch nehmen“ (ebd.).

6.1.2 Diskursposition 2: Der pragmatische Ansatz

Wie bereits dargelegt, stand der Werkunterricht in den 1950er-Jahren eindeutig unter dem Einfluss der musischen Bildung. Eine der wenigen Ausnahmen ist Johannes Mittelbachs Ansatz. Als einziger der acht untersuchten Werkbuch-Autor:innen jener Zeit (Hildegard Fochs, Karl Hils, Johannes Mittelbach, Erhard Richter, Karl Rehrmann, Fritz Walter, Ruth Zechlin und Franz Zehentmeier) teilt er die dargelegte distanzierte Haltung gegenüber Industrialisierung und Technik nicht. Mit seinem berufsbezogenen Werkunterricht erweitert Mittelbach im Vergleich zu seinen auf Selbstaussdruck und Selbstverwirklichung zentrierten und in der musischen- und Kunsterziehungs-Bewegung verankerten Kolleg:innen den Wirkungsgrad des Werkunterrichts erheblich. Er versucht, seine (ausschließlich männlichen Schüler) mit dem Berufsalltag in einer Fabrik bekannt zu machen, indem er durch entsprechende Aufgaben Produktionsabläufe in der Industrie simuliert, z. B. mit folgendem Auftrag:

„Heute wollen wir einen Fabrikbetrieb aufbauen. Unsere Schule braucht 100 Stück Schaukästen für Schmetterlinge, Käfer, Gewölle, Samen und andere biologische Dinge. Das Kästchen besteht aus Wellpapierstreifen für den Rand. Darauf liegt unten und oben je eine Glasscheibe. Zusammengehalten wird das ganze durch Klebstreifen. Die Kästchen müssen fix und fertig verwendbar sein.“ (Mittelbach 1951, S. 80)

Im Weiteren sollen die Schüler sich in den rationalisierten Arbeitsprozess eindenken, entscheiden, was sie mit der Hand bearbeiten müssen und ob sie eine Hilfe bauen müssen, die ihnen die ‚Fließbandarbeit‘ erleichtert. Mittelbach fragt und erklärt gleich selbst:

„Welche Arbeit kann maschinell verrichtet werden? Alle Arbeiten, die gleichförmiger Art sind, bei denen nicht gedacht werden muss, die können wir mit Hilfseinrichtungen verrichten“ (ebd., S. 81). „Je mehr der Betrieb läuft, umso stärker macht sich die verschiedene Qualität der Arbeit bemerkbar. Die Fehlerquellen sind zu suchen. Liegen sie im Material? In der Maschine? In der Organisation? Im Arbeiter? [...] An die Organisation denkt meist niemand, und doch kann z. B. falsches Licht zu ganz wesentlichen Maßabweichungen führen. Beim ‚Personal‘ lassen sich die Fehler z. B. durch Ermüdungserscheinungen erklären, die Ermüdung ist weniger physischer als psychischer Art. [...] Die Fehler bedingen Materialversuche, Maschinenumbauten, Organisationsänderungen, Personalumsetzungen und können zu empfindlichen ‚Betriebsstörungen‘ führen. Das soll gerade der Junge an einem übersehbaren Beispiel erleben.“ (Mittelbach 1951, S. 84)

194

Mittelbach sieht im Gegensatz zu seinen das musische Konzept vertretende Kolleg:innen im Werkunterricht kein Gewicht gegen, sondern ein Instrument für die industrielle Produktion und denkt wie bei seinen ergonomischen Überlegungen (zu schlechtem Licht) eher in Kategorien der Designprofession.

In den 1950er-Jahren ist diese Diskursposition (noch) in der Minderheit, weswegen im öffentlichen Diskurs, auch in der Wahrnehmung von Gestalter:innen, Werkunterricht überwiegend als ein Ausgleichsfach, das eher industrieskeptische Gegenentwürfe liefert, verstanden wird.

Diskursstrang Bildungsziele

Der Großteil der Werkpädagog:innen hing also dem Konzept der musischen Bildung an, die sich um ganzheitliche Bildung bemühte, und es ging es ihnen darum, die vermeintlich durch die Maschine abhanden gekommene menschliche und ‚lebendige‘ Individualität zurückzugewinnen. Gegenspieler ist wieder die ‚tote‘ Technik. 1958, zu einer Zeit, in der im Feld der Gestaltung die alleinige Festlegung auf Prämissen der Industrie beinahe abgeschlossen ist, weist Walter auf Nachteile von Industrieprozessen und -produkten hin. Er führt aus: „Uns ist [...] die Möglichkeit gegeben, unseren Arbeiten jenen ganz persönlichen Charakter zu verleihen, der die Handarbeit vor der Industriearbeit auszeichnet [...]“ (Walter 1963, S. 15). „Was die Handarbeit aber vor der Massenfabrikation auszeichnet, sind ihre persönlichen Ausdruckswerte“ (ebd., S. 5). Für Hils ist im selben Jahr die „persönliche Echtheit“ der Werkarbeit gar „ein Adelszeichen, das die gepresste Serienarbeit nicht ohne weiteres hat“ (Hils 1963, S. 2).

Ein weiteres wichtiges Bildungsziel stellt ‚Demokratie lernen‘ dar. Für den DAEB ist „innerhalb der demokratischen Gesellschaft [...] jeder einzelne als mitentscheidend mit aufgerufen“ (Bundesarchiv Koblenz 1959c, S. A1), die demokratische Gesellschaft zu formen. Pädagog:innen sollen insbesondere „geistige Selbständigkeit“ (ebd.) vermitteln. Im Hinblick auf die demokratischen Bildungsziele bedeute dies ein stufenförmiges Vermittlungsmodell: regeleinsichtiges Miterleben, Mitentscheiden, individuell verantwortliches Handeln.

Als vorrangiges Bildungsziel propagieren die schulisch tätigen Werkpädagogen Zehentmeier, Hils und Mittelbach die Berufsvorbereitung. Für Zehentmeier erprobt der Werkunterricht

„die allgemeinen handwerklichen Fähigkeiten und die individuelle Grundeinstellung. [...] Im Rahmen der Volks- und Mittelschule [...] bezweckt [er] fachlich lediglich die Feststellung der Eignung für eine bestimmte Berufskategorie. Die Kenntnis der Gesamtarbeitshaltung und der besonderen geistigen und manuellen Fertigkeiten verschafft dann Schülern wie Lehrern die Klarheit über die anzustrebende Berufsrichtung.“ (Zehentmeier 1956, S. 6)

Werkpädagoge Karl Hils argumentiert in dieselbe Richtung. Er weist darauf hin, dass „in Betrieb und Fabrik [...] heute großer Wert auf die Erziehung des Lehrlings zum Facharbeiter gelegt [wird]. Der Lehrling durchläuft eine Schulung, die ihn als Persönlichkeit erfasst und ihn nicht nur zur Bedienung der Maschine ausbildet“ (Hils 1963, S. 30).

In die didaktischen Überlegungen fließen auch Möglichkeiten, die die Industrie bereithält mit ein. Mittelbach nennt als Anwendungsbeispiel für den Werkunterricht

„das große Gebiet **V e r p a c k u n g s i n d u s t r i e**: Von der Papiertüte über Faltschachtel zum Wellpappkarton, von der Konservenbüchse zum Benzinkanister, vom Kaperngläschen bis zur Ballonflasche. Mit diesen Dingen werden viele unserer Jungen beruflich zu tun haben.“ (Mittelbach 1951, S. 22, Hervorhebung im Original)

Eine gegensätzliche Diskursposition als die Gruppe der Werklehrer:innen nimmt zunächst der Deutsche Ausschuss für das Erziehungs- und Bildungswesen ein und wendet sich gegen eine berufsvorbereitende Aufgabe der Schulen. Berufsvorbereitung sei Privatsache. In einem Sitzungsprotokoll von 1957 heißt es:

„Die bisher oft vertretene Auffassung, die Volksschule habe eine praktische Grundbildung im Hinblick auf später zu ergreifende Handwerksberufe zu übermitteln, stellt heute keine ausreichende Begründung für die Schularbeit mehr dar. Überhaupt ist das Berufliche nicht mehr alleiniger Mittelpunkt der Lebensgestaltung und -erfüllung. Die Arbeitswelt ist nicht mehr die Lebenswelt schlechthin, die soziale Stellung hat heute die Priorität gegenüber der beruflichen.“ (Bundesarchiv Koblenz 1957b, S. 6)

An anderer Stelle heißt es: „Hier sind die Bestrebungen, zu einer besonderen ‚Berufskunde‘ als Fach im letzten Volksschuljahr zu kommen, mit Recht abgeklungen. Die Berufsfindung ist im Wesentlichen eine individuelle Aufgabe und zudem stark von den örtlichen Gegebenheiten abhängig“ (Bundesarchiv Koblenz 1957d, S. 5).

Ende der 1950er-Jahre veränderte der Ausschuss allerdings seine Position, indem er das Fach Arbeitslehre vorschlug, das genau jene Berufsvorbereitung leisten sollte. Nach Biester sollte Werken von administrativer Seite „die vom Pragmatischen bestimmte Gegenposition zum Werken im Gefolge des Kunstunterrichts sein (und) auf die moderne Arbeitswelt ausgerichtet werden“ (ebd.). Die Arbeitslehre solle Hilfe leisten bei der Wahl eines angemessenen Berufs (vgl. Biester 1974, S. 13). Hier scheint nicht zuletzt der diskursive Kampf zwischen den Disziplinen Kunst- und Werkunterricht auf, bei dem es Kunstpädagog:innen offensichtlich gelang, die Kompetenz einer schöpferischen, musischen Unterrichtsgestaltung für sich geltend zu machen.

Der Werkunterricht büßte in Konsequenz an Bedeutung ein, denn er wurde Teil des neuen Faches Arbeitslehre, unter dem Fächer wie Arbeits- und Sozialkunde, Textiles Gestalten, Chemie und Physik sowie Hauswirtschaft subsumiert werden.

Diskursstrang Kalter Krieg

In den untersuchten Werkbüchern sind kaum direkte außenpolitische Kommentare zu finden. Lediglich Richter und Rehrmann kritisieren den polytechnischen Unterricht der DDR, jedoch nicht inhaltlich oder methodisch, sondern in ideologisch gefärbter Kalter-Kriegs-Manier:

„In der globalen Auseinandersetzung beider Wirkkräfte, an der wir teilhaben, [...] hat die kommunistische Welt für dieses Treffen bekanntlich die Polytechnik bereitgestellt und ist rücksichtslos dabei, eine reich dotierte polytechnische Schulreform durchzuführen. [...] [Man] könnte [...] neidisch werden, wenn man sieht, mit welcher Unbekümmertheit an anderen Orts eine Theorie der Polytechnischen Bildung erschlichen wird.“ (Richter & Rehrmann 1967, S. 15f.)

Ein Effekt des Ost-West-Konflikts ist, dass die Arbeitsschule, bislang ein Vorbild für den Werkunterricht, nun in der bundesrepublikanischen Administration diskreditiert wird. So heißt es 1959: „Nicht nur zur aktiven Teilnahme an der Produktion gilt es heranzubilden – die Arbeitsschule wie die in den östlichen Bereichen vordringende polytechnische Bildung beschränken sich allzu sehr auf diesen Gesichtspunkt [...]“ (Bundesarchiv Koblenz 1959b, S. 9).

Die anti-kommunistische Ideologie des Kalten Krieges lieferte Argumente, „um selbst bescheidene Reformvorschläge als ‚sozialistische Experimente‘ zu diskreditieren und bereits begonnene Reformversuche zurückzunehmen“, wie Herrlitz et al. feststellen (2005, S. 169).

Klafki macht in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass selbst vermeintlich unverfängliche Reformversuche, wie der Vorschlag einer sechsjährigen Grundschule bzw. der Einrichtung einer Förderstufe „als tendenziell, kommunistisch [...], als auf Nivellierung zielend und leistungsmindernd,

als totalitär und der Vermassung Vorschub leistend gebrandmarkt“ wurden (Klafki 1985, S. 158).

Allerdings gab es in der westdeutschen Bevölkerung nicht nur USA-freundliche, sondern auch antiamerikanische Meinungen. Immer dann, wenn reformwillige Autor:innen oder Gruppen auf US-amerikanische Schulentwicklungen Bezug nahmen, sei nach Klafki das Argument der „Verflachung im Sinne des amerikanischen Pragmatismus und einem Bruch mit der höherwertigen abendländisch-europäischen Kulturtradition“ gekommen (ebd.). Auch US-amerikanische Kulturimporte wie die bei Jugendlichen beliebten Comics galten nicht Wenigen als ‚Schundliteratur‘.

Diskurstrang Volkstümliche Bildung

Aus der heutigen Perspektive ist der Begriff ‚volkstümliche Bildung‘ fremd und wird eher im Zusammenhang mit volkstümlichen Schauspielen oder volkstümlicher Musik genannt. In den 1950er-Jahren dagegen gab es offenbar gleich mehrere Interpretationsmodelle für den damals oft verwendeten Begriff, so dass dem Deutschen Ausschuss für das Erziehungs- und Bildungswesen eine Klärung des Begriffs notwendig erschien. Dort heißt es: „Oft meint volkstümliche Bildung den ‚freien Raum absichtslosen Jugendlebens‘, oder sie verweist auf einen einfachen Zusammenhang im gelebten Leben und bemüht sich, ihn für die Bildung fruchtbar zu machen [...]“ (Bundesarchiv Koblenz 1957a, S. 2). Eine Frau Rother, die in ihrer Funktion nicht näher bezeichnet wird (sic!), bietet hier drei mögliche Auslegungen:

„a) volkstümlich im Sinne eines Anknüpfens an das Volkstum als die unverschulden Lebensgehalte [...]

b) als handelndes Auseinandersetzen mit den Dingen, das nicht in die Sphäre des Begrifflich-Abstrakten fortschreitet [...]

c) Lebensnähe im Sinne des bloß Praktischen, es werden weniger die Gehalte als deren Verwendbarkeit gemeint.“ (ebd.)

Vergleicht man die Diskurse in Werkpädagogik und Gestaltung fällt auf, dass das Wort ‚volkstümlich‘ in der Werkpädagogik zwar nicht von jedem: jeder Autor:in verwendet wird, es im Gestaltungsdiskurs jedoch kein einziges Mal genannt wird. Dies ist ein Beleg dafür, dass die beiden Diskursgruppen in Bezug auf Volkstümlichkeit keine Schnittmenge haben. Oder in anderen Worten: Volksnähe ist im Design keine Diskurskategorie.⁵²

6.2 Charakteristika des Faches Werken in den 1950ern

Bildungsmotive im Werkunterricht

Ob musisch oder pragmatisch ausgerichtet – in den 1950er-Jahren ist allen Werklehrer:innen das pädagogische Ziel gemeinsam, dass Schüler:innen zu gestalterischen Ideen kommen sollten. Um dieses Ziel zu erreichen, rieten Richter und Rehrmann anderen Werklehrer:innen im schulischen Unterricht⁵³, bei fast allen Formversuchen „die Aufgaben so zu stellen, dass die Schüler beim spielenden Umgang mit Werkstoff eigene gestalterische Ideen verwirklichen können“ (Richter & Rehrmann 1967, S. 119). Schülern der Altersgruppe um 14 Jahre würden mit konstruktiv bestimmten Werkaufgaben „vielseiti-

197

⁵² Am Beispiel des Worts ‚volkstümlich‘ und mehr noch an dem des Begriffs ‚volkstümliche Bildung‘ zeigt sich ein Grundproblem bei der Erforschung historischer Themen, nämlich die Tatsache, dass jede:r Forschende auf sein individuell geprägtes Wahrnehmungsvermögen angewiesen ist. Dies wiederum ist Produkt von Ort und Zeit, in der er:sie lebt. Oder wie Walker es ausdrückt, dass man nicht voraussetzen könne, „dass alles Bedeutende an der Vergangenheit im Hier und Jetzt bewusst und fühlbar ist“ (Walker 1992, S. 151).

⁵³ Schülerinnen kommen in dieser Diskursformation nicht vor, da der Werkunterricht an allgemeinbildenden Schulen in den 1950er-Jahren nur Jungen erteilt wurde. Werken unter Genderaspekten ist Gegenstand eines gesonderten Kapitels.

ge Möglichkeiten gegeben, ihrem Verlangen nach Bewältigung technischer Werkarbeiten entgegenzukommen. Der Erfindungsgabe und der individuellen Gestaltungsart jedes einzelnen bleibt dabei ein weites Feld“ (ebd., S. 25).

Die Erfindungsgabe hat Mitte der 1950er-Jahre jedoch relativ enge Grenzen, denn wie die Fotos zeigen, konnten Schüler wie beim abgebildeten Fisch zwar die Form wählen, aber nicht das Material oder die Herstellungstechnik. Die abgebildete Papiermaske gewährte mehr Freiheiten, denn Aufgabe war, einen selbst gewählten, bestimmten Charakter auszudrücken.

Mindestens ebenso große Bedeutung, wie eigene gestalterische Ideen zu produzieren, wurde dem Einüben von ‚Ordnung und Präzision‘ beigemessen. Jene Attribute haben im Design-Diskurs einen völlig anderen Kontext. Sie werden ausschließlich der Industrie-Seite zugeschrieben, während Handarbeit dort als ‚künstlerisch‘ bewertet wird.

Für den Werkunterricht fordert Mittelbach nun: „Peinlichst ist die Ordnung am Arbeitsplatz zu überwachen. Werkzeug liegt immer übersichtlich nebeneinander“ (Mittelbach 1951, S. 6). gehörten sie doch zu den Tugenden, die am späteren Arbeitsplatz gefragt waren und entsprechend in der Schule vermittelt werden sollten. Weitere Charakteristika der Werkpädagogik werden im Folgenden dargestellt.

Materialfixierung

Im Unterschied zur Arbeit von Designer:innen gehen Werklehrer:innen wie Zehentmeier oder Richter und Rehrmann bei einer Aufgabenstellung – bis heute und anders als Designer:innen – fast immer von einem Material, nicht von einem Problem aus. Zehentmeier führt aus:

„Werken [...] beginnt bei der Auswahl der Materialien, führt über die materialgerechte Gestaltung des Werkstückes, die Verwendung materialgerechter Werkzeuge und deren sachgemäßen Einsatz zum harmonischen Werkstück. Es ist unmöglich, ohne jede systematische Schulung in den Grundlagen der Bearbeitung von Papier, Holz und Metall als den wesentlichsten Werkstoffen zu wirklich brauchbaren Ergebnissen und Erkenntnissen zu kommen. Das ist die Aufgabe eines methodisch durchdachten Werkunterrichts.“ (Zehentmeier 1956, S. 7)

Zechlin bringt es auf den Punkt: „Von besonderer Bedeutung ist vor allem *d e r W e r k s t o f f*“ (Zechlin 1950, S. XIV, Hervorhebung im Original).

Am wichtigsten ist den Autor:innen der 1950er-Jahre somit das Kennenlernen des Materials und seine Bearbeitung. Das konkrete Objekt ist – überspitzt gesagt – die Garnierung. Material soll verstanden werden, jedoch nicht, wie bei den Gestalter:innen, um später abstrahierend das passende Material für die Realisierung eines Produktes auszuwählen, sondern um die Eigenschaften von Holz, Metall oder Keramik zu kennen und möglichst fachgerecht bearbeiten zu können. Richter und Rehrmann machen darüber hinaus einen erzieherischen Aspekt der Materialbearbeitung deutlich: „Im ‚Handfertigungsunterricht für Knaben‘, unter welchem Namen der Werkunterricht Ende des vorherigen Jahrhunderts eingeführt wurde, hatte nicht das Papier, sondern das Holz den Vorrang, weil man damals meinte, in der Überwindung des größeren Materialwiderstandes, den das Holz bietet, die pädagogische Qualität der Härte und der Ausdauer wecken und schulen zu müssen“ (Richter & Rehrmann 1967, S. 17). Die Zuschreibung Holz-männlich-hart findet ihr Pendant in Papier-weiblich-zart. Dies ist ein Beispiel dafür, welche weitreichenden Konsequenzen Geschlechterstereotypen für die Sozialisation haben. Sie reichen bis in die Vorlieben für bestimmtes Material hinein, die durch das

Vorenthalten auf der einen und das ‚Bekannt-machen‘ auf der anderen Seite nicht zuletzt erlernt werden.

Schließlich gehen Werkpädagog:innen damals wie heute von einem Werk als Einzelarbeit aus. Sie verorten sich damit in den Kunstkontext – im Unterschied zu Designer:innen und auch Designpädagog:innen. Die Hand als ausführendes, ‚kreatives‘ Organ bildet im Werken den Ausgangspunkt, bei Designer:innen ist es der kreative Kopf.

Intelligenz der Hand

Anders als bei den Gestalter:innen der 1950er-Jahre, wo die Hand und ihre Fähigkeiten an keiner Stelle Thema sind, setzen sich die Werklehrenden intensiv damit auseinander. Für Richter und Rehrmann liegt der Grund dafür, dass der Werkunterricht „nach 1945 kräftig wachsen und das gesamte Schulleben befruchten konnte“ an „zwei bedeutenden Einsichten in das Wesen des Menschen und seine Erziehung“, nämlich erstens in pädagogischen „Einsichten im Bereich des Muischen“, ohne die „das Werken heute wahrscheinlich nicht zu den bedeutenden Wirkkräften dieser Zeit gehören“ würde. Die zweite bedeutende Einsicht betrifft „die Funktion der Hand [...] und ihre Intelligenz als dem eigentlichen Meisterwerk der Schöpfung“ (Richter & Rehrmann 1967, S. 13). Während Richter und Rehrmann sich nicht weiter über die Einsichten im Muischen äußern, widmen sie den neuen Erkenntnissen der Hand viel Aufmerksamkeit. Sie zitieren den wegen seiner biologistischen und positiven Haltung zum NS später umstrittenen Chirurgen Alexis Carrel, der die Hand als das „Organum Creans, das eigentliche Meisterwerk der Schöpfung“ bezeichnete: „Sie kann zugleich fühlen und gestalten, und zwar handelt sie, als habe sie die Gabe des Gesichtes“ (ebd.).

Richter und Rehrmann schließen daraus, dass die Intelligenz der Hand auf ihre eigene Weise gepflegt und geschult werden wolle (vgl. ebd., S. 14). Sie

gehen damit konform mit Überlegungen auf der administrativen Seite, in die wiederum viele Pädagog:innen durch Mitarbeit in den Gremien einbezogen waren. Karl Vaupel etwa vom Deutschen Ausschuss für das Erziehungs- und Bildungswesen glaubt wie Richter/Rehrmann an die positiven Effekte der Handarbeit: „Je mehr man in der gesamten Erziehung von der Kenntnis ausgeht, welchen Wert das ‚Tun der Hand‘ hat, umso mehr wird man zu echter Bildung gelangen. [...] Wesentlich ist sie als Erziehungsprinzip für die Gesamtentwicklung des Menschen, als ‚Schrittmacher‘ für die geistige Schulung“ (Bundesarchiv Koblenz 1960, S. 1).

Nach der umfassenden Industrialisierung ihrer Lebenswelt und dem damit verbundenen Bedeutungsverlust von Werkarbeit und Werkunterricht kommen die Erkenntnisse von der Intelligenz der Hand einer Rehabilitierung des Werkens gleich.

Das in den 1950er Jahren von Werkpädagog:innen diskutierte Konzept vom Organum Creans wurde um die Jahrtausendwende durch neurobiologische Erkenntnisse untermauert und erneut von Werkpädagog:innen rezipiert. So schreibt etwa Alexander Glas 2010 über motorische Intelligenz. Er bezieht sich dabei auf den Neurobiologen Gerhard Neuweiler (vgl. Glas 2010, S. 38). Neuweiler kommt nach Glas durch Vergleichen des menschlichen Gehirns mit nicht-menschlichen Primaten zur These, dass die Hand ein Organ ist, das zum lebensnotwendigen Erkundungshandeln des Menschen einen entscheidenden Beitrag leistet und dadurch zu einer Quelle des Wissens wird. Aus neuronaler Perspektive betrachtet sind die „Steuerung manueller Geschicklichkeit und das Sprechen eng verwandte, den Menschen charakterisierende Fähigkeiten“ (ebd.). Demnach macht die Fingerfertigkeit und Sprechfähigkeit den Unterschied zwischen Menschen und Primaten aus. Wird eine Nichtübereinstimmung zwischen Hirn und Hand festgestellt, etwa wenn der Hand ein Fehler unterläuft, korrigiere laut Glas das Kleinhirn die Bewegungsabläufe so

lange, bis die neuronale Absicht und der motorische Ablauf identisch sind. Diese Fähigkeit sei entscheidend für Lernprozesse, sei es beim Klavierspielen oder bei der Herstellung beispielsweise einer gehämmerten Schale. Die neurobiologische Bedeutung der Hand wäre ein wichtiges Argument für den Werkunterricht, allerdings offenbart es eine große Ferne zur Berufswelt von Designer:innen, die kaum motorisch zu ihren Entwurflösungen kommen.

Unterrichtsmaxime ‚Keine Vorlagen!‘

Die Verwendung von Vorlagen ist im heutigen Werkunterricht einerseits weit verbreitet, wird aber andererseits von vielen Werkpädagog:innen als kaum ausrottbare Unsitte geißelt. Vorlagen gelten diesen nicht selten als antiquiert. Umso überraschender ist, dass sämtliche Werkpädagog:innen der 1950er-Jahre sich in ihren Büchern schon damals immer wieder gegen die 1:1-Verwendung von Vorlagen aussprachen⁵⁴, hier exemplarisch Ruth Zechlin:

„Wenn die Anfertigung dieser Beispiele auch genau beschrieben ist, so wollen sie jedoch keineswegs als ‚Vorlagen‘ aufgefasst, d. h. nicht einfach mechanisch nachgearbeitet werden. Sondern was unser Buch anstrebt, ist: Anregungen zu geben und den Einzelnen wieder zum selbständigen Gestalten eigener Ideen zu bringen.“ (Zechlin 1950, S. IV, im Original gesperrt)

⁵⁴ Zum Beispiel bei Hils: „Die Strichzeichnungen sind nach frei geschaffenen Arbeiten angefertigt worden und sollen nicht als Vorlagen, sondern nur als Anregungen gesehen werden“ (Hils 1963, S. 2). Oder Richter und Rehrmann: „Der Bau von Puppen und Marionetten wird vornehmlich von der Phantasiekraft gespeist. [...] Dieses spielerisch-musische Ereignis erfährt seine Begrenzung und Steuerung durch den gesetzten Zweck oder die gestellte Aufgabe, aber nicht durch Schemata oder Schablonen“ (Richter & Rehrmann 1967, S. 75).

Auch der Werkpädagoge Johannes Mittelbach verdeutlicht am Beispiel von Laubsägearbeiten, dass es ihm um ‚Gestaltungsfähigkeit‘ im Werkunterricht geht, die jedoch nach seinem Urteil bei den Schülern „mangelhaft“ ist: „Auch hier erben sich die ‚Vorlagen‘ von Generation zu Generation weiter, aber leider nicht die guten zur Eigengestaltung anregenden Vorlagen, sondern nur die mit der ‚laubgesägten‘ Zentralperspektive und den Wolken und den Wasserspiegelungen“ (Mittelbach 1951, S. 27). Vorlagen oder auch Schablonen limitieren den Geist. Das passt weder zum damals dominanten Konzept der ‚schöpferischen Eigentätigkeit‘ noch zu heutigen Auffassungen über die Bildungsziele von Werkunterricht.

Didaktische Konzepte

Auf der administrativen Seite, im ‚Deutschen Ausschuss für das Erziehungs- und Bildungswesen‘ DAEB, war man wie beschrieben der Auffassung, dass Werkunterricht ein wichtiges Instrument der Persönlichkeitsbildung darstellt. Ausschussmitglied Karl Vaupel, selbst reformorientiert, macht deutlich:

„Die einzelnen Handgriffe und Fertigkeiten werden nicht gelernt, weil der junge Mensch sie im späteren Leben braucht, sondern weil er durch sie zu einer Erfahrung gelangt, die seiner Art der Weltbegegnung angemessen ist und ihm den Übertritt in die Welt der Erwachsenen erleichtert.“ (Bundesarchiv Koblenz 1960, S. 2)

Für die Position der Werklehrenden sind die folgenden Beispiele des Werklehrers Franz Zehentmeier typisch. Seine didaktischen und methodischen Vorschläge für den Werkunterricht können verallgemeinert werden, da die einzelnen hier von Zehentmeier zusammengetragenen Unterrichtsziele auch

in anderen Werkbüchern formuliert wurden. Seine Vorschläge sind von den untersuchten Werkbüchern jedoch die am weitesten ausgearbeiteten und strukturiertesten.

Zunächst kritisiert der bayrische Pädagoge, dass es in der Hauptsache an der entsprechenden Vorschulung der Lehrerschaft fehlt (ein Argument, das noch heute oft genannt wird). Zweitens fehle es an einer erprobten Methode und drittens an geeigneten Räumen und Einrichtungen (vgl. Zehentmeier 1956, S. 5). Viertens sei den meisten Lehrer:innen auch unklar, was im Werkunterricht zu unterrichten sei. „Wer wollte Ihnen daraus einen Vorwurf machen, fehlt es doch immer noch an der Fachliteratur für den Unterricht. [...] Ein umfassendes, für die Schule geeignetes Werkbuch ist noch nicht erschienen“ (ebd.).

Aus diesem Grunde formuliert Zehentmeier zunächst ‚Wertfaktoren‘, die bei der Auswahl der Lehrmethoden berücksichtigt werden sollen:

1. erziehend: a) Korrektur der Arbeitshaltung
2. bildend: a) konstruktives Denken
b) Formgestaltung
c) Ordnungsliebe und exakte Arbeit
d) Gemeinschaftssinn
3. fachlich: a) Werkzeugkunde
b) Materialkunde
c) Arbeitstechnik (vgl. ebd., S. 12)

Im Detail geht es Zehentmeier um folgende Kompetenzen:

- *Konzentrationsfähigkeit*
„Der Verstand unserer Zuhörer kann bei ganz anderen Gegenständen weilen als denen, die wir behandeln. Aber jedermann zwingen wir über die Betätigung seiner Hand zur Konzentration auf den vorgelegten Gegenstand“ (ebd.).
- *Beeinflussung der Kognitiven Entwicklung durch Handarbeit*
„Die Hand vermag nichts ohne den Verstand, und wie sie nur durch ihn wirkt, so wirkt sie auch auf ihn zurück“ (ebd.). Das heißt, durch Hand-Arbeit wird die kognitive Entwicklung der Schüler beeinflusst.
- *Stärkung des Selbstbewusstseins durch Erfolgserlebnisse im nichtkognitiven Fach*
„Die Auswertung dieser Erkenntnisse durch den Schüler führt vom Misserfolg zum Erfolg, steigert dadurch das Selbstvertrauen und führt so auch in der geistigen Arbeit zur Leistungssteigerung“ (ebd., S. 5).
- *Gesamtarbeitshaltung*
„Das erziehlich bedeutendste Moment liegt in der Korrektur der Gesamtarbeitshaltung (ebd., S. 12). [...] Die Kenntnis der Arbeitshaltung bei manueller Tätigkeit gestattet Rückschlüsse auf die Arbeitshaltung bei geistiger Tätigkeit und lässt bei genauer Beobachtung die Gesamtarbeitshaltung hervortreten. Der Werkunterricht ermöglicht danach die Korrektur der Gesamtarbeitshaltung, indem er zeigt, dass eine Arbeit nur zu bewältigen

ist durch Auswahl der richtigen Arbeitsmittel und deren sachgemäßen Einsatz, Ordnung der Arbeitsgänge" (ebd., S. 5).

- *Entdecken der individuellen Stärken*
„Bei mangelnder Begabung besteht kaum eine Erfolgsaussicht. Damit ist freilich noch nicht die Untauglichkeit des Schülers in jeder Hinsicht erwiesen. Man wird mit ihm zu anderen Arbeitstechniken, unter Umständen überhaupt zu anderen Materialien übergehen. In der Regel wird er auf irgendeinem Gebiet seine Stärke haben und durch die diesbezüglichen Erfolge Selbstvertrauen gewinnen. [...] Unschwer kann er diese Erkenntnisse auch auf die rein geistige Arbeit übertragen; darin liegt die Möglichkeit zur Korrektur der Gesamthaltung" (ebd., S. 12f.).
- *Ordnung und Präzision*
„Bei keiner Betätigung ist der Erfolg so von der Exaktheit der Ausführung abhängig, wie bei irgendeiner Handarbeit [...]" (ebd., S. 13).
- *Hilfsbereitschaft und Kameradschaft*
„Auch für die soziale Erziehung [...] ein ausgezeichnetes Mittel, Hilfsbereitschaft und Kameradschaft und die Achtung vor dem Tun des Nächsten" (ebd., S. 6) zu erlernen. (Wir würden heute ‚Teamfähigkeit‘ sagen.)
- *Konstruktives Denken*
„Die Bewältigung eines technischen Problems [...] verlangt konstruktives Denken.“ Der Schüler soll durch „Nachbau ausge-

reifter Konstruktionen [...]“ Konstruktionselemente verstehen lernen (ebd., S. 13f.).

Auch in dieser Aufzählung wird erneut der intendierte Zweck des Werkunterrichts deutlich, nämlich die männlichen Schüler auf einen Beruf vorzubereiten.

Wie Zehentmeier wollen auch Richter und Rehrmann „dem Lehrer Hilfen, Vorschläge und Anregungen für einen lebendigen Unterricht in die Hand geben" (Richter und Rehrmann 1967, S. 17). Sie beziehen sich auf geplante Richtlinien der Kultusministerien der Länder, greifen ihnen indirekt vor und beziehen so Stellung: „In der Regel werden solche Richtlinien die folgenden 10 Gesichtspunkte im Blick haben" (ebd.):

1. Förderung der originalen und spontanen Gestaltungskraft des Kindes.
2. Weckung von Material- und Formgefühl und Sinn für Qualität.
3. Einblick in „die sittlichen und ästhetischen Forderungen der modernen Material- und Werkgestaltung, wie sie in Handwerk und Industrie, in der Kunst und Architektur zu Tage treten" (ebd.).
4. Auf Eigenkräfte des Kindes aufbauend: Finden von zweckgebundenen Werkaufgaben.
5. Aufmerksamkeit auf „der Hand und ihrer Intelligenz als dem eigentlichen Meisterwerk der Schöpfung" (ebd.).
6. Unterrichtsziele: Neben Phantasie, Sauberkeit und Genauigkeit der Arbeit, richtige Handhabung des Werkzeugs und pflegliche Behandlung.
7. Auch Werkbetrachtungen, „die das Kunsthandwerk und die Architektur, künstlerische Plastik und die profanen Gebrauchsgüter zum Inhalt haben" (ebd.).

8. Hilfen für die Berufsfindung durch Erfahrung und Erprobung der gestalterischen Fähigkeiten und manuellen Begabung des Schülers.
9. Fächerübergreifender Unterricht (vgl. ebd., S. 17f.).
10. Methoden: ‚übergreifende Klassentechniken‘ und ‚Methoden des Fachunterrichts‘.

Methodische Hauptprinzipien sind für Zehentmeier das Experimentieren-Aufklären und das Vormachen-Nachmachen, die als typische Lehrmethoden im damaligen Werkunterricht gelten können (vgl. Zehentmeier 1956, S. 15).

Mit Zehentmeier sowie Richter und Rehrmann sind die didaktischen Ziele des Werkunterrichts der 1950er-Jahre abschließend umrissen. Andere Autor:innen variieren diese Bildungsziele lediglich in Nuancen.

Bemerkenswert an den Aufstellungen ist die Nähe zu den Gestaltungsmaximen, wie sie im Feld der Gestaltung etwa Max Bill oder Wilhelm Wagenfeld formulieren.

So umreißt Wilhelm Wagenfeld sein Credo mit dem Motto: „Das Anspruchsvollste ist wohl das Einfachste und das Einfache deshalb immer auch das Beste“ (Wagenfeld 1948, S. 83). Er ergänzt: „Das den Dingen gestalten ist doch gar nicht so problematisch, wenn man vom besonderen ein wenig absieht, mehr dafür auf das einfache Wohltun bedacht ist und so auf das unauffällige Nützen und Dasein in der häuslichen Welt. Werkkunst und Kunsthandwerk sind da unnütze Worte. Besser, wir wüssten das Vorzüglichste – wie es seine Bestimmung verlangt – unter den Handwerks- und Industrieerzeugnissen, wüssten es dort als Allgemeinnötige, das Richtige und Gültige im Gegensatz zum Allerschlechtesten“ (ebd., S. 40).

Auch Max Bill formuliert ähnliche Gestaltungskriterien, wie sie in der Werkpädagogik propagiert werden. Was die ästhetische Prägung betrifft kann man die Positionen als deckungsgleich bezeichnen:

„Und nun kehren wir zurück zum Geschmack, über den sich streiten lässt, und dazu, dass außer dem Geschmack noch viele andere Dinge maßgebend sind für die Form der Gegenstände. Da ist einmal das Material: ob es solid ist oder schlecht. Dann ob der Gegenstand praktisch ist oder unbrauchbar. Dann ob er ganz seinem Zweck entspricht oder nur unvollkommen. Ob er Platz versperrt oder Platz spart. Ob er im Verhältnis zu seinem Wert viel oder wenig kostet, also ob er preiswürdig oder überbezahlt ist. Dies alles sind vernünftige Argumente, die wir beachten, wenn wir einen Gegenstand kaufen, oder die wir wenigstens beachten sollten; und diese Argumente bilden zusammen den Begriff der Qualität. Die Erfahrung lehrt uns, dass Qualität nie billig ist, sie aber schließlich als das Billigste erweist, und dass sie meist einfach und unaufdringlich ist in ihrem äußeren Wesen.“ (Bill 2008, S. 28)

203

6.3 Die bildungspolitische Benachteiligung von Mädchen am Beispiel Werken

Berufstätigkeit und Rollenzuschreibung

Nach 1945 herrschte – wie auch vor dem Zweiten Weltkrieg – ein stereotypes Familienmodell vor, nämlich die (heterosexuelle) Kleinfamilie, trotz der hohen Zahl der männlichen Kriegstoten, Kriegsversehrten und Kriegsgefangenen. De facto überwog der Anteil der Frauen an der Gesamtbevölkerung. (Eine Volkszählung 1950 ergab für das Bundesgebiet 1133 Frauen auf 1000 Männer, vgl. Langer 1985, S. 109). Das Klischee der Hausfrau und Mutter

hatte nach Angela Delille und Andrea Grohn mit der damaligen Wirklichkeit wenig zu tun, denn 1960 seien 48% aller westdeutschen Frauen berufstätig gewesen; die Erwerbstätigkeit von Müttern sei konservativen Politiker:innen nicht selten als bedrohlich erschienen. Sie befürchteten eine Vernachlässigung der Kinder. Diese Einstellung schlug auch bis in die politischen Bildungsgremien durch. In den Entwürfen des ‚Deutschen Ausschusses für das Erziehungs- und Bildungswesen‘ (DAEB) zur Bildungsreform scheinen z. B. immer wieder Anspielungen und unterschwellige Kritik an der Erziehung derjenigen Familien auf, bei denen beide berufstätig sind, so 1959 im Entwurf von Empfehlungen des Ausschusses über den Ausbau der Volksschule zur Hauptschule: Es darf „angenommen werden, dass die emotionale, insbesondere erotische Wertansprechbarkeit heute früher Erlebniswirklichkeit wird als ehemals, was pädagogisch zu einer früheren Aufnahme dieser Fragen und Probleme verpflichtet, zumal die Überführung des Zusammenlebens in gesellschaftlicher Erwachsenenform kaum noch von den Elternhäusern geleistet wird“ (Weniger 1959a, S. 16). Eine Schädigung von Kindern durch die Berufstätigkeit mütterlicherseits konnte in empirischen Untersuchungen jedoch nicht nachgewiesen werden, blieb aber, wie Delille und Grohn schreiben, als Konsens in der öffentlichen Meinung bestehen. Das statistische Bundesamt habe sogar festgestellt, dass 1950 nur jedes zwanzigste Kind auf die ständige Anwesenheit der Mutter im Haushalt verzichten musste, was jedoch nichts über eine eventuelle Unversorgtheit aussage, da es damals noch üblich war, dass Großmütter bei der Versorgung mitwirkten (vgl. Delille & Grohn 1985, S. 25f.). Die beiden Soziologinnen schlussfolgern, dass die Propagierung der unbedingten und unersetzbaren Zuständigkeit der Mütter für ihre Kinder der Festlegung von Frauen auf den häuslichen, familialen Bereich dienen sollte (vgl. ebd., S. 27). Nach Delille und Grohn war die Verfügbarkeit von Frauen für die unbezahlte und gesellschaftlich notwendige Reproduktionsarbeit weiter-

hin gesichert. Zum anderen konkurrierten Hausfrauen nicht mit Männern, z. B. Kriegsheimkehrern, um die zu Beginn der 1950er-Jahre noch spärlichen Arbeitsstellen.

Gert Selle macht 1981 darauf aufmerksam, dass die „grundlegenden Basiscomponenten der kulturellen Vergesellschaftung“ (Selle 1981, S. 210) mit dem Wiederaufbau des privatkapitalistischen Wirtschaftssystems unangestastet blieben. Demzufolge bedeutet dies eine Beibehaltung der geschlechtlichen Rollenzuweisungen.

„Wenn 1945 etwas nicht zerstört war, dann die Kultur der Sinne mit all ihren Einschlüssen an sozialer Wahrnehmungsfähigkeit und -unfähigkeit, an verinnerlichten Ideologien. Aber auch die Grundverhältnisse, unter denen diese Kultur langfristig entstanden war, blieben nahezu unverändert. Weder das System der Güterproduktion und -verteilung, noch die Grundstrukturen der gesellschaftlichen Ordnung, noch der ganze ideologisch-kulturelle Überbau sind 1945 so weit umgestaltet worden, dass man von einem Bruch mit traditionellen Erfahrungen sprechen kann.“ (ebd, S. 210f.)

204

10:1 – Die institutionelle Benachteiligung von Mädchen

Auch in den (männlich dominierten) Gremien der Schulbehörden und Bildungsausschüsse, die den Werkunterricht betrafen, herrschten dichotome Geschlechter-Rollenerwartungen vor, die nicht mit den tatsächlichen gesellschaftlichen Verhältnissen in Westdeutschland übereinstimmten: Als unmittelbare Kriegsfolge mussten viele Frauen sich und ihre Kinder allein versorgen oder dazuverdienen.

Delille und Grohn belegen, dass in den 1950er-Jahren der Alltag nicht einmal für die sogenannte Durchschnittsfamilie „so rosig [war], wie es sich heute oftmals darstellt. Obwohl der Verdienst dieser Familien von 1950 bis 1960 stetig anstieg, musste der größte Teil des Geldes für notwendige Anschaffungen des täglichen Bedarfs ausgegeben werden“ (Delille & Grohn 1985, S. 20). Mitte der 1950er wurden Anschaffungen zunehmend durch die stetig bekannter werdenden Ratenkäufe getätigt, was entsprechend Einkommen band. Ein durchschnittlicher vierköpfiger Arbeitnehmerhaushalt hatte 1950 ein mittleres monatliches Einkommen von etwa 340 DM, 1956 von 600 DM und 1958 von 674 DM. Zum Vergleich: Mitte der 1950er kostete ein Kühlschrank 650 DM, ein Kleiderschrank ‚einfacher Art‘ 1958 fast 200 DM, ein Dauerbrandofen 200 DM oder ein Fahrrad 150 DM, ein VW-Käfer 5500 DM (vgl. Delille & Grohn 1985, S. 20 und 21).

Es liegt auf der Hand, dass trotz der Geschlechterrollenerwartung das knappe Haushaltsgeld mindestens durch stunden- oder saisonweise Arbeit der Frauen aufge bessert wurde. Auch der eigene Obst- und Gemüseanbau wurde, wenn möglich, betrieben. Zugleich waren Hand- (-werkliche)Arbeiten, die die knappe Kasse entlasten sollten, willkommen, Selbstgemachtes stand (notgedrungen) hoch im Kurs. Zuhause wurde vieles selbstgemacht, vor allem Heimwerkerarbeiten wie Reparaturen und Modernisierungen, aber auch Möbelbau sowie Handarbeiten wie Kleidung nähen und das ‚Ausschmücken des Heimes‘. Handarbeiten wurden allgemein als Aufgabe der Frauen angesehen.

Die Geschlechterstereotypen vom Vater als ‚Nestbauer‘ und Ernährer und der Mutter als für den Haushalt zuständig und als Erzieherin der Kinder verantwortlich findet seine Entsprechung in der Organisation des Werkunterrichts. Dieser war damals Jungen vorbehalten. Für Mädchen gab es Fächer

wie Nadelarbeiten und Hauswirtschaft, sozusagen zur Qualifizierung für die Hausarbeit.

Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die Protokolle des ‚Deutschen Ausschuss für das Erziehungs- und Bildungswesen‘ DAEB. Das Geschlechterverhältnis im Ausschuss selbst schwankt zwischen 7:1 (Männer : Frauen) und einem 100%igen Männeranteil.

Ein Betätigungsfeld des Ausschusses war die Neuorganisation der bisherigen Volksschule in Form einer Hauptschule. In den Sitzungsprotokollen bildet sich u. a. auch das implizite Rollenverständnis der Ausschussmitglieder im Laufe der Jahre ab. Im Januar 1958 etwa sollten Mädchen in einer zukünftigen Hauptschule „Hilfe für die eigene spätere Lebensplanung“ bekommen, und zwar „im Hinblick auf Fragen von Kleidung, Wohnung, Ernährung usw.“ (Bundesarchiv Koblenz 1958b, S. 8).

Wenige Monate später kommentiert das Gremium im 4. Vorentwurf den „hervorstechendsten psychischen Reifeschub, der von besonderer pädagogischer Bedeutung ist“ (Bundesarchiv Koblenz 1958a), nämlich die beginnende Pubertät im 7. und 8. Schuljahr:

„[Bei] den Jungen diesen Alters [wird] das emotionale Erwachen durch ein betont raues, männliches und angriffsbereites Verhalten überdeckt und verdrängt. Sie treten später als die Mädchen in dieses Stadium ein, behalten länger die realistische Verhaltensnote bei, es kommt aber gerade in diesem Alter erzieherisch darauf an, hinter dieser rauen Außenfassade, die gestalt- und formsuchende Innerlichkeit der Jungen zu finden und erzieherisch zu treffen. [...] Der Lehrer muss verstehender Freund sein können [...]“ (ebd., S. 18f.)⁵⁵

⁵⁵ Dieser Wortlaut wird später auch in den ‚Ersten Entwurf des Ausschusses über den Ausbau der Volksschule zur Hauptschule‘ vom 15.06.1959 übernommen (Unterstreichungen M. G.).

Mädchen werden in diesem Kommentar mit einem Halbsatz abgehandelt, während die Passage, die die Jungen betrifft, sich quantitativ siebenmal mehr mit ihnen beschäftigt.

Die ‚erotische Wertansprechbarkeit‘ lieferte konservativen Schulbehörden nicht selten eine Rechtfertigung, koedukative Klassenverbände zu verhindern. Nach Klafki war die Geschlechtertrennung sehr willkommen:

„Wo die Schuldichte es in den Städten erlaubte, wurden Schulen gleichen Typs oder als getrennte Mädchen- oder Jungenschulen eingerichtet, auch im Bereich der Höheren Schulen. Wo das nicht möglich war, wurden innerhalb einzelner Schulen bei Einrichtung von Parallelklassen häufig Jungen- bzw. Mädchenklassen gebildet.“ (Klafki 1985, S. 140)

Noch krasser zeigt sich die bildungspolitische Fokussierung auf Jungen anhand der finanziellen Mittelverteilung: Der Ausschuss setzt als Etat für Verbrauchsmittel zum Basteln und Werken und das Familienhauswesen „erfahrungsgemäß mindestens pro Kind 1,-- DM pro Jahr“ an. Zusätzlich dazu für Verbrauchsmaterial zum Werken „pro Junge 10,-- DM pro Jahr“. Der zusätzliche Etat „für Verbrauchsmittel für Nadelarbeit Mädchen“ wird mit 1,-- DM pro Jahr festgelegt. Für Jungen stehen also zehnmal mehr finanzielle Mittel zur Verfügung als für Mädchen (Bundesarchiv Koblenz 1958a, S. 44).

Und während Jungen auch „technisch anspruchsvolle Arbeitsvorhaben“ bearbeiten können sollen, die eindeutig berufsvorbereitenden Charakter haben, sollen Mädchen noch 1958 Aufgaben dekorativer Art wahrnehmen. Im Wortlaut heißt es unter „Fachübergreifende lebenspraktische Vorhaben“:

„Die Ausrüstung der Hauptschule mit Werkstätten, Geräten und einfachen Maschinen sollte auch technisch anspruchsvolle Arbeitsvorhaben möglich machen, so dass Kinder des 9. und 10. Schuljahres über ein ein-

faches Werken hinaus auch mit mechanischen und maschinellen Hilfsmitteln arbeiten können. Für die Mädchenbildung ergeben sich bei solchen Vorhaben – als Ergänzung und ‚Anwendung‘ des im textilen Werken und im Hauswirtschaftsunterricht Gelernten – besonders fruchtbare Aufgaben bei Festgestaltung und Ausstattung von Räumen (Wohnkultur).“ (Bundesarchiv Koblenz 1958a, S. 31)

Beide Geschlechter werden so strukturell und systematisch auf stereotype Rollen festgelegt, die alle auf ihre Rollen ein schwören. Die eklatante Benachteiligung der Mädchen wird nicht hinterfragt. Sie ist quasi ‚natürlich‘. „Die Macht der männlichen Ordnung zeigt sich an dem Umstand, dass sie der Rechtfertigung nicht bedarf“ (Bourdieu 2005, S. 21), kommentiert Pierre Bourdieu stereotype Rollenerwartungen an beide Geschlechter, die Männern Dominanz ermöglicht und diese gleichzeitig erwartet. Er führt aus: „Die androzentrische Sicht zwingt sich als neutral auf und muss sich nicht in legitimatorischen Diskursen artikulieren. Die soziale Ordnung funktioniert wie eine gigantische symbolische Maschine zur Ratifizierung der männlichen Herrschaft, auf der sie gründet: Da ist die geschlechtliche Arbeitsteilung, die äußerst strikte Verteilung der Tätigkeiten, die einem der beiden Geschlechter nach Ort, Zeit und Mitteln zugewiesen werden“ (ebd.).

Im Laufe der Zeit ist zumindest ein Umdenken festzustellen. Karl Vaupel formuliert in einer Ergänzung von 1960 den zitierten Passus um. Nun heißt es zum Thema „Fachübergreifende lebenspraktische Tätigkeiten“: „Für die Mädchen ergeben sich bei solchen Vorhaben [...] besonders fruchtbare Aufgaben. Nicht selten wird sich aber auch zeigen, dass diese Mädchen in anderen Arbeitsvorhaben zur nicht geringen Verwunderung der Jungen ihren ‚Mann‘ stehen. So wird das Vorhaben zur Bestätigung des Könnens und bereichert die lebenspraktische Erfahrung“ (Vaupel 1960, S. 33).

‚Mann‘ ist auch in diesen DAEB-Schriftstück, wie Kessler und McKenna herausgearbeitet haben, die primäre Konstruktion, ‚Frau‘ ist nicht Vagina-Besitzerin, sondern Penislose (vgl. Treibel 2006, S. 113).

Man kann Karl Vaupel Reformwillen unterstellen, denn gleichfalls 1960 formuliert er für den DAEB gesondert Thesen zur Mädchenbildung und zur ‚technischen‘ Mädchenbildung. Darin stellt er fest: „Die Tätigkeit der Frau ist aus dem modernen Berufsleben nicht mehr wegzudenken“ (Vaupel 1960, o. S.).

Mädchen „seien mit großer Sorgfalt auf zwei Berufe vorzubereiten, den der Hausfrau und Mutter und einen Beruf in der allgemeinen Arbeitswelt“ (ebd.). Vaupel begründet diesen Bildungsauftrag der Schule realpolitisch: „Die Mädchen stellen als ungelernte und angelernte Arbeitskräfte das Heer der Vielen dar, für die sich angeblich keine kostenverursachende Ausbildung lohnt. Umso gründlicher muss ihre Grundbildung sein“ (ebd.).

Dadurch, dass Vaupel die Benachteiligung von Frauen im Beruf als Feststellung benennt, wird sie nicht etwa angeprangert, sondern im Gegenteil bestätigt und untermauert. Zu der festgestellten Frauen-Benachteiligung im Beruf kommt seine vorbewusste Zuweisung einer multiplen Belastung als Berufstätige, ‚Hausfrau‘ und Mutter.

Dennoch lassen sich in Vaupels Anmerkungen zur „technischen Mädchenbildung“ (ebd.), die im 9. und 10. Schuljahr stattfinden soll, reformerische Ansätze herauslesen. Im Vergleich zu seinen früheren Texten überrascht, dass er Mädchen, Jungen und mögliche Unterscheidungen überhaupt nicht erwähnt. Der Tenor des Textes liest sich, als sei er eher allgemein auf den (Jungen-) Werkunterricht gemünzt und nicht auf Richtlinien zur Mädchenbildung. Da heißt es beispielsweise, die Aufgabe eines lebenspraktischen Unterrichts sei es, die einfachen Lehren manueller Fertigkeiten zu erweitern „in Richtung auf die Schulung des Denkvermögens und der Urteilskraft“ und Tun und Denken „auf die geistige Bewältigung der Arbeitsmittel unserer technischen

Welt zu richten“ (ebd.). Nur die Überschrift ‚technische Mädchenbildung‘ und Vaupels Forderung, die in den meisten Richtlinien vorgenommene Trennung der Fächer Nadelarbeit und Hauswirtschaft zu überwinden, bestätigen die zweigeschlechtliche Setzung.

In die Diskussion um einen bildungspolitischen Standpunkt zum Jungen- und Mädchenunterricht schaltet sich 1963 auch der Deutsche Frauenring e. V. ein und richtet eine „Stellungnahme zur Mädchenbildung“ an den Ausschuss (Bundesarchiv Koblenz 1963b). Ebenso wie dieser fordert der Frauenring, dass Mädchen eine naturwissenschaftliche Schulung bekommen sollen: „Das Interesse dafür, das den Mädchen häufig abgesprochen wird, kann durch rechte Wahl des Ausgangspunktes der naturwissenschaftlichen Fächer – etwa durch Anknüpfung an den technisierten Haushalt – geweckt werden“ (ebd., S. 7). Die Motive sind bei beiden Institutionen ähnlich: eine Reaktion auf mehr Technik in Beruf und Wohnung. Die Stellungnahme des Frauenrings jedoch weist Frauen nach wie vor den Haushalt als Hauptbetätigungsfeld zu.

Was eine Veränderung der stereotypen Rollenbilder betrifft, bleibt die Stellungnahme des Frauenringes insgesamt hinter den Formulierungen des Bildungs-Ausschusses zurück.

Inhalte der Überlegungen des Frauenrings sind zwar u. a. die „Eingliederung der Frau in das Wirtschaftsleben der Gegenwart“ (ebd., S. 2) und ihre Doppelrolle in Familie und Beruf, das bipolare und hierarchische Geschlechterrollen-Verständnis wird jedoch nicht in Frage gestellt. Der Leverkusener Verein teilt die Lebensphase von Frauen in drei Phasen ein, die sich ‚natürlich‘ von den Lebensphasen der Männer unterscheiden:

1. die Phase der „Ausbildung für Beruf und Familie, der Berufswahl und -ausübung und der Verheiratung“ (ebd.),
2. die Phase der „Kindererziehung in der Familie – mit der Voraussetzung der Beendigung der Berufstätigkeit mit der Geburt des ersten Kindes“ (ebd.) und
3. „die Phase des Wiedereintritts in eine außerhäusige Tätigkeit – sei es beruflich oder ehrenamtlich – nach der wesentlichen Erfüllung der Erziehungsaufgabe in der Familie etwa in der Lebensmitte“ (ebd.).

Dass Frauen keine Kinder haben, alleinerziehend sein könnten oder berufstätig und zugleich Mütter – und das, weil sie es womöglich so wollen – war aus der damaligen männlichen wie weiblichen Perspektive noch nicht allgemein akzeptiert, wie die Quellen deutlich machen.

Ganz traditionell und biologistisch sieht der Frauenring berufstätige Frauen vor allem im „sozialwissenschaftlichen Zweig“, bei hauswirtschaftlicher Arbeit sowie in pflegerischen Berufen. Dies sei „eine Form, die der psychischen Veranlagung der Mädchen in besonderer Weise Rechnung trägt“ (ebd., S. 4). Bezogen auf die Schule vertritt der Frauenring die Auffassung, das Mädchen, die die Volksschule besuchen „eine verstärkte Einsicht in Physik und Technik“ erhalten sollten, „damit Verständnis und Interesse angebahnt werden für die moderne Welt und für spätere Berufsarbeit, die heute auch viele Mädchen in die Industrie führen“ (ebd., S. 6).

Karl Vaupel vom Deutschen Ausschuss für Erziehungs- und Bildungswesen war drei Jahre zuvor mit seinen Anmerkungen ‚zur Mädchenbildung‘ schon weiter als der Frauenring 1963.

Auf dem Weg zur politischen Gleichstellung können beide Haltungen nicht zufriedenstellend sein. Auch der westdeutschen Volksvertretung gingen die Reformen offenkundig nicht weit genug, denn irgendwann im Laufe

der Gremienarbeit schaltete sich der Bundestag in Form einer ‚Frau Nold‘ ein (der Vorname war nicht zu ermitteln). Was in einem Kommentar zum besagten Entwurf des Ausschusses diplomatisch verklausuliert ist, kommt im „Vorschlag für eine Neufassung ab Seite 24 des Hauptschulgutachtens von Frau Nold nach dem Auftrag der 59. Plenarsitzung“ einer Rüge gleich:

„Die [...] gebotenen gesellschaftlich-politischen Bildungsziele [...] bedeuten gemeinsame Aufgaben und gemeinsame Verantwortung von Männern und Frauen in allen Bereichen – eine Tatsache, die im allgemeinen Bewusstsein noch neu, von vielen Vorstellungen und Emotionen überlagert und im konkreten Vollzug oft noch alles andere als selbstverständlich ist. Deshalb wäre es gut, sie könnte hier berücksichtigt werden. Das hätte zur Folge, dass der Hinweis auf die Notwendigkeit, heute auch den Mädchen technische Kenntnisse und Fähigkeiten zu vermitteln, [...] in einem größeren Zusammenhang eingeordnet würde [...].“ (Bundesarchiv Koblenz 1963a, S. 2)

208

Prompt folgt ein Vorschlag für die Neufassung:

„Dem Miteinander von Jungen und Mädchen kommt in der Hauptschule [...] große erzieherische Bedeutung zu. [...] Heute [hindern] vielfach noch die überkommenen Vorstellungen einer vergangenen Zeit, nach denen Haushalt und Familie das Reich der Frau, Beruf und Öffentlichkeit das Feld des Mannes waren. Die moderne Welt stellt aber nun Männer und Frauen in allen Bereichen eindeutig in eine gemeinsame Verantwortung. [...] Für die Schule bedeutet diese Veränderung der gesellschaftlichen Situation, dass es nicht angeht, die technischen Fächer vorwiegend den Jungen, den Mädchen die Fächer des Frauenschaffens zuzuordnen. Die moderne Arbeitswelt und auch der moderne Haushalt fordern von

den Frauen Verständnis für technische Vorgänge. [...] Umgekehrt sind die allermeisten der als ‚fraulich‘ geltenden sozialen, pädagogischen und pflegerischen Berufe keineswegs den Frauen vorbehalten, und in der ganz auf sich gestellten modernen Kleinfamilie kommen dem Mann ganz von selbst auch häusliche Funktionen zu. Die Kinder sind beiden Eltern anvertraut [...] (ebd., S. 2f.). Fanden bildungspolitische Gremien Anfang der 1960er-Jahre noch umständlich zu einer Haltung, dass die Veränderungen der Gesellschaft verbunden mit einer wachsenden Berufstätigkeit von Frauen eine Veränderung in der Schule erfordern, hieß es sechs Jahre später geradezu lapidar, der Unterricht solle „prinzipiell für Mädchen und Jungen gleich sein. [...] Das bedeutet, dass alle Mädchen im Kernunterricht am Werkunterricht, alle Jungen an der Textilarbeit und am Hauswirtschaftsunterricht teilnehmen. Das soll zum Teil dadurch gewährleistet werden, dass für einzelne Epochen jeweils für alle Schüler gemeinsam ein Fach im Wechsel mit den beiden anderen erteilt wird.“ (Bundesarchiv Koblenz 1969, S. 4)

Erst 1969 ist zumindest auf dem Papier endlich die Gleichberechtigung im Werkunterricht, der jetzt wie Textiles Gestalten, Hauswirtschaft, und Arbeits- und Sozialkunde ein Bestandteil des neu eingeführten Faches Arbeitslehre ist, vollzogen. Gleichzeitig nehmen Mädchen nun an der in der Haupt- und Realschule schon durch den Namen ‚Arbeitslehre‘ dokumentierten schulischen Berufsvorbereitung teil.

Damit ist ein zentraler Faktor der institutionell festgeschriebenen schulischen Benachteiligung von Mädchen und jungen Frauen beseitigt. Klafki nennt in diesem Zusammenhang umfangreiche bildungsstatistische Untersuchungen, anhand derer seit der Mitte der 1960er-Jahre im Detail gezeigt worden sei, dass die Schulsituation zwischen 1950 und etwa 1960 durch eine starke Bildungsbenachteiligung der Mädchen auf allen über die Volksschule

hinausgehenden Schularten gekennzeichnet war, und zwar am geringsten in der Realschule, sehr stark bereits bei den Abiturienten und extrem bei den Studierenden, unter denen nur 25% weiblich waren (vgl. Klafki 1985, S. 154). Bedenkt man, dass die Volksschule als Schule für das Gros der Bevölkerung, d. h. nach Klafki für 80–85% aller jungen Menschen konzipiert wurde (vgl. ebd., S. 137), lässt sich das Ausmaß der weiblichen Diskriminierung in den 1950er-Jahren leicht ablesen: Da man von einem Geburtenverhältnis Jungen/Mädchen von 1:1 ausgehen kann, bedeutet die Benachteiligung der Schülerinnen allein in der Volksschule einen Gesamtprozentsatz von 40% der damaligen Jugend.

Mädchen stricken, Jungen schnitzen – Die Praxis des Werkunterrichts

Wie zeigt sich die konstatierte institutionelle Benachteiligung von Mädchen und jungen Frauen in der Praxis des (Knaben-)Werkunterrichts? In den Werkbüchern der 1950er-Jahre lässt sich der von Selle weiter oben konstatierte ausgebliebene Bruch mit den Grundstrukturen der gesellschaftlichen Ordnung vor 1945 deutlich ablesen. Bei vielen Werkpädagog:innen, die bereits vor der NS-Diktatur publizierten, ist wenig bis keine Distanzierung in ihren Büchern nach 1945 zu finden. Hildegard Fochs etwa greift in ihrem 1952 neu aufgelegten Werkbuch ‚Gestaltende Hände‘ auf Geleitworte zurück, die bereits 1937 in der 5. Auflage ihres Buches zu lesen waren und die ein vorindustriell-bäuerliches, biologistisch-volkstümelndes Geschlechterrollen-Ideal beschreiben, das aus der heutigen Perspektive schwer erträglich ist:

„In harter Arbeit führt der Mann den Pflug durch das Land, und zur Sommerzeit ist auch die Frau, die Verwalterin der Gaben, die die Natur uns schenkt, fleißig bei der Einbringung der Ernte tätig. Und hier gewinnt sie nach althergebrachter Weise auch die Werkstoffe, die sie während des langen Winters für ihre Arbeit am Spinnrad und Webstuhl braucht. Wäh-

rend dem Mann dann die Instandhaltung des Arbeitsgerätes obliegt, werden ihre fleißigen Hände nun selbstgewonnenen Flachs und Wolle der eigenen Schafherde zu derbem Leinenzeug und warmer Winterkleidung verspinnen und verweben [...].“ (Fochs 1952, S. 5)

Auch die nach 1945 verfassten Werkbücher, etwa von Karl Hils (1958) und Fritz Walter (1956), stehen eher für die Kontinuität als für einen Wandel bei der Zuweisung der biologischen Geschlechterkonstrukte.

Nach Auffassung nicht weniger Werkpädagog:innen haben Schülerinnen gewissermaßen Gene für Häuslichkeit und Mutterrolle: „Der Trieb mit Puppen zu spielen oder in einer kleinen Puppenstube ‚häusliche Arbeiten‘ zu verrichten, ist den kleinen Mädchen eingeboren. Darum wird die Puppenstube im Kinderzimmer nie aussterben. Natürlich müssen die Möbel neuzeitliche Formen haben“ (Walter 1963, S. 37) „Bald werden die kleinen Mädchen ihrer schönen Puppe, die die Mutter gemacht hat, selbst Kleider nähen wollen. Einige ganz einfache Schnitte sollen Wegweiser sein [...].“ (ebd., S. 169). Es hat eine gewisse Komik, dass Fritz Walter zwar ein stereotypes Geschlechterverständnis perpetuiert, gleichzeitig jedoch fordert, dass dieses in modern wirkende ‚neuzeitliche Formen‘ verpackt werden soll.

Auch der Werkpädagoge Johannes Mittelbach hinterfragt die Rollendeterminierungen nicht und glaubt: „Die Laubsäge gehört zum Jungen wie der Strickstrumpf zum Mädchen“ (1951, S. 26). Ein Junge hingegen legt sich ‚natürlich‘ „in seinem Spielzeugschrank einen ganzen Wagenpark mit verschiedenen kleinen Autos zu. Wer besondere Freude am Schnitzen mit dem scharfen Taschenmesser hat, kann für den kleinen Sohn oder Bruder [...] alle möglichen Autoformen herstellen“ (ebd.). Kaum erwähnenswert, dass Mädchen in dieser Autowelt höchstens als Bewunderinnen vorkommen. Jungen und Mädchen werden hier stereotype Erwartungen aufgezwungen, die Bourdieu als permanente und langwierige Arbeit bezeichnet:

„Wenn die Frauen, die einer Sozialisationsarbeit unterworfen sind, welche auf Herabsetzung und Verneinung zielt, eine Lehre negativer Tugenden wie Selbstverleugnung, Resignation und Schweigen durchmachen, sind die Männer gleichfalls Gefangene und auf versteckte Weise Opfer der herrschenden Vorstellung. Denn genau wie die weiblichen Dispositionen zur Unterwerfung sind auch die Dispositionen, die die Männer dazu bringen, die Herrschaft zu beanspruchen und auszuüben, nichts Naturwüchsiges. Auch sie müssen erst in einer langwierigen Sozialisationsarbeit, d. h. [...] einer Arbeit der aktiven Unterscheidung in Bezug auf das andere Geschlecht, konstruiert werden. Der Status des Mannes im Sinne von vir impliziert ein Seinsollen, eine virtus, die sich im Modus des Fraglosen und Selbstverständlichen aufzwingt.“ (Bourdieu 2005, S. 90)

Ein aufschlussreiches Beispiel für eine solche ‚Zurichtung‘ sind Kapitel unter den Schlagworten „Was jeder Junge können muss: [...]“ in Johannes Mittelbachs Werkbuch von 1951. Neben den Arbeiten „Einen Nagel in die Wand schlagen und eingipsen“ (Mittelbach 1951, S. 60) sowie „Ein Paket postfertig machen“ (ebd., S. 89) und „Einen passenden Deckel zu einer Kiste bauen und die Kiste bahnversandfertig machen“ (ebd., S. 85) findet sich gleich zu Beginn seines Buches das Kapitel „Was jeder Junge können muss: Knöpfe annähen“ (ebd., 20). Mittelbach sieht sich veranlasst, seine Lehreinheit ausführlich zu begründen, denn dieses Beispiel ist länger als alle anderen der Kapitel „Was ein Junge können muss: [...]“ (ebd.). Mittelbach beginnt mit einem fiktiven Unterrichtsgespräch, das im Folgenden auszugsweise wiedergegeben wird. Im Gespräch analysiert Mittelbach Gestaltungsaspekte, um nach der Maxime ‚form follows function‘ den Zusammenhang zwischen der Art, wie ein Knopf angenäht wird und der Funktion des jeweiligen Kleidungsstücks darzulegen:

„Habt Ihr euch schon einmal angesehen, wie die Knöpfe angenäht sind?“ (ebd.) Die Klasse kommt auf funktionale Unterschiede: Ein Wäscheknopf ist

anders angenäht als ein Anzugknopf: „Der Wäscheknopf sitzt fest am Stoff. [...] Der dicke Anzugknopf lässt sich beim h o c h g e n ä h t e n Knopf leichter knöpfen“ (ebd.). Danach wird das Knopf annähen mit Kreuzstich und ohne Stiel und das Annähen eines Jackenknopfes mit Längsstich und mit Stiel vorgemacht (Hervorhebungen im Original). Es folgen weitere funktionale Argumente:

„Die Hosknöpfe müssen die stärkste Belastung aushalten. Wenn sich dann die Fäden überkreuzen, hält jeweils der nächste den vorhergehenden Faden fest. Damit ist das die beste Knopfbefestigung. Das Überkreuzen hat nur den Nachteil, dass alle Fäden in der Mitte einen hohen Fadenturm ergeben. Das sieht an der Jacke nicht schön aus. Außerdem wird dieser ‚Turm‘ auch sehr stark der Reibung an Tischkanten ausgesetzt, und dann würde der Faden rasch durchgescheuert sein. Beim Hosknopf liegen des Fadenturmes wegen die Löcher meist vertieft. Um die an sich nicht so hoch aufragenden Längsstiche auf dem Jackenknopf noch mehr verschwinden zu lassen, werden Jackenknöpfe mit besonderen Parallelrillen zwischen zwei Löchern hergestellt.“ (ebd.)

Anscheinend nimmt Mittelbach eine Grenzüberschreitung an, indem er mit seinem Knopf-Beispiel in die ‚weibliche Domäne‘ einbricht – ein Akt, den er zu entschärfen sucht. In humoristisch anmutender Weise befürchtet er ein „Lavinengespräch über das Für und Wider des Knopfannähens im Kränzchen, am Stammtisch, in der Frühstückspause, an der Werkbank, auf der Haustreppe“ (ebd., S. 21). Der Pädagoge legt einer imaginierten Mutter Folgendes in den Mund:

„Denken Sie nur mal, Frau Müller, unser Peter sagte mir gestern, die Jacke, die ich ihm [...] geschneidert habe, die zieht er nicht mehr an. Da wäre auch kein einziger Knopf richtig angenäht. In der Schule hätten sie das anders gelernt. Nein, wissen Sie, dass Knopfannähen, das sollte man wirklich den Frauen überlassen. Eine Mutter macht doch alles so gut, wie sie’s kann. [...] Und dann kommt so ein Bengel nach Hause, hat in der Schule solche Flausen in den Kopf gesetzt bekommen, von wegen Knöpfe hochnähen und über Kreuz nähen [...], damit er umso mehr mäkeln kann [...]“ (ebd.)

Mittelbach lässt in seiner Fiktion die Mutter die Behauptung aufstellen, dass Jungs nicht lernen müssen, Knöpfe anzunähen und entgegnet dann in einem, die fiktive Mutter abwertenden Ton:

„Ich war mit meiner Knopfstunde auf dem Wege, einen Handwerkslehrling v o r z u b e r e i t e n. Wir haben uns nämlich die kleinen unscheinbaren Dinge des Alltags angesehen, weil sie jedem zugänglich sind. [...] Die Verbindung von zwei Teilstücken ist das A und O der Technik. Was hier beim Stoff mit dem Faden geschieht, geschieht beim Holz mit Nagel und Schraube, beim Papier mit Bast. [...] Seit Jahrhunderten übt jedes Handwerk solche Verbindungen. [...] An so kleinen Dingen des Alltags können wir mit unseren bescheidenen Mitteln und unserer bescheidenen Stundenzahl das alles ausprobieren und nacherleben lassen. Einen Schrank können die schwachen Kräfte Ihres Peter noch nicht bauen, ein Brett noch nicht hobeln. Aber den Knopf richtig annähen, das kann er. Das ist auch ein ‚Werk‘, das er selbständig schafft. Jeder Junge ist hier selbständig und übt das technische Denken und Fragen, das er für j e d e n künftigen Beruf [...] braucht.“ (ebd., S. 22, Hervorhebungen im Original)

So diene das Knopfannähen wie andere Übungen (Paket postfertig machen, eine Fließbandarbeit aufbauen usw.) in Mittelbachs Werkunterricht ausdrücklich dem Einüben von berufstauglichen Handlungen und Verhaltensweisen.

Das geschlechterneutrale Lehren und damit der Verstoß gegen verinnerlichte Sozialisation führte bei den Pädagog:innen in den 1950er-Jahren offenbar zu einem Rechtfertigungsdruck. Auch Hildegard Fochs sieht Erklärungsbedarf, warum sie in ihrem Werkbuch für Mädchen Anleitungen zur – männlich konnotierten – Metallverarbeitung verfasste: „Da die Metallarbeit, wie es Uneingeweihten vielleicht scheinen will, durchaus nicht körperlich anstrengender ist als z. B. die Holzarbeit, [...] sei auch dieser Werkarbeit in unserm Buch Raum gegeben“ (Fochs 1952, S. 91).

Insgesamt schreibt sie gängige Vorurteile jedoch fest: „Schaut mal in Mutters Flickenkorb nach, ob ihr ein paar schöne Stoffreste für die Puppenkleidung findet, die ihr euch nun aber selbst ausdenken müsst!“ (Fochs 1952, S. 287).

Die bipolare Rollenzuschreibung im Schulunterricht benachteiligt Frauen in den 1950er-Jahren in ihrem späteren Beruf. Der bayrische Werkpädagoge Franz Zehentmeier hält 1956 fest: „Der Werkunterricht [...] im Rahmen der Volks- und Mittelschule [...] bezweckt fachlich lediglich die Feststellung der Eignung für eine bestimmte Berufskategorie. Die Kenntnis der Gesamtarbeitshaltung und der besonderen geistigen und manuellen Fertigkeiten verschaffen dann Schülern wie Lehrern die Klarheit über die anzustrebende Berufsrichtung“ (Zehentmeier 1956, S. 6).

In der Schule werden Jungen mit Hilfe des Werkens mit Produktionsprozessen, wie sie in Fabriken ablaufen, bekannt gemacht, und zwar nicht nur auf der ausführenden, sondern auch der planenden Ebene, d. h. sie lernen unterschiedlich komplexe Berufsbilder kennen. Mädchen lernen es nicht, da es sich um Knabenunterricht handelt. Jungen erhalten in den 1950er-Jahren also

nicht nur in den Planungen des Deutschen Ausschusses für das Erziehungs- und Bildungswesen, sondern auch im realen Schulunterricht durch die Vorbereitung auf das Berufsleben einen immensen Vorteil gegenüber Mädchen. Dieser Umstand soll sich erst zwanzig Jahre später im Zuge des ‚Bildungsnotstands‘ grundlegend ändern. Mit dem ‚Hamburger Abkommen‘ 1964 gelten klare Richtlinien für die Schulpolitik der Bundesrepublik, wonach Mädchen als ‚Bildungsreserve‘ angesehen wurden und zur Sicherung von qualifizierten Fachkräften an denselben Bildungsmöglichkeiten teilhaben konnten wie ihre Mitschüler. Herrlitz et al. resümieren:

„Deskriptiv lässt sich immerhin feststellen, dass von den vier ‚klassischen‘ Benachteiligungen der 1960er-Jahre – nach Geschlechtszugehörigkeit, nach Religion, nach Region und sozialer Schicht – die ersten beiden in den 1970er-Jahren verschwunden sind, während sich regionale und schichtspezifische Unterschiede erhalten haben.“ (Herrlitz et al. 2005, S. 191)

Das in den Protokollen des ‚Arbeitsausschusses für Erziehungs- und Bildungsfragen‘ abzulesende Umdenken in Bezug auf Bildungsnachteile von Mädchen ist bei den Werklehrer:innen jener Zeit kaum zu erkennen. Herrlitz et al. sprechen in diesem Zusammenhang von der Veränderung des hierarchischen, Männer privilegierenden Geschlechterverhältnisses in den 1970er-Jahren. Getragen von Frauenbewegung und ‚Bildungskatastrophe‘ erfolgte erst dann eine stärkere Bildungsbeteiligung der Mädchen, „die die Expansion der weiterführenden Bildung im größeren Maße getragen haben als Jungen“ (ebd.).

6.4 Bildungspolitisches Engagement im Feld der Gestalter:innen

Trotz der institutionell verankerten Bemühungen, männliche Heranwachsende auf die Berufswelt vorzubereiten, beklagt sich der Unternehmer Richard Süßmuth 1964 über das mangelnde geschmackliche Urteilsvermögen seiner Glasschleifer-Lehrlinge:

„Seit der deutsche Werkbund anfing und seit das Bauhaus da war, sind nun schon Jahrzehnte vergangen, ebenfalls seit der Werkunterricht in den Schulen eingeführt ist und die Kunsterzieher tätig sind. Wir sind der Meinung, dass wir eigentlich ein Stück weiter sein müssten. Aber dass der Weg so lang ist, bis neue Erkenntnisse sich in der ganzen Breite durchsetzen, haben wir wohl alle nicht geglaubt. Wir in meinem Werk mühen uns, gute Dinge zu schaffen. Wenn aber die Lehrlinge dann dazu kommen, ein Gesellenstück zu fertigen, dann geht er nicht auf das zurück, was er nun jahrelang gelernt oder getan hat, sondern dann schleift er eine Bleikristallschale so, wie man sie im Jahre 1919 oder 1924 geschliffen hat. Warum hat er eigentlich nicht mehr mitbekommen?“ (Form 1964, Nr. 26, S. 10)

Im Designdiskurs der 1950er-Jahre war das Thema Geschmackserziehung zentral. Die Vorstellung, dass Menschen durch gut gestaltete Gegenstände zu Stilsicherheit und einem besseren Geschmack erzogen werden können, war damals weit verbreitet. Daher wurden die Themenkomplexe Geschmackserziehung von Verbraucher:innen, ‚Form‘-Unterricht in der Schule sowie die Ausbildung zukünftiger Gestalter:innen intensiv diskutiert. Allerdings ging es vordringlich um ästhetische Fragen. Guter Geschmack war eine Frage der Kultur. Es ging gerade nicht um ‚Charakterbildung‘, wie im Diskurs der Werk-

pädagog:innen immer wieder argumentiert wurde, eher um ‚schöpferischen Ausdruck‘. Dieser wurde nicht als Freizeitverhalten, sondern unverzichtbar für professionelles Gestalten gesehen.

Wie bereits am Beispiel von Else Meissner dargelegt (Kapitel 5.2.1) gingen Gestalter:innen mehrheitlich von einem allumfassenden ‚Geschmacks‘-Defizit aufgrund mangelnder Bildung aus, sowohl im Handel als auch bei den Herstellerfirmen als auch bei denen, die die Ware kauften. Diese Defizite können durch ‚Erziehung‘ behoben werden, so zumindest die damalige Überzeugung. Wilhelm Wagenfeld repräsentiert diese große Fraktion der Diskursteilnehmer:innen, wenn er zum Kampf gegen das Schlechte aufruft:

„Weil wir mit allen Mitteln das Schlechte hier bekämpfen müssen, wie es sich mit allen Mitteln behauptet, ist immer wieder zu betonen, dass die wenigen überragenden Dinge aus unseren Fabriken und Werkstätten Industriewaren sind wie all der Wust, der heute den Markt beherrscht, und dass sie aus einer anderen Lebensanschauung entstanden.“ (Wagenfeld 1948, S. 42)

Qualitativ hochwertige Erzeugnisse seien der Industrie und dem Handel eine Zumutung – „solange die industrielle Produktion wirtschaftlich und staatlich gesehen in erster Linie Geld- und Zahlenwerte darstellt“ (ebd.).

Bei Wagenfeld paart sich die Kritik an qualitativ und ästhetisch minderwertigen Produkten mit dem allgemeinen Vorwurf an Produzierende, dass Profitdenken zu eben jener schlechten Produktqualität führe. Diese Kritik zieht sich wie ein roter Faden durch seine Texte, ebenso wie der Umkehrschluss, dass verantwortungsvoll produzierte Gegenstände, die zweckmäßig, einfach und materialgerecht gestaltet sind eine kulturelle Bedeutung haben. Wagenfelds Credo lautet stellvertretend für viele Diskursteilnehmende: „Das

Anspruchsvollste ist wohl das Einfachste und das Einfache deshalb immer auch das Beste“ (ebd., S. 83).

Wagenfelds Kritik und Geschmacksmaximen bilden den Kern des bürgerlichen Diskurses zu Beginn der 1950er-Jahre ab. Dieser ist von den Reformidealen der Jahrhundertwende beeinflusst. Man spricht noch von ‚Schöpfertum‘ und ‚kultivierter Gesinnung‘ und sieht Technik mehrheitlich eher skeptisch. Auch der Historiker Frederic Schwartz führt diese distanzierte Haltung zur Technik auf die Zeit um 1900 zurück und führt aus, sie sei entstanden „angesichts von Modernisierung und zügellosem Kapitalismus, der nach Meinung vieler die sichtbare Welt destabilisierte“ (Schwartz 2010, S. 42), ebenso wie die stabile Formensprache, Ausdruck einer gemeinsamen spirituellen Grundlage, die durch die manipulierte Warenform der ‚Moderne‘ ersetzt worden war. Den Spekulanten sei nach dieser Überzeugung nur daran gelegen, den überflüssigen Austausch von Objekten durch immerwährende Produktion des ‚Neuen‘ zu befördern.

Angesichts der gefühlten Instabilität strebten Künstler:innen und Kritiker:innen nach Schwartz danach, das zurückzubringen, was ihres Erachtens Disziplin, Logik und Ordnung der Form unter dem Schirm einer wahren Gemeinschaft darstellte. Motiv war, die schlimmsten Folgen der Kommerzialisierung der Kultur zu mildern (vgl. ebd.). Die Kehrseite dieser kulturkritischen Haltung ist für Schwartz, dass sie die Krise der modernen Industriegesellschaft und den sozialen Unfrieden nach Marx’scher Lesart akzeptiere und bestrebt sei, den sozialen Unfrieden im komplexen Rahmen der ‚Kultur‘ lediglich als Klassenkonflikt zu analysieren (vgl. ebd.).

Das Bemühen, zu ‚gutem‘ Geschmack zu erziehen, lässt einen weiteren Schluss zu: Indem sich die Akteur:innen der Frage zuwenden, wie den vermeintlich unkultivierten eine ästhetische Bildung vermittelt werden könnte, kompensieren sie neben idealistischen Motiven ein Gefühl der Ohnmacht

gegenüber einer sich rasant wandelnden Welt, indem sie durch die Auseinandersetzung mit der Bildungsfrage ‚in Aktion treten‘, also einen Teil der Kontrolle wiedererlangen. Vor diesen Hintergrund sind die Bildungskonzepte des Werkbunds und des Rates für Formgebung nicht so sehr auf zu erziehende Subjekte bezogen, sondern womöglich der Versuch, für die eigene Gruppe einen Teil der Welt symbolisch wieder in Ordnung zu bringen. Es könnte erklären, warum der Wunsch, Geschmack zu erziehen, so stark vorgetragen und allumfassend war.

Etliche Gestalter:innen beschäftigten sich wie beschrieben mit der Frage der Bildung. Einig war man sich darüber, dass die Vermittlung von ästhetischer Sensibilität und gestalterischem Ausdrucksvermögen, aber auch die Beurteilungskompetenz von Gestaltung möglichst früh begonnen werden sollte.

„Das ABC der guten Form beginnt bereits im Kindergarten“ (Oestereich 2000, S. 331), brachte es der Rat für Formgebung 1963 auf den Punkt und Willem Sandberg, einer der Herausgeber der 1957 gegründeten Zeitschrift ‚Form‘ dachte dabei zuerst an die Vermittlung von Kreativität: „Wir stehen vor einer neuen, unübersehbaren Entwicklung, müssen uns aber zuallererst um die Kinder, um die Erziehung kümmern, damit die Kreativität des Kindes auch den Erwachsenen erhalten bleibt.“ (Form 1964, Nr. 26, S. 10)

Dietrich Mahlow glaubt an die positive Wirkung ästhetischer Bildung auch in wissenschaftlichen Berufen:

„Wir wollten also neben dem Schaffen, das dem jungen Menschen zugänglich bleiben muss in seiner Freizeit und auch im Unterricht, die Ausbildung des Sehens, des künstlerischen Denkens, seiner Fantasie,

seiner Erfindungsgabe, wo vorhanden: einer gewissen visionären Veranlagung, im Auge behalten und fördern, gleichwertig wie das logische, wissenschaftliche Denken mit seinem Wissensschatz, das er für die Bewältigung seines Berufes später, wenn er einen wissenschaftlichen Beruf wählt, benötigt. Ja, ich glaube sogar, dass die Minorisierung des künstlerischen Denkens uns in die ganzen Schwierigkeiten gebracht hat.“ (ebd.)

Der Bedeutung der Schule als diesbezüglichen Bildungsort waren sich Gestalter:innen durchaus bewusst. Hans Eckstein schlägt daher vor, man solle „schon in der Schule damit beginnen, die Kinder auf gute Gebrauchsgegenstände hinzuweisen, auf eine gute Wohnungsgestaltung usw. man kann damit viel erreichen, vorausgesetzt, dass die Erzieher selbst wissen, was gut und schlecht, und was richtig ist“ (ebd.).

Bildungsbedarf sehen die Diskursteilnehmenden allerorten: Bei Kindern, zukünftigen Gestalter:innen, Wissenschaftler:innen und späteren Konsument:innen. Kein Wunder also, dass der Rat für Formgebung bildungspolitische Zielsetzungen verfolgte.

1963 gab die Institution unter der Leitung von Stephan Hirzel Empfehlungen zu ‚Erziehung und Ausbildung zu guter Form in Handwerk und Industrie‘ heraus. „Die Ausbildung von Formgebern für die Industrie wie auch die Ausbildung des Nachwuchses für das gestaltende Handwerk ist noch nicht bzw. nicht mehr in bester Ordnung“ (Rat für Formgebung 1963, S. 3), heißt es darin. Daher sei der ‚Ausschuss für Erziehung und Ausbildung‘ des Rats beauftragt worden, „sorgfältige Überlegungen und Nachforschungen anzustellen, welche Maßnahmen zur Verbesserung des Ausbildungswesens“ (ebd.) vorgeschlagen werden können.

Neben anderen Themen beschäftigt sich die Publikation auch mit der Verbesserung des Kunst- und Werkunterrichts. Hintergrund ist der Gedanke, die späteren Konsument:innen im Sinne der Gestaltungsmaxime der ‚Gu-

ten Form‘ zu schulen. Dem „langsam wachsenden Angebot gut geformter Erzeugnisse“ (ebd.) müsse auch die Nachfrage in der breiten Öffentlichkeit entsprechen. „Wenn Hässlichkeit sich noch immer gut verkaufen lässt⁵⁶, dann liegt das daran, dass weithin das Empfindungsvermögen für Material, Farbe und Form verkümmert ist, es aber auch an Wertmaßstäben fehlt, nach denen sich der vom beschleunigten Wechsel der Moden verwirrte Zeitgenosse richten kann“ (ebd.).

Die Autor:innen der Rat-Publikation rekurrieren hier explizit auf den ‚neuzeitlichen‘ Werkunterricht:

Es „muss darauf geachtet werden, dass diese auf der Grundlage Pestalozzis und Fröbels aufgebaute Werkausbildung Schritt hält mit der Entwicklung des neuzeitlichen Werkunterrichts. Im Zusammenhang damit stehen alle Bemühungen um sinnvolles, geformtes Spielzeug [...]“ (ebd., S. 25).

Wie der DAEB sehen die Rat-Empfehlungen Werken als ‚Ausgleichsfach‘: „Da das Werken ohnehin ein weit verbreitetes Freizeithobby ist, bietet sich [...] ein weites Feld, [...] in weiten Volkskreisen gesundes Formgefühl zu wecken“ (ebd., S. 29). Gleichzeitig fordert der Rat eine Aufwertung des Werkunterrichts:

„Bei der Planung neuer Schulen sollten für den Werkunterricht stets geeignete und gut beleuchtete Räume ausreichend vorgesehen und dann auch entsprechend eingerichtet werden. Wiewohl die pädagogische Erkenntnis, musischer Unterricht an Schulen sei unbedingt notwendiger Ausgleich zur Überforderung durch Wissensfächer, zu praktischen Konsequenzen geführt hat, muss unsererseits mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, dass insbesondere dem Unterricht im Werken ein weit größerer Raum in der Gesamterziehung zugebilligt werden sollte als bis-

⁵⁶ Hier nimmt der Autor Bezug auf das Buch ‚Häßlichkeit verkauft sich schlecht‘ von Raymond Loewy, das 1951 erschien und unter den deutschen Gestalter:innen heftig diskutiert wurde.

her. Dieser Werkunterricht ist als zweckfreies, handwerkliches Gestalten mit verschiedenen Werkstoffen zu verstehen, um auf diese Weise sowohl der bildnerischen Phantasie als auch der Erfindungsgabe weiten Spielraum zu geben.“ (ebd., S. 26)

Zusammenfassend scheint bei allen Äußerungen der zitierten Gestalter und den Empfehlungen des Rats für Formgebung der Glaube (die ‚Illusio‘ im Bourdieuschen Sinn) auf, dass die Welt eine bessere wäre, wenn möglichst alle ein Sensorium für gute Gestaltung entwickelt hätten. So formulierten Gestalter:innen und der Rat großes Interesse an der Geschmacksbildung von Kindern, Auszubildenden und Konsument:innen. Sie sahen dabei im Kunst- und Werkunterricht pädagogische Verbündete. Ihnen war daran gelegen, dass in der Schule über die ästhetische Beschäftigung mit der Umwelt Fantasie und Sensibilität für ästhetische Fragen vermittelt werden, während die bildungspolitische Seite Werken als ‚Ausgleichs- und Entspannungsfach‘ vorgesehen hatte.

Der Rat für Formgebung bezog nicht nur den Werkunterricht in seine Empfehlungen mit ein, sondern auch den Kunstunterricht. Im Vergleich zum Werkunterricht mit seinem manuellen Tun sollte im Kunstunterricht, so die Empfehlungen des Rats, eine kognitive Auseinandersetzung anhand realer Gegenstände stattfinden:

„Um im Kunstunterricht den Schülern Hausrat aller Art in guter Form anschaulich [...] zu machen, reichen Worte, Fotos und Lichtbilder nicht aus, denn sie können den Gegenstand selbst nicht ersetzen. Dass jede Schule eine kleine Mustersammlung handwerklicher und industrieller Erzeugnisse besitzt, wird [...] nicht durchweg zu ermöglichen sein.“ (Rat für Formgebung 1961, S. 27)

Die Empfehlungen des Rates weisen ausdrücklich auf die damaligen Initiativen des Deutschen Werkbunds, der Neuen Sammlung, dem Badischen Landesmuseum und dem Wirtschaftsministerium Baden-Württemberg hin:

„Sie halten versandfertig verpackte Zusammenstellungen von vorbildlichem Besteck, Geschirr, Gebrauchsglas u. a. m. bereit, um sie zusammen mit einer gedruckten Erläuterung an Schulen kurzfristig auszuleihen. Der pädagogische Erfolg dieser Einrichtung gibt unseres Erachtens Anregung genug, dass in allen anderen Bundesländern nach diesem Beispiel verfahren werden sollte.“ (ebd.)

In der Praxis erwies sich das Verleihen von Anschauungsmaterial allerdings als zu umständlich in der Organisation, so dass die ‚Werkbundkisten‘ bald darauf in die Depots wanderten.

Aus den Empfehlungen des Rats ist herauszulesen, dass sich die Institution auch zu konkreten bildungspolitischen Plänen äußerte. So warnte Hirzel in den Empfehlungen des Rats vor den Gefahren einer geplanten Schulreform, die Werk- und Kunstunterricht betraf. Er wandte sich dagegen,

„dass man nun auch den an sich schon kargen Anteil des Werk- und Kunstunterrichts im Stundenplan noch weiter einzuschränken rät. Auch darf dieser Werk- und Kunstunterricht keinesfalls zum Privileg der Gymnasien werden, sondern sollte in entsprechender Weise auch den Volks- und Mittelschulen zugutekommen.“ (ebd.)

1961 bestand Werk- und Kunstunterricht also noch gleichberechtigt in allen drei Bildungsstufen Grundschule, Volks-/Realschule und Gymnasium. Dies zeigt ein ausgeglichenes ‚Machtverhältnis‘ zwischen schulischer Bilden-

der Kunst und Werkpädagogik. Wenige Jahre später ist Werken bereits auf Grundschule und Sekundarstufe 1 beschränkt, dann wiederum ganz aus dem gymnasialen Zweig verschwunden. Offenbar ist es der Akteursgruppe der Kunstpädagog:innen gelungen, die Gruppe der Werkpädagog:innen von einer gleichberechtigten Feldposition an den Rand zu drängen und die Vermittlungskompetenz in der ästhetischen Bildung in den (symbolisch wertvolleren) höheren schulischen Zweigen für sich in Anspruch zu nehmen. Betrachtet man die Kunstpädagogik als strategisches Feld, so ist es wahrscheinlich, dass dieses Feld den Konflikt, was die didaktischen Ziele in der Werkpädagogik betrifft („Ausgleichs-Fach‘ oder Berufsvorbereitung oder beides?) erfolgreich nutzte, um die eigene Position zu verbessern.

Zurückkommend auf den Rat für Formgebung schlägt dieser neben den Empfehlungen für Schule und Ausbildung weitere Instrumente vor, die am Deutschen Werkbund orientiert sind, z. B. in der Erwachsenenbildung. In Volkshochschulen sollten „durch zweckfreie Gestaltungsübungen Wertmaßstäbe setzen, die unmittelbaren Einfluss auf die Wohn- und Lebensformen der Familie gewinnen könnten“ (Rat für Formgebung 1961, S. 27). Volkshochschulen sollten Einrichtungshilfen – wie richte ich meine Wohnung ein – geben, „indem sie zu diesem immer aktuellen Thema regelmäßige Aussprache-Abende veranstalten“ (ebd., S. 27f.). Auch Wohnberatungen empfiehlt die Publikation und verweist ein ums andere Mal auf den DWB:

„In Berlin, Mannheim und München hat der Deutsche Werkbund Wohnberatungsstellen eingerichtet. [...] Gerade die Volkshochschulen sollten nicht zögern, sich auch dieser volksbildenden Aufgabe tatkräftig anzunehmen.“ (ebd., S. 28)

Schließlich weist der Rat auf Ausstellungen wie die Musterschauen auf den internationalen Messen in Hannover und Frankfurt hin, die „aus der unübersehbaren Fülle des Angebots an Gebrauchsgütern eine strenge Qualitätsauslese treffen“ (ebd.). An diesem Beispiel kann man sehr gut die umfassende Verbundenheit zwischen den Zielen, Idealen und auch Aktionen des Rats für Formgebung und dem Deutschen Werkbund ablesen. Wie Oestereich herausgearbeitet hat, waren zahlreiche Werkbundmitglieder auch im Vorstand des Rats. Allerdings kann man beim Werkbund nicht von einer einzigen Konzeption ausgehen. Dazu war die Mitgliedschaft des Deutschen Werkbunds zu heterogen.

Zusammengefasst engagierten sich der Rat für Formgebung sowie einzelne Gestalter:innen durchaus mit Vorschlägen für eine ästhetische Bildung. Kunstunterricht und das Werken wurden in den 1950ern noch als eine Einheit betrachtet. Meist wurden die Vorschläge von der Gestaltungsseite jedoch nicht umgesetzt. Oestereich schreibt, der Rat sei in Ausbildungsfragen kaum gehört worden (vgl. 2000, S. 297). Zudem habe die nur mäßige Finanzausstattung enge Grenzen des Wirkens gesetzt (ebd., S. 300).

217

6.5 Zusammenfassung

Die wirtschaftliche Verfassung von Westdeutschland ist gekennzeichnet von zwei Phasen, zum einen einer existentiellen Notlage der meisten Menschen, zum anderen ab Mitte der 1950er-Jahre von einer Phase der Prosperität. Diese Phasen lassen sich 1:1 am Werkunterricht ablesen. Auch der Ost-West-Konflikt kann anhand von vereinzelter Kalter-Krieg-Rhetorik aus den Werkbüchern und DAEB-Empfehlungen herausgelesen werden.

Werken war zunächst als Alltagshilfe bei der Bewältigung des Wiederaufbaus von Bedeutung. Mit wachsendem Wohlstand bekam sowohl der schuli-

sche Werkunterricht als auch das Werken als Freizeitgestaltung, beeinflusst von der musischen Bewegung, die Funktionen der schöpferischen Selbstfindung, der Charakterbildung und die des Ausgleichs von ‚Kopf-Fächern‘ und Umwelteinflüssen zugeschrieben. ‚Kopf‘ und ‚Hand‘ sollten in Einklang gebracht werden.

Auf der administrativen Diskursebene finden sich in den Richtlinien sehr weit gefasste Empfehlungen. Entsprechend hatten Werkpädagog:innen in der Ausgestaltung des Werkunterrichts großen Spielraum.

Zentrales Dispositiv in Bildungsausschüssen und bei den Werkpädagog:innen war die Technikrezeption. Zusammengefasst lässt sich feststellen, dass die unterschiedliche Haltung der Werkpädagog:innen zur Technik bzw. Industrie ambivalente Diskurspositionen beinhaltete: Die neue Zeit wird zum einen als fortschrittlich und modern empfunden und soll einen entsprechenden Ausdruck haben. Gleichzeitig wird die Ursache des Fortschritts, nämlich die fortschreitende Technisierung/Industrialisierung überwiegend als negativ konnotiert, ein Widerspruch, der sich erst Mitte der 1960er-Jahre mit der Einführung des technischen Werkunterrichts auflösen wird.

In den 1950ern führt der Themenkomplex Fortschritt/Technik/Maschine zu zwei unterschiedlichen Konzepten, die innerhalb der werkpädagogischen Diskursgemeinschaft als polar bezeichnet werden können: Erstens wurde Werken, vom Material ausgehend, verstanden als Konservierungswunsch einer als schöpferisch-erfüllt konnotierten vorindustriellen Herstellungsweise bzw. als ausgleichendes Element einer als einseitig rational und technisch erlebten Umwelt. Zweitens steht das Werken, von industriellen Produktionsprozessen ausgehend, für den Anpassungswunsch an eine als fortschrittlich konnotierte Wirtschaftswelt. Das schulische Werken dient hier explizit der Berufsvorbereitung.

Viele der in den 1950ern festgeschriebenen Richtlinien und Überlegungen wirken bis in die heutige Zeit, z. B. die anhand von Zehentmeier vorgenom-

mene Beschreibung einer Methodik des schulischen Werkunterrichts. Das musische Bildungskonzept gilt zwar in Fachkreisen als veraltet, wirkt jedoch in der Vorstellung von Werken als ‚Entspannungsunterricht‘ nach.

Nach 1945 bleibt in West-Deutschland eine stereotypische Geschlechterrollen-Zuschreibung vorherrschend, die sich auch in den analysierten Werkbüchern ausdrückt. Sie stammen zum Teil noch aus der Zeit des Nationalsozialismus und wurden wieder aufgelegt – ein Indiz nicht für den Bruch mit der NS-Zeit, sondern für eine kontinuierliche Entwicklung in diesem Bereich.

Insgesamt ist eine eklatante Benachteiligung von Mädchen und jungen Frauen durch den institutionalisierten Werkunterricht zu konstatieren. Ein zentrales Ziel des schulischen Werkunterrichtes jener Zeit ist es, auf übliche Arbeitsabläufe im späteren Berufsleben vorzubereiten. Der Werkunterricht ist in den 1950er-Jahren Jungen vorbehalten. Durch den Ausschluss erleben Mädchen massive Bildungsnachteile, die erst in den 1970er-Jahren zumindest institutionell aufgehoben werden.

7. Fazit: Macht und Hierarchie, Gewinne und Verluste

7.1 Die Formierung des gestalterischen Felds

Wie entstand das soziale Feld der Gestaltung als Vorläufer zum Feld Design? Die Verwendung des Begriffs ‚Gestaltung‘ (und nicht ‚Design‘) soll verdeutlichen, dass es um die Konstituierung eines Felds in den 1950er-Jahren geht. Damals war der Begriff ‚Design‘ noch nicht eingeführt, stattdessen wurde meist von ‚Formgebung‘ oder ‚Gestaltung‘ gesprochen (siehe Kapitel 5.1). Erst ab den 1960er-Jahren wird Design zum üblichen Begriff.

Das im Folgenden skizzierte Modell des gestalterischen Feldes versucht, die „Logik der gesellschaftlichen Welten“, von denen Pierre Bourdieu spricht (1999, S. 16), innerhalb des sozialen Felds der Gestalter:innen aufzuzeigen.

Orthodoxie und Häresie – Etablierte und Herausfordernde

Um die Kampflinien der Akteur:innen im sozialen Feld und ihre Diskursstrategien herauszuarbeiten, erwies sich die dichotome Einteilung in ‚orthodoxe‘ und ‚häretische‘ Diskurspositionen als hilfreich. Nach diesem Denkmodell von Pierre Bourdieu wohnt der „Motor des Wandels [...] nicht den Werken inne, sondern [in] dem für alle Felder der Kulturproduktion konstitutiven Gegensatz zwischen Orthodoxie und Häresie“ (Bourdieu 1999, S. 309). Der Prozess, der nach Bourdieu „die Werke mit sich reißt“, sei Produkt des Kampfes „zwischen denen, denen aufgrund ihrer (dank ihres spezifischen Kapitals auf Zeit) beherrschenden Position innerhalb des Feldes am Konservieren, das heißt an der Verteidigung der Routine und der Routinisierung [...], kurz: an der bestehenden symbolischen Ordnung gelegen ist, und denen, die zum häretischen Bruch, zur Kritik an bestehenden Formen, zum Sturz der geltenden Vorbilder und zur Rückkehr zu ursprünglicher Reinheit tendieren“ (ebd.). Im

Kern orientieren sich auch Fligstein und McAdam in ihrer Theorie über Interaktionen mit anderen Gruppen innerhalb sozialer Ordnungen an diesem Modell, indem sie statt von Orthodoxen und Häretiker:innen von Etablierten und Herausforderer:innen im strategischen Feld sprechen (vgl. Fligstein & McAdam 2012).

Die orthodoxe Sicht ist im Feld in den Diskurspositionen am Beginn der 1950er-Jahre verortet, die häretische Position bildet sich ab der zweiten Hälfte des Jahrzehnts heraus. Jedoch würde keine:r der im Kapitel 5 dargestellten Protagonist:innen sich aus der jeweils eigenen Sicht als Vertreter:in eines orthodoxen Standpunkts verstehen, da sie alle in ihren Beiträgen von einer aktuellen Situationsbeschreibung aus in die Zukunft blicken. Es handelt sich um Zuschreibungen, die je nach Verlauf des Diskurskampfes auch wechseln können. Max Bill etwa war Anfang der 1950er-Jahre in der Durchsetzung seiner damals häretischen Position zunächst sehr erfolgreich. Ähnlich wie das ‚Tempo‘ als Synonym für Taschentücher verwendet wird, gelang es ihm, durch die Realisierung der Ausstellung ‚Die Gute Form‘ für den Schweizer Werkbund 1949, den Begriff als Sinnbild für vorbildliche Gestaltung zu definieren und im Diskurs zu etablieren (vgl. Erni 1983). Bis heute veranstaltet beispielsweise der deutsche Tischler-Bundesinnungsverband jährlich den Wettbewerb ‚Die Gute Form‘. Max Bill nahm Einfluss auf das Programm der HfG Ulm, und die Übernahme der Leitung der Hochschule tat ihr Übriges. Bill war in den damaligen Fachquellen omnipräsent und scheute sich nicht, sich in den Medien über die ‚falsche‘ Verwendung der ‚Guten Form‘ oder ungerechtfertigte Kritik an der HfG Ulm zu beklagen. Damit wiederholte und bekräftigte er gleichzeitig seine eigene Diskursposition. Doch binnen weniger Jahre konnte er die Entwicklung an der HfG Ulm und auch den Formgebungs-Diskurs in der deutschen Bundesrepublik nicht mehr kontrollieren. Die Akteursgruppe der nächsten Generation an der HfG, junge Lehrende wie Otl

Aicher, Tomás Maldonado und Hans Gugelot, machten ihm seine diskursive Vorherrschaft streitig. Max Bill verteidigte seine nunmehr etablierte Position, doch die Herausfordernden verdrängten ihn schließlich. Die noch Anfang der 1950er-Jahre häretische Position Bills wurde nun in eine orthodoxe umgedeutet, die Herausforderer:innen-Gruppe um Tomás Maldonado wiederum übte sich in Häresie.

Orthodoxe und Häretiker bzw. Etablierte und Herausfordernde verwenden dieselben Diskuselemente, sie interpretieren sie jedoch in konträrer Weise. So wird etwa eine gelungene, ‚schöne‘ Ästhetik in der orthodoxen Lesart Mitte der 1950er als wesentliches Gestaltungsziel gesehen, in der häretischen jedoch als zweitrangig verstanden. Industriell gefertigte Produkte stehen aus der orthodoxen Sicht von Else Meissner oder Wilhelm Wagenfeld gleichwertig neben Erzeugnissen des (Kunst-)Handwerks, vom Standpunkt der Häresie aus ist die industrielle Wirtschaft hingegen das legitime Zentrum der Ausrichtung zukünftiger Gestalter:innen. Auch die Sicht auf Käufer:innen ist geradezu konträr. Galten sie vom orthodoxen Standpunkt als mehr oder weniger störrisches Erziehungsobjekt („der Geschmack der Käufer:innen muss gebildet werden“) fragten Häretiker:innen nach den wissenschaftlichen Methoden für eine Einteilung in unterschiedliche Zielgruppen.

Ob die Etablierung einer Herausforder:innen-Position im Feld gelingt, hängt wesentlich von der gesellschaftlichen Akzeptanz des neuen Habitus und der Zahl seiner Träger:innen bzw. Unterstützer:innen ab. Darüber hinaus entscheidet die jeweilige Konstitution des Feldes, also die Stärke der bereits vorhandenen Position, über das Schicksal des Neuen. Im Folgenden wird diese Gemengelage zu Beginn des betrachteten Zeitraums dargestellt.

7.1.1 Ausgangslage

Schock und Chance

Der Zweite Weltkrieg wirkte zwar als externer Schock⁵⁷ mit weitreichenden Folgen für Gesellschaft, Kultur und Wirtschaft, die massiven Zerstörungen führten jedoch auch zu Leerstellen, die Alternativen zu alten Strukturen ermöglichten. In den 1950er-Jahren entstanden in allen gesellschaftlichen und kulturellen Bereichen neue Konzepte, wie etwa im Bildungswesen, in der Bildenden Kunst oder im Wohnungsbau. Das Gestaltungsfeld formierte sich vor allem als Reaktion auf die Umwälzungen in Wirtschaft und Wissenschaft sowie in Technologie und Industrie. Veränderte politische Strategien (z. B. die Ausrichtung der Bundesrepublik an die Westmächte) eine rapide Modernisierung des Industriesektors (etwa durch innovative Materialien und Produktionstechniken, aber auch durch den Wiederaufbau mit neuen Produktionsanlagen) und die zunehmende Exportorientierung des Handels sind hier zu nennen. Das Wirtschaftswachstum ab Mitte der 1950er-Jahre, das sowohl den Export als auch den inländischen Konsum ankurbelte, führte zu einem entsprechenden Bedarf an Gestaltenden.

220

Die durch die weggebrochenen Strukturen entstandene Dynamik im bisherigen Feld der Gestaltung wurde durch politische Entscheidungen der westdeutschen Bundesregierung noch verstärkt. Diese setzte von Anfang an auf den Faktor Gestaltung als wichtiges, exportförderndes Element ihrer Wirtschaftspolitik und befeuerte damit die Schaffung des neuen sozialen Raums durch diesbezügliche Förderungsaktivitäten. Dazu gehörte die Gründung des Rats für Formgebung, aber auch das Vorantreiben einer Aus-

⁵⁷ Fligstein und McAdam bezeichnen weitreichende Krisen wie Kriege als externe Schocks, die Akteursgruppen im sozialen Feld (sie nennen es strategisches Handlungsfeld, SAF) destabilisieren.

bildungsreform der Kunstgewerbeschulen auf Landesebene sowie die finanzielle Unterstützung von Reform-Initiativen wie die nach 1945 konstituierten Werkkunstschulen und die Hochschule für Gestaltung in Ulm. Es liegt auf der Hand, dass die umfassende politische Neuausrichtung auch zu Verteilungskämpfen im Feld der Gestaltung führte. Gerade der Bereich der Ausbildung wurde hart umkämpft.

Neue Bedarfe – neue Aufgaben

Gestaltung als ‚angewandte Kunst‘ wurde bis in die 1950er-Jahre größtenteils von ausgebildeten (Kunst-)Handwerker:innen, Künstler:innen oder Architekt:innen betrieben, zum Beispiel von Richard Riemerschmid, Peter Behrens und Trude Petri (Künstler:innen), Wilhelm Wagenfeld, Max Bill (ausgebildete Goldschmiede) und Gustav Hassenpflug (zunächst Tischler), Grete Schütte-Lihotzky, Ferdinand Kramer und Wassily Luckhardt (Architekt:innen). Sie alle hatten sich den Bereich der Gestaltung ‚erobert‘. Die umwälzenden technologischen Entwicklungen im boomenden Industriesektor änderten die Anforderungen rapide und machten das bis dato bestehende Feld des Kunsthandwerks bzw. der angewandten Kunst fragwürdig. Massenproduktions-taugliche Fertigungsprozesse erforderten bei der Kreation der Industrie-Artefakte weniger künstlerisches Ausdrucksvermögen und kompositorische Meisterschaft als vielmehr das Denken in Serien und Funktionen. Den bisher eher kunsthandwerklich Ausgebildeten trauten industrielle Auftraggeber:innen das neue Entwerfen immer weniger zu. Doch wen beauftragen? Es war die historische Chance von Akteur:innen aus benachbarten sozialen Feldern, den brach liegenden sozialen Raum zu formieren und zu besetzen.

Die beiden Soziologen Fligstein und McAdam beschreiben, dass neue strategische Handlungsfelder (SAFs) häufig in der Nachbarschaft bereits existierender SAFs entstehen. Sie werden von Ableger:innen dortiger Gruppen oder von Gruppen, die von dort ‚emigriert‘ sind, gebildet‘ (vgl. Fligstein

& McAdam 2012, S. 76). Der Staat unterstütze die Schaffung neuer sozialer Räume durch beabsichtigte und unbeabsichtigte Konsequenzen seines Handelns. Der Staat stehe auch im Fokus der Aufmerksamkeit von emergierenden SAFs (vgl. ebd.). Wenn die Bindungen innerhalb des bestehenden strategischen Handlungsfelds kollabierten, sei nach Fligstein und McAdam damit zu rechnen, dass sich neue Akteur:innen ins Kampfgetümmel stürzten (vgl. ebd., S. 71.), was auch im Feld der Gestaltung zu beobachten ist.

Neue Ausbildung – neues Personal

Durch den Wiederaufbau-bedingten Bedarf an Waren aller Art entstand in den 1950er-Jahren eine Nachfrage nach anderen Ausbildungsformen, nach Gestalter:innen, die in der Lage waren, sich ihre Entwürfe an die Bedürfnisse industrieller Fertigungsbedingungen anzupassen. Jedoch beklagten Ausbildungsstätten, Unternehmen und staatliche Institutionen, dass es durch den offensichtlichen Bedarf an Entwurfsexpert:innen in der Praxis schwer sei, überdurchschnittliche Gestalter:innen für die Ausbildung von Studierenden zu gewinnen. Die Aussage von Gustav Hassenpflug über die Situation an den Werkkunstschulen ist hier symptomatisch:

„Es ist ein offenes Geheimnis, dass die allgemeine Lage aller Lehrer so schlecht ist, dass als Folge davon unsere Jugend nicht mehr von den besten Kräften erzogen wird, wie es unter allen Umständen der Fall sein sollte. Wir wissen, dass der hochqualifizierte Nachwuchs für alle Lehrkräfte, einschließlich der an den Hochschulen und Universitäten, in beängstigendem Umfang fehlt. Der Grund dafür ist die im Allgemeinen zu geringe Bezahlung im Vergleich zu den Möglichkeiten, die die freie Wirtschaft bietet [...].“ (Hassenpflug 1956, S. 17)

Das auch objektiv vorhandene große Nachfragedefizit nach Gestalter:innen bot für neue Akteur:innen die Chance, sich zum einen überhaupt als Anbieter:innen für eine Gestalter:innen-Ausbildung zu positionieren, zum anderen auch neue Konzeptionen der Ausbildung ins Feld einzubringen und den Raum im Feld für sich einzunehmen. Tomás Maldonado, der nach dem Weggang Max Bills von der Hochschule für Gestaltung Ulm dessen tonangebenden Platz dort einnahm, tat genau dies (vgl. Kapitel 5.2.4). In seinem programmatischen Vortrag von 1958 konstatierte er vor internationalem Publikum eine „Krise der Produktgestaltung“, später im Vortrag eine „Krise der wissenschaftlichen und technischen Ausbildung“ (Maldonado 1958, o. S.). Er führte aus:

„Zweifellos geht es hier um eine sehr wichtige Frage. Aber sie wird augenblicklich mit größter Leichtfertigkeit behandelt. Politiker, Erziehungsbeamte und Journalisten glauben, dass das Problem ein rein quantitatives sei, das sich durch eine Vergrößerung der Lehrkörper und durch neue Schulbauten für den Studentenzuwachs lösen lasse. Gewiss sind diese Maßnahmen erforderlich, denn ohne sie ist es unmöglich, das Problem von einer realen Grundlage her anzugehen. Aber sie genügen nicht [...] Diese Unzulänglichkeit ist nicht nur eine Tatsache in der wissenschaftlichen und technischen Erziehung, sondern auch in der Ausbildung des Produktgestalters. Die Erziehungsphilosophie der Schulen für Produktgestaltung ist heute völlig überholt [...]“ (ebd.)

Im Unterschied zum Architekten und Bauhausstudenten Hassenpflug, der das Ausbildungsproblem nicht konzeptionell, sondern mit mehr Personal und einer besseren Bezahlung gelöst sieht, macht Maldonado substanzielle Defizite aus – und kritisiert indirekt gerade die vermeintlich leichtfertige und überholte inhaltliche Position Hassenpflugs und damit der (1945 neu

gegründeten!) Werkkunstschulen insgesamt. Rhetorisch geschickt platziert Maldonado als exponierter Vertreter einer häretischen Position im Feld in ebendiesem seine Narration, die retrospektiv betrachtet ihre Wirkung weitreichend entfaltet hat und das bis dato vorherrschende, nun als ‚künstlerisch‘ in Misskredit gebrachte Ausbildungskonzept der Kunstgewerbe- und Werkkunstschulen nachhaltig im Feld der Gestaltung verdrängt.

7.1.2 Die Regeln im Feld und ihre Akteur:innen

Credo und Identifikation

Die Herausforder:innen-Gruppe, die am Ende der 1950er-Jahren das Feld der Gestaltung dominiert sieht sich vornehmlich als Planer-Persönlichkeiten, die mit wissenschaftlichen Methoden Kund:innenwünsche und Produkthanforderungen analysieren, massenproduktionstechnisch denken und idealerweise Produkte in einem multikompatiblen Systemdesign entwerfen. Das neue Selbstverständnis ist durch identitätsstiftenden Ankerpunkte verbunden, die folgendermaßen umrissen werden können:

- Technikbejahung,
- Ausrichtung auf die industrielle Serienproduktion,
- Integrierung wissenschaftlicher Erkenntnismethoden,
- Erforschung des:der (fremden) Konsument:in,
- Im Kreislauf Industrie – Handel – Konsument – Design – Industrie ist die:der Designer:in Teil eines Ganzen und keine ‚Einzelkämpfer:in‘ mehr. Er:sie arbeitet in Teamwork.

Diese Ankerpunkte werden nun zur neuen Narration oder zum Nomos, der in ständiger Wiederholung das neue soziale Feld absteckt. Identitätsstiftende Ankerpunkte wie auch die Regeln im Feld überhaupt liegen Maxime zu-

grunde, die am Ende der 1950er-Jahre den Diskurs in seine Richtung bringen und das Feld der Gestaltung im Sinne der Herausfordernden konstituieren. Dieses von Bourdieu ‚Glaubenssätze‘ genannte Credo lässt sich in acht Thesen zusammenfassen, die bereits in Kapitel 5.4 (Untersuchungsergebnisse) vorgestellt worden sind:

1. Gestaltung ist ein wesentlicher Faktor auf dem Weg in eine fortschrittliche Gesellschaft.
2. Gestaltung beeinflusst die Qualität des Daseins, ob es sich um die Gestaltung einer Parkbank, einer Tablette oder um eine Leuchte handelt (gesellschaftliche Dimension).
3. Gestaltung ist keine Kunst und hat eigene Regeln, z. B. durch eine eigene Entwurfsmethodik.
4. Künstler:innen (und Handwerker:innen) können nicht im Design-Kontext gestalten.
5. Die Wirtschaft braucht studierte Gestalter:innen. Nur sie sind durch ihre spezifische Ausbildung in der Lage, den Auftraggeber:innen den Erfolg zu ermöglichen (wirtschaftliche Begründetheit von Design).
6. Die Wirtschaft braucht Design und Designer:innen. Sie sind notwendig für den wirtschaftlichen und/oder symbolischen Erfolg.
7. Für ein gelungenes Produkt ist Teamwork notwendig.
8. (Und indirekt:) Design ist Männersache.

Ankerpunkte wie Glaubenssätze formieren die drei Hauptregeln im Feld ‚Produktgestaltung ist keine Kunst‘, ‚Die Geschichte ist kein Vorbild‘ und ‚Nur das Diplom zählt‘.

Produktgestaltung ist keine Kunst

Bei der Etablierung von Design als Disziplin nahm von den analysierten Akteur:innen gerade der vor seinem Weggang aus Argentinien als Künstler arbeitende Tomás Maldonado eine neue, ‚wahre‘ Position am dezidiertesten und wirkungsvollsten ein. Diese Diskursposition soll hier stellvertretend für die häretische Akteursgruppe vorgestellt werden. Maldonado postuliert für den Entwurf von Produkten als Regel im Feld die Hinwendung zu wissenschaftlichen Planungsmethoden. Jeglicher Priorisierung von formalästhetischen Fragen ist zu entsagen. Eine ‚falsche‘ Gestaltung hingegen beruht nach häretischem Credo auf einer intuitiven Herangehensweise an das Entwurfsthema und der Auffassung, „dass bei der Herstellung des Produkts der ästhetische Faktor der wesentliche ist – also der Produktgestaltung als Kunst“ (Maldonado 1958, o. S.). Maldonado führt aus, der ästhetische Faktor sei nur „ein Faktor unter vielen, mit denen der Produktgestalter arbeitet. Er ist weder der wichtigste noch der beherrschende. Neben ihm gibt es den produktiven, konstruktiven, ökonomischen und vielleicht auch den symbolischen Faktor. Produktgestaltung ist keine Kunst“ (ebd.). Damit ist die wichtigste Regel im Feld postuliert.

Pierre Bourdieu hat in den ‚Regeln der Kunst‘ herausgearbeitet, dass es generell die mit ökonomischem, kulturellem und sozialem Kapital am besten Ausgestatteten seien, die sich als erste neuen Positionen zuwenden (vgl. Bourdieu 1999, S. 414). Tomás Maldonado brachte als exponierter Vertreter der damaligen Gestalter:innen-Avantgarde beste Voraussetzungen dafür mit, das soziale Feld der Gestaltung zu verändern. Maldonado verfügte über eine internationale und globale Sicht und konnte damit bestens antizipieren, welche bildungspolitische Ausrichtung die Gestaltung für das Exportland BRD nehmen sollte. Er war eloquent, sozial geschickt und verfügte über großes symbolisches Kapital mit dem entsprechenden Habitus. Vorausschauend

setzte Maldonado als Vertreter der neuen Generation von Gestalter:innen auf die Industrie als Motor des nationalen wie internationalen Konsums und schätzte damit die wirtschaftliche und kulturelle Entwicklung, aber auch die Richtung, aus der potentielle Unterstützung kommen würde, richtig ein.

Eine einzige Person kann jedoch selten ein ganzes soziales Feld formieren. Wie kam er zum Erfolg? Zum einen half ihm sein charismatisches Auftreten, zum anderen war er Lehrender an der Hochschule für Gestaltung Ulm, die von den Gestaltungsschulen Westdeutschlands schon damals über einen großen Nimbus verfügte. Drittens gelang es Maldonado, eine anschlussfähige, verbindende Vision zu zeichnen. Fligstein und McAdam machen in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass sozial geschickte Akteur:innen die Herausbildung vollkommen neuer kultureller Rahmen für Felder unterstützen können, „indem sie verbindende Identitäten schaffen, die viele Gruppen ansprechen. In diesem Prozess lassen sich Identitäten und Interessen jeder Gruppe verändern“ (Fligstein & McAdam 2012, S. 74).

Diese neue verbindende und verbindliche Identität bestand wie beschrieben aus der Herauslösung von Gestaltung aus dem Kunst-Kontext. Die angewandte und erst recht die freie Kunst bilden nun kein identitätsstiftendes Dach mehr. Für das gestalterische Feld heißt dies, dass Gestalter:innen, die in den 1950er-Jahren die Möglichkeiten nutzen wollten, die die expandierende Industrie bot, eine bessere Ausgangsposition einnahmen als Akteur:innen mit künstlerischem Habitus. Ihren Habitus passten sie demjenigen innerhalb des Industriesektors an: Durch Übernahme ihrer Methoden, ihres wirtschaftlichen Denkens, ihres Wortschatzes usw. Im sozialen Feld der Gestaltung entfernt sich hier das Selbstverständnis vom Phantasma des (einzelnen, genialen, intuitiven) Schöpfers hin zum Denker und Planer. Das bedeutete für die Frauen im Metier allerdings keine Verbesserung ihrer bisherigen Position. Beat Schneider spricht in diesem Zusammenhang von einer ideologischen Barriere in der Symbolsprache des Designs, die

„im Design der industriellen Produktion stark durch den Stempel männlicher Interessen (Maschinen, Automobile usw.) geprägt war. Das Vokabular der Moderne – denken wir nur an die Maschinenmetapher [...] – trug mit anderen Worten die Merkmale des herrschenden männlichen Geschlechts. Die Überwindung dieser Barriere verlangte von den Designerinnen der Vergangenheit, aber auch heute noch ein hohes Maß an bewusster oder unbewusster Anpassung an die herrschenden ‚Regeln des Designs‘.“ (Schneider 2005, S. 251)

Frauen mussten, anders als männliche Gestalter, nun nicht selten beweisen, dass sie nicht nur intuitiv entwerfen, sondern überhaupt planvoll gestalten können – oder auch, dass sie Produkte erdenken können, die ohne ‚weibliche‘ Ornamente auskommen. Hinzu kam, dass im Spiel der Worte um die Macht im Feld, gerade Geschmacksfragen – die Domäne, die man Frauen noch zuzubilligte – zu den Themen gehörten, die nun negativ konnotiert wurden.

224

Die Geschichte ist kein Vorbild

Der Raum des Möglichen wird nach Bourdieu von jenen Akteur:innen im Feld entdeckt, denen das in ihm durch kollektive Arbeit angehäuften Erbe problematisch erscheint (vgl. Bourdieu 1999, S. 372). Er führt aus, immer dann, wenn Akteur:innen mit einer Disposition um den Eintritt und das Recht auf Existenz im Feld kämpften, die noch von keiner der bereits vorhandenen Positionen auf der mit ihren korrelierenden Positionierungen im Feld abgedeckt seien, setze gewissermaßen die „Suche nach der Möglichkeit bzw. nach der Leerstelle ein, die sich neu besetzen ließe“ (ebd.). Im Laufe des Kampfes um die Etablierung der eigenen Position grenzte sich im Feld der Gestaltung die Herausforder:innen-Gruppe immer stärker von den bislang sakrosankten historischen Vorbildern ab: Der Geschichte des Kunstgewerbes und der Kunst und deren Vorbilder, insbesondere die Arts and Crafts-Bewegung, in perso-

nae William Morris und John Ruskin, und das Bauhaus, in personae Walter Gropius und Max Bill – bis hin zum von Maldonado propagierten vollständigen Bruch mit der nun (entfremdeten) Welt der angewandten Kunst. Mit der Konstruktion einer aus der Zeit gefallenen ‚Geburt‘ des Industrial Design wird besagte Leerstelle erfolgreich gefüllt.

Auf dem Weg zur Formierung einer Fachdisziplin entscheidet letztendlich die Peer Group diskursiv, welche Erkenntnisse ‚im Wahren‘ sind, indem sie sie anerkennt oder ablehnt.

Der propagierte Bruch mit der Geschichte ist nur zum Teil gelungen: Bauhaus und Arts and Crafts-Movement sind heute nach wie vor Teil des designhistorischen Kanons. Deren gestalterisches Erbe ließ sich als Narrativ von den Vorreitern für Qualität, Nachhaltigkeit und Moderne integrieren. Oder anders formuliert: Walter Gropius Diskursposition war damals zu stark, als dass die Strahlkraft vom ihm und dem Bauhaus diskursiv verdrängt werden konnte.

Ein konträres Beispiel ist Else Meissner mit ihrem Buch ‚Qualität und Form in Wirtschaft und Leben‘ (1951). Wie in Kapitel 5.2.1 beschrieben, erhält sie bis Mitte der 1950er dafür Anerkennung, sowohl in ihrer Disziplin als auch sogar vom damaligen Bundespräsidenten Theodor Heuss. Allerdings entscheidet die Peer-Group, was von den Inhalten hervorgehoben wird und was nicht. Zwar entspricht das, was sie über das Kunstgewerbe als Laboratorium für die Industrie schreibt, der Wahrheit, sie ist deshalb jedoch nicht ‚im Wahren‘, weil sich der Diskurs in eine entgegengesetzte Richtung bewegt. Die Haltung der Fachdisziplin ihrem Buch und ihr selbst gegenüber ändert sich – beides wird vergessen.

Nur das Diplom zählt

Unterrichtssysteme sieht Michel Foucault generell kritisch als „große Prozeduren der Unterwerfung des Diskurses“ (Foucault 1974, S. 31). Er fragt:

„Was ist denn eigentlich ein Unterrichtssystem – wenn nicht eine Ritualisierung des Wortes, eine Qualifizierung und Fixierung der Rollen für die sprechenden Subjekte, die Bildung einer zumindest diffusen doktrinären Gruppe, eine Verteilung und Aneignung des Diskurses mit seiner Macht und seinem Wissen?“ (ebd.)

Für ihn ist jedes Erziehungssystem eine politische Methode, die Aneignung der Diskurse mitsamt ihrem Wissen und ihrer Macht aufrechtzuerhalten oder zu verändern. Tatsächlich steht auf dem Weg der Eroberung des Felds der Gestaltung die Forderung nach einer neuen Ausbildung von Entwerfer:innen im Zentrum des Diskurses. Mit der Fokussierung auf Technik, Industrie und Wissenschaft im Laufe der Diskurskämpfe ist die logische Konsequenz, dass eine andere als die bis dato gängige Ausbildung propagiert wird, die nicht in Kategorien der Kunst verortet ist, sondern die neuen Glaubenssätze und Prämissen ‚in die Köpfe bringt‘ und verbreitet. Das Bauhaus kann nach dem Credo der Herausfordernden auch hier nicht als Vorbild dienen, denn zu eng steht es mit kunst-handwerklichen Traditionen in Verbindung. Wiederum Maldonado bringt es auf den Punkt:

„Die Erziehungsphilosophie der Schulen für Produktgestaltung ist heute völlig überholt. Sie wird mit einer hauptsächlich künstlerischen Tradition identifiziert: der Bauhastradition. [...] Jedoch was bedeutet die ‚Bauhastradition‘ vom Standpunkt der Geschichte der pädagogischen Ideen aus gesehen“ (Maldonado 1958, o. S.),

fragt Maldonado und nennt Inspirationsquellen der Bauhauspädagogik: die ‚Kunsterziehungsbewegung‘ von Hans von Marees und Adolf Hildebrandt gegen Ende des 19. Jahrhunderts, die ‚Arbeitsschule-Bewegung‘ von Georg Kerschensteiner, den ‚Aktivismus‘ von Maria Montessori und der amerikanische ‚Progressivismus‘ (vgl. ebd.). Er fasst deren Programmatik zusammen: „Erziehung durch Kunst. Erziehung durch Aktion. Erziehung durch Praxis“ (ebd.). Deren Vertreter:innen agierten allesamt nicht in erster Linie intellektuell, sondern emotional und seien dadurch „nicht in der Lage, die neuen Beziehungen zwischen Theorie und Praxis, die die jüngste wissenschaftliche Entwicklung geschaffen hat, in sich aufzunehmen“ (ebd.).

Offenbar befanden sich die Werkkunstschulen und die Hochschule für Gestaltung Ulm in einem Konkurrenzverhältnis zueinander. Beide Kontrahenten ignorierten sich beim Kampf um die Macht im Feld: Im Werkkunstschulbuch von 1956 etwa findet sich eine Karte der Werkkunstschulen in Westdeutschland. Dort waren die Kunsthochschulen „zum besseren Verständnis mit eingetragen“ (Hassenpflug 1956, S. 230). Die HfG Ulm hingegen fand keine Aufnahme in der Übersicht. Dazu heißt es: „Die Schulen in Ulm und Mainz [sind] als Sonderschulen nicht mit aufgeführt“ (ebd.). Im Vortrag von Maldonado, zu diesem Zeitpunkt Dozent an der HfG Ulm, findet sich ebenfalls nur indirekte Kritik am Typus Werkkunstschule (siehe oben). Dafür reklamiert er einen alleinigen Führungsanspruch der privaten Schule:

„Eine einzige Schule gibt es augenblicklich, die sich der Ausbildung dieses neuen Typs von Produktgestaltern widmet – die Hochschule für Gestaltung in Ulm. Sie ist das erste Beispiel der neuen Erziehungsphilosophie. Ich bin davon überzeugt, dass früher oder später andere Schulen aus diesen Erfahrungen Nutzen ziehen können und denselben Weg einschlagen werden.“ (Maldonado 1958, o. S.)

Darin sollte er recht behalten. Die Werkkunstschulen waren als ‚Fächerschule‘ bzw. als ‚Schule für Gestaltung‘ definiert (vgl. Hassenpflug 1956, S. 234). Sie vergaben ein „Zeugnis über die mit Erfolg abgelegte Abschlussprüfung an der Werkkunstschule“ (ebd., S. 235). Anders als bei den Werkkunstschulen an der HfG Ulm wurde ein Diplom-Abschluss vergeben. Dies erwies sich als ein großer Wettbewerbsvorteil gegenüber den Werkkunstschulen, der bei späteren Auftraggeber:innen als Argument genutzt werden konnte. Bis heute ist der Beruf des:der Designer:in nicht geschützt, und Jede:r kann sich Designer:in nennen. Deshalb muss der Zugang aus der Sicht des Felds der Gestaltung beschränkt werden. Seinen Anfang nahm dies durch das Diplom-Studium der 1950er-Jahre. Der exklusive Titel war mit großem symbolischen Kapital verbunden. Ab den 1960er-Jahren werden Absolvent:innen der HfG Ulm die in zahlreichen Hochschulen neu entstandenen Professuren für Industrial Design, Visuelle Gestaltung oder Film besetzen und die nachfolgenden Designer:innen-Generationen entscheidend prägen.

7.2 Durchsetzungsstrategien

Wie setzen die Gewinner:innen und Okkupant:innen des Feldes ihre Maßstäbe, ihre Ideale und ihre ‚Wahrheit‘ durch? Judith Butler hat 1998 in ihrem Buch ‚Hass spricht‘ herausgearbeitet, dass verbale Zuschreibungen nicht nur Geschlecht konstituieren, sondern sich bei allen hegemonialen Akten als präsent erweisen: „Sprache wird größtenteils als Handlungsmacht gedacht, als die Handlung, die Folgen hat, ein erweitertes Tun oder Performatives mit bestimmten Effekten“ (Butler 1998, S. 17). In seiner später als ‚Die Ordnung des Diskurses‘ publizierten Antrittsvorlesung an der Pariser Sorbonne entwickelte Michel Foucault eine Kategorisierung (vgl. Kapitel 2.1), die sich mit Macht-Prinzipien der Ausschließung beschäftigt. Diese Prinzipien der Kontrolle über das Feld wie auch Butlers Forschungen dienen im Folgenden als

Orientierung. Akteur:innen im sozialen Feld grenzen sich jedoch nicht nur ab, indem sie Dritte exkludieren und so den Eintritt oder den Aufstieg innerhalb des Feldes so schwer wie möglich machen wollen; sie sind ebenso daran interessiert, die eigene Macht-Position durch Verbündete zu verbreiten und zu verbreitern, d. h. Akteur:innen zu gewinnen, die die Diskursposition stärken und damit die Gesamtheit des Kapitals vermehren. Deshalb sind bei der Durchsetzung der eigenen Diskursposition ebenso wie Strategien der Exklusion auch Strategien der Akkumulation auszumachen. Als dritte Strategie im Feld der Gestaltung ist die Integration zu nennen; und zwar in dem Sinne, dass diskursiv der Versuch unternommen wird, polare Diskurspositionen zu ‚befrieden‘. Wie erfolgreich die jeweilige Diskursposition im Feld verteidigt oder abgelöst wird, hängt viertens auch davon ab, wie schlüssig und anschlussfähig die jeweilige ‚Storyline‘ bzw. Narration der unterschiedlichen Akteursgruppen formuliert wird.

7.2.1 Exklusion

Die Frage, welche Subjekte überhaupt sprechen dürfen und damit Eingang ins Feld finden, ist von herausragender Bedeutung. Das ‚Rederecht‘ ist ein limitierendes Instrument, mit dem auch eine zunächst kleine Akteursgruppe den Zugang zum Feld effektiv unter Kontrolle halten kann, denn eine Verknappung der sprechenden Subjekte wirkt wie eine Einlasskontrolle beim Zugang in das Feld. Je weniger zu kontrollierende Medien vorhanden sind bzw. je mehr Medien kontrolliert werden, desto effektiver ist die Kontrolle des diskursiven Inhalts. Je höher der symbolische Wert der Sprecher:innen, desto eher sehen die das Feld Dominierenden die Multiplikation ihrer ‚Wahrheit‘ und ihres Einflusses gewährleistet.

Im Feld der Gestaltung können Institutionen wie der Rat für Formgebung oder Governance Units wie etwa Fachverlage oder Hochschulen über ihr Per-

sonal steuern, was jeweils als rückwärtsgewandt, fortschrittlich oder sonst ‚wahr‘ gilt. Diejenigen, die ausgeschlossen sind, weil sie zum Beispiel kaum als vortragende Gastredner:in eingeladen werden, können nicht nur ihre Feldposition nicht verbessern, sie müssen das Urteil, die ausgeübte Macht der Intuitionen, hinnehmen – es sei denn, sie können ihrerseits die aufgebauten Hürden im Feld im Sinne Bourdieus durch ihre Machtmittel in Form ihrer Kapitalausstattung überwinden.

Als Beispiel für die Limitierung des ‚Rederechts‘ dient der ‚Verein Industrieform‘. Er lud nur Sprecher ein, die für die Erreichung seines Ziels, nämlich die Steigerung der Akzeptanz von Industrieerzeugnissen, wertvoll war. Dabei griff man gern auf Personen mit hohem symbolischen Kapital zurück. Diese ‚Testimonials‘ waren in den 1950er-Jahren etwa Karel Sanders, Direktor des ‚Instituts für industrielle Formgebung‘ in Amsterdam, Josef Alfons Thuma, Leiter des Gewerbeamts Stuttgart und Max Bill, bis 1957 Rektor der Hochschule für Gestaltung Ulm und ‚Erfinder‘ der Qualitätskategorie ‚Gute Form‘.

227

Im Fachdiskurs der 1950er-Jahren fällt immer wieder die exponierte Rolle auf, die der Hochschule für Gestaltung in Ulm zufällt. Mit finanzieller Unterstützung der Bundesrepublik Deutschland und den US-Alliierten gegründet verstanden es ihre Akteur:innen von Anfang an, sich ‚Rederecht‘ zu erkämpfen und damit eine hohe Position im Feld anzueignen. Anfang der 1950er, als andere Hochschulen sich von einer Kunstgewerbeschule zur Werkkunstschule wandelten, drückte die HfG Ulm schon mit dem Wort ‚Gestaltung‘ das Neue, Andere aus (siehe auch Kapitel 5.1). Die Limitierung des Zugangs zur Schule erfolgte zum einen über die Studiengebühren, die die Privatschule erhob, zum anderen über ein Aufnahme ritual. Gerda Müller-Krauspe berichtete auch, dass es eine spezielle HfG-Meta-Sprache gab, an der sich Studierende, Dozent:innen und Alumnis noch Jahre später erkannten.

Bezogen auf das Feld der Gestaltung der 1950er-Jahre ist diese Strategie der Exklusion der ‚Mitspieler:innen‘ häufig zu finden, nicht nur in der Inkubations- und Formierungsphase in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre, sondern auch in der ersten Dekade: Der Deutsche Werkbund etwa übte, zumindest in der Anfangsphase, großen Einfluss auf den Rat für Formgebung aus. Dem Werkbund gelang es, zwei Drittel der Vorstandsmitglieder zu stellen. Sie konnten die Prämissen des Deutschen Werkbundes zum großen Teil in der Präambel des Rats für Formgebung ausformulieren. Bis heute kann der Rat die Zusammensetzung von Preis-Jurys steuern und Ausstellungs-Kurator:innen benennen, die wiederum die Orte, Themen und Exponate bestimmen.

Das Prinzip Exklusion durch Limitierung ist auch bei der Zeitschrift ‚Form‘ und dem Verband ‚VDID‘ zu erkennen. Die ‚Form‘ wurde 1957 von vier designaffinen Männern gegründet, die gleichzeitig Artikel verfassten und andere Autor:innen auswählten. Sie ist in den 1950er-Jahren das Meinungsmedium, schon deshalb, weil sie das erste neu gegründete Fachblatt ist, das den wachsenden Bedarf eines sich neu formierenden Feldes nach Austausch befriedigen kann. Die sieben Gründer des VDID (Verband Deutscher Industrie Designer) definierten ab 1959 als berufsständische Interessensvertretung im kleinen Kreis, was Industrie Design ist oder sein sollte. Der VDID reüssiert mit seiner Definition auch im Ausland, stärkt seine Position im Inland und bestimmt mit, was in den nächsten Jahrzehnten unter ‚Design‘ verstanden werden wird.

Ob Form oder VDID, immer geht es durch die Auswahl dessen, wer etwas schreibt, darum, den Diskurs zu steuern. Umso erstaunlicher scheint, dass der Deutsche Werkbund im Verlauf der 1950er-Jahre erheblich an Einfluss verliert. Dies ist ein Indiz für die Wirkmächtigkeit der neuen Narration der häretischen Akteursgruppe, der es gelingt, den einst fortschrittlichen Geist des Werkbundes in eine orthodoxe Sichtweise umzudeuten.

Neben der Limitierung sind als weitere Exklusionsstrategien im Feld der Gestaltung das Verbot und das Tabu im Foucaultschen Sinn festzustellen. Gegen Ende der 1950er-Jahre ‚verbieten‘ die Gewinner:innen einer dominierenden Diskursposition das Denken und Reden in Kategorien der Kunst (siehe Kapitel 5.4). Dies geschieht nicht bewusst, sondern ganz ‚natürlich‘, d. h. vorbewusst. Kunst, Kunstgewerbe, aber auch ästhetische Kategorien wie ‚schön‘ werden immer wieder heftig kritisiert. Die permanente Kritik wirkt mittelfristig wie ein Tabu. So wird etwa das Handwerk in Laufe der Jahre immer heftiger kritisiert, dann totgesagt und schließlich totgeschwiegen. Wie Norbert Elias im ‚Prozess der Zivilisation‘ herausarbeitete (vgl. Elias 1981), dass bestimmte Essrituale von der höfischen Gesellschaft im Laufe der Jahrhunderte mit Peinlichkeitsgefühlen belegt und dadurch verfeinert wurden (z. B. das Essen aus einer gemeinsamen Schüssel hin zum Essen aus eigenen Tellern mit eigenem Besteck), so werden bestimmte Begriffe wie Handwerk ‚peinlich‘, d. h. zum Ausweis dessen, dass der:die Sprechende eher gestrige (orthodoxe) Diskurspositionen vertritt und somit eine orthodoxe Haltung vertritt. Der:die Sprechende gehört also nicht zum neu konstituierten Feld. Wollen die ‚Gestrigen‘ im Feld agieren, müssen sie sich anpassen und die nun dominierenden Regeln akzeptieren.

7.2.2 Akkumulation

Kontroll- und Lenkungsstrategien funktionieren nicht nur durch Exklusion, sondern im Gegenteil auch mit Hilfe der Verstärkung der eigenen Position. Die Implementierung von Institutionen wie dem Rat für Formgebung, dem AkiF (Arbeitskreis Industrielle Formgebung) dem Werkbund, der Werkkunstschule Wuppertal usw. sind kaum allein das Ergebnis von Exklusion, sondern vielmehr Resultat gemeinsamer affirmativer Anstrengungen. Die Diskursenergie richtet sich hier nicht auf gegnerische Akteur:innen, sondern nach in-

nen auf (mögliche) Verbündete und Allianzen. Voraussetzung für Gewinne im Feld ist ein gemeinsames, attraktives Ziel, eine sinnstiftende Identität, die im Feld der Gestaltung zusehends in der Rolle von Gestalter:innen als zielgruppenorientierte Planer:innen denn künstlerische Schöpfer:innen lag (siehe Kapitel 7.1.2).

Die Erfolgchancen im Feld erhöhen sich erheblich durch das Finden geeigneter Mitstreiter:innen, daher suchen Akteur:innen mit ähnlichen Diskurspositionen Verbündete. Sie sind daran interessiert, gemeinsame Interessen und Ziele zu formulieren. Diese werden nicht selten ‚arbeitsteilig‘ aus unterschiedlichen Diskursperspektiven und mit verschiedenen Methoden verbreitet. Gemeinsam kann eine Vermehrung des symbolischen, wirtschaftlichen und sozialen Kapitals aller Akteur:innen erreicht werden, zum Beispiel in Form von Renommee, Beauftragungen, Auszeichnungen oder exklusiver Bildungsgrade. Prinzipien wie Vernetzung, Kollaboration und Kooptation dienen der gegenseitigen Förderung und damit der Expansion der Position im Feld. Als Beispiel dient wiederum die Akteursgruppe der um 1920 geborenen Lehrenden-Generation an der HfG Ulm, da sie ihre Diskursposition am Ende des 1950er-Jahre am erfolgreichsten durchsetzen konnte. Diese Herausforderer machten sich die ursprüngliche Macht-Strategie des Deutschen Werkbunds zunutze. „Trotz der nicht geringen Differenzen war auch die HfG Ulm Teil der Werkbundbewegung“, beschreibt der Historiker Christopher Oesterreich (2000, S. 126).

„Ihre Gründung wurde zwar mehr oder weniger unabhängig vom DWB seit Ende der 40er-Jahre betrieben, doch vermochte der Werkbund auch hier, die Initiatoren um Inge Scholl und Otl Aicher formell für sich zu ge-

winnen, war der erste Leiter der HfG, Max Bill, Werkbündler, und ließen sich sogar die entschiedenen Reformer um Maldonado für den DWB gewinnen.“ (ebd.)

Die Strategie der Vereinnahmung schlug fehl. Maldonado ließ sich nicht vom Werkbund kooptieren, sondern suchte seine Verbündeten unter den Jüngeren innerhalb der HfG Ulm. Insbesondere Alumnis aus dem In- und Ausland wurden zu Botschafter:innen der häretischen Diskursposition. Gleichzeitig wurde dem Deutschen Werkbund seine Reformkompetenz abgesprochen. Er wurde aus der neuen, avantgardistischen Bewegung exkludiert und auf eine untergeordnete Position im Feld verwiesen.

Wie Fligstein und McAdam bereits für die Dynamik im strategischen Handlungsfeld herausarbeiteten, sind Herausforder:innen-Gruppen bei der Durchsetzung ihrer Position auf die Hilfe von mächtigen Verbündeten wie Institutionen und Governance Units angewiesen. Durch ihre Unterstützung wird die Emanzipation erst real. Die Herausforder:innen-Gruppe im Feld der Gestaltung wird vom Rat für Formgebung und von Industrieunternehmen unterstützt, weil diese in der Durchsetzung der Herausforder:innen-Position Vorteile erkennen, zum Beispiel die Aufwertung westdeutschen Designs im Welthandel. Verbündete sind im Laufe der 1950er-Jahre Wirtschaftsverbände, Gewerbeämter oder der AkiF (Arbeitskreis für industrielle Formgebung), aber auch Medien wie die Zeitschrift ‚Die Form‘, die an das bekannte gleichnamige Fachblatt der 1920er-Jahre anknüpfte. In realita haben die sprechenden Subjekte (Akteur:innen) trotz vieler Versuche, durch Exklusions- und Akkumulationsstrategien den Diskurs zu kontrollieren, nur begrenzt Einfluss darauf, wer Zugang zu den Diskursen hat und wie dieser in welchen Medien weitergeführt wird, insbesondere wenn die Zahl der Medien groß ist. Der Diskurs entwickelt hier leicht eine Eigendynamik nach eigenen Regeln, wie

gerade aus der heutigen Perspektive in den digitalen sozialen Netzwerken wie Facebook, Twitter oder Instagram zu verfolgen ist.

7.2.3 Integration

Aus der vorliegenden Untersuchung wird deutlich, dass bei der Formierung des sozialen Felds der Gestaltung eindeutige und klar abgegrenzte Botschaften im Vorteil sind. Integrative Positionen wie die von Else Meissner (siehe Kapitel 5.2.1) oder die ehemaligen Bauhausschülern Gustav Hassenpflug und Wilhelm Wagenfeld haben kaum Erfolgsaussichten, weil sie alte und neue Diskurspositionen miteinander verbinden wollen, die bis dato bestehende orthodoxe Ordnung jedoch nicht substantiell in Frage stellen. Wilhelm Wagenfeld etwa schreibt in seinen Texten aus den 1930er-, 40er- und 50er-Jahren immer wieder gegen die nach seiner Meinung schlechte Qualität der meisten Industrieprodukte an, zeigt aber auch Verständnis:

„Vor hundert Jahren gab es noch keine Industriewaren. [...] Deshalb darf es uns nicht wundern, wenn der Industrieware noch immer die Reife und Ausgeglichenheit fehlt, die alten Handwerksarbeiten selbstverständlich ist. Die Industrie muss sich ja hierfür erst die Voraussetzung schaffen [...]“ (Wagenfeld 1946, in: Wagenfeld 1948, S. 67)

Ihm geht es, wie etwa auch Max Bill, um eine harmonische Ästhetik. Handwerk und Industrie sieht er prinzipiell als gleichwertig an. Er macht deutlich, dass Handwerk und Industrie eher zwei verschiedene Mittel sind, dasselbe zu erreichen, nämlich Qualität. Wie die Herausforder:innen-Gruppe grenzt er sich allerdings gegen die Kunst ab:

„Die Kunst – wenn hierbei überhaupt von ihr die Rede sein konnte – war für uns in solchem Abstand neben der Technik und neben der Wissenschaft. Denn wir sind mit unserem Tun nicht von der Kunst ausgegangen, sondern von den Dingen und so eigentlich von den Menschen. [...] Uns kam es dabei zuerst auf nichts weiter an, als jeden Gegenstand nach den gegebenen Möglichkeiten, die ihn entstehen ließen, eindeutig und klar für seine Bestimmung zu entwickeln“ (Wagenfeld 1948, S. 7).

Bei seinem Standpunkt zur Zusammenarbeit mit der Wirtschaft ist er sich weitgehend mit dem HfG-Ulm-Dozenten Maldonado einig. Doch insgesamt entwickelt seine integrative Position wenig Schubkraft im Feld, weil ihr sowohl Eindeutigkeit als auch Eingängigkeit fehlen. Und weil der Diskurskampf in der Gestaltung zugunsten der Industrie verläuft – auf Kosten des Handwerks.

Auch Gustav Hassenpflug schlägt 1956 vermittelnd eine Brücke zwischen Handwerk und Industrie:

„Die Grenzen zwischen Handwerk und Industrie haben sich durch die Entwicklung des Werkzeugs zur Maschine weitgehend verschoben. Die Unterscheidung zwischen dem in Einzelanfertigung hergestellten Gegenstand und dem Serienprodukt kann nicht sinngemäß auf Handwerk und Industrie übertragen werden und deren Verschiedenheiten kennzeichnen. Viele Handwerksbetriebe stellen heute ebenfalls Serienware her. Die Stellung der Werkkunstschule zum Handwerk und zur Industrie muss deshalb in engster Zusammenarbeit mit beiden Gruppen erneuert werden. Es versteht sich von selbst, dass die Aufgabe der Werkkunst-

schule, die Formgestaltung, sich auf die Erzeugnisse von Handwerk und Industrie bezieht. Die Industrie erhielt und erhält auch heute noch ihre besten Kräfte aus dem Handwerk [...].“ (Hassenpflug 1956, S. 15)

Hassenpflugs, Meissners oder Wagenfelds moderate Diskurspositionen sehen graduelle Änderungen innerhalb der geltenden, orthodoxen Regeln vor. Sie hätten dominieren können – in einer anderen, weniger dynamischen Zeit.

7.2.4 Narration

Als theoretisches Modell gedacht wäre es im Feld der Gestaltung auch möglich gewesen, dass sich eine andere Diskursposition durchsetzt, vielleicht auch dieselbe, nur von anderen Akteur:innen aktiv vertreten. Gerade in seiner Orientierungsphase ist das Feld noch offen für Verschiebungen in verschiedene Richtungen. Umso wichtiger ist eine schlüssige Narration, die möglichst vielen Vorteile bietet. Sie muss allerdings auf vielen gesellschaftlichen Ebenen vermittelt werden, um Erfolg zu haben. Diese manipulative Narration nennt Foucault ‚Kommentar‘. Wird der Kommentar des Kommentars des Kommentars von geschichtlichen Ereignissen nur oft genug in einer Version erzählt, wirkt er nach einer gewissen Zeit ‚wahrer‘ als Fakten, die nicht so oft wiederholt wurden. Ebenso bedeutsam wie diese kommentierte Narration ist die Nicht-Narration, also das, was verschwiegen wird. Die Rolle des Handwerks in den 1950er-Jahren wiederum ist kaum mehr ein Thema in der heutigen Designrezeption. Bis heute wirkt hier die ausschließende Narration nach, dass Handwerk sei nach dem Zweiten Weltkrieg kein beachtenswerter Faktor gewesen, weder wirtschaftlich noch im Feld der Gestaltung. Argumente und Fakten für die real vorhandene Bedeutung des Handwerks im Feld der Gestaltung verblasen. Sie geraten in der Hierarchie der Zuschreibungen ins Hintertreffen.

7.3 Hierarchien im Feld der Gestaltung

Im Feld der Gestaltung werden die Hierarchisierungen im Raum der Positionierungen durch die Sprache ablesbar. Die Worte fungieren als Etikettierungs-, Abgrenzungs- und als identitätsstiftende Klammern, und Handwerk, Kunsthandwerk, Gelsenkirchener Barock, Styling, Stromlinie, Formalismus etc. werden zu hierarchisch strukturierenden (Macht-)Begriffen. Durch die Verwendung von Worten wie Formgebung vs. Gestalterei, Gestaltung vs. Design, Produktgestaltung vs. Industrial Design vs. Styling und Formgebung etc. lassen sich die Positionen der jeweiligen Akteur:innen im Feld recht genau bestimmen, zumal die Sprecher:innen meist bestimmte ‚Wortpakete‘ verwenden, mit deren Hilfe sie sich selbst verorten und von den Mitakteur:innen wiederum verortet werden. Die spezifischen Normierungen des Feldes der Gestaltung gelten nicht nur für den Diskurs, wie etwa das Gebot, keine Ornamente zu verwenden oder rationalen Erwägungen den Vorzug vor intuitiven zu geben, sondern hierarchisieren auch gestaltete Produkte. So steht der Entwurf eines Steck-Systems in der Gestaltungshierarchie höher als beispielsweise ein Kerzenständer.

231

Um die komplexe Wechselbeziehung der Hierarchisierung im sozialen Feld deutlicher darstellen zu können, wurde darauf verzichtet, die Überlegungen zum Feld statt wie bisher als Text auszuformulieren. Stattdessen ist die Hierarchie im Raum als grafische Darstellung abgebildet.

Versteht man die Genealogie als Zeitstrahl, so bewegt sich dieser von der Vergangenheit zur Zukunft von links nach rechts. Die unterschiedlichen Größen der Wörter symbolisieren die hierarchische Bedeutung im Feld. Große Schlagworte bedeuten dementsprechend eine große symbolische Bedeutung im Feld.

Hierarchien im Feld der Gestaltung

alt = negativ		Übergang		neu = positiv	
1950		1953		1958	
Generation 1880		Generation 1900		Generation 1920	
Handwerk		Kunsth Handwerk		Industrie	
vereinzelt (Handwerk)		gebündelt (Manufaktur)		konzentriert (Industrie)	
exklusiv (Einzelarbeiten)		integrativ (Koexistenz)		kooperativ (Teamwork)	
Natur		Maschine		Automation/Computer	
regional		national		international	
Ästhetische Bildung		Wirtschaft		Weltwirtschaft	
Kulturelle Verantwortung				wirtschaftliche Verantwortung	
intuitiv		rational		wissenschaftlich	
Intuition/Emotion/künstlerisch (weiblich)				Theorie/Methode/Wissenschaft (männlich)	
Kunstgewerbeschulen (handwkl.)		Werkkunstschulen		Hochschule für Gestaltung (akad.)	
Gesellenbrief		Zeugnis		Diplom	
Einzelinteresse		Gruppeninteresse		staatliches Interesse	
Akteur*in		Governance Unit		Institution	
Individuum		Werkbund (ehrenamtl.)		Rat für Formgebung (staatl.)	
singulär (Künstler*in)		kollaborativ (Werkbund)		kollektiv (Staat)	
Form		Gute Form/Typus		Produkt	
oberflächlich (Form)		durchdrungen (Form u. Funktion)		konstruktiv-variabel (System)	
Ästhetik/Geschmack (Kunst)		Gebrauchsfunktion/Materialökonomie		Systemdesign	
Dekorationsobjekte		Alltagsgegenstände (Möbel...)		technische Geräte/Systemdesign	
Schön/geschmackvoll/kultiviert		schlicht/ornamentlos		Ästhetik ‚zweitrangig‘	
Besteller*in		Käufer*in		Konsument*in	
Künstler	Kunsthändler*in	Formgeber*in	Gestalter*in	Industrial Designer*in	
Genie	Künstler*in	Ingenieur		Produktgestalter	
Kunstgewerblerin		Geschäftsführerin	Mann	Designer	
Formgebung	Gestaltung	Produktgestaltung	Industrial Design	Design	

Abb. 2: Hierarchien im Feld der Gestaltung

7.4 Zusammenfassung

Die Umwälzungen in Politik, Wirtschaft, Wissenschaft und Technologie der 1950er-Jahre führten zu einer dramatischen Veränderung im Feld der Gestaltung. Mit dem wachsenden Konsum in der Bundesrepublik Deutschland und der klaren Ausrichtung der Wirtschaft auf den Export ging eine große Nachfrage an Gestalter:innen einher, die in der Lage sein sollten, marktgerechte Entwürfe zu liefern. Das Berufsbild von Entwerfer:innen und Formgeber:innen änderte sich dadurch rasant. Im Laufe des Diskurses und der Verteilungskämpfe um die Zusammensetzung im sozialen Feld der Gestalter:innen wurde der Bruch mit Handwerk und Kunstgewerbe als Konsequenz der Emanzipation vom Kunstkontext zum konstituierenden Moment des Felds. Als neue Basal-Elemente im gestalterischen Feld werden aus den angrenzenden Feldern symbolisch Wissenschaft, Technik und Industrie hinzugezogen und führen zur Emanzipation von der Kunst. Diese Abgrenzung dient als Grundlage eines neuen Selbstverständnisses der Gestalter:innen, die statt damals künstlerische Prämissen wie ‚Schöpfertum‘, individueller Ausdruck oder subtile Ästhetik nun wissenschaftlich fundierte Methoden, rationale Planung und Produktionsbedingungen der Industrie in den Fokus des Entwerfens nimmt.

Ab der Mitte des Jahrzehnts erfolgt eine diskursive Zuspitzung. Hier tat sich vor allen anderen eine Herausforder:innen-Generation der um 1920 Geborenen hervor. Als ihr eloquentester und wirkmächtigster Sprecher erwies sich Tomás Maldonado, Repräsentant der privaten Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Transformation vom Künstler zum ‚Industrial-Design-Denker‘ bedeutete für die ohnehin benachteiligten weiblichen Gestalter keine Verbesserung, da gerade ihnen ‚künstlerische‘ und ‚geschmäckerliche‘ Herangehensweise unterstellt wurde.

Das Credo, dass Produktgestaltung nicht zum Feld der Kunst gehört (siehe auch Kapitel 5.4) bildete einen der wirkmächtigsten identitätsstiftenden Ankerpunkte im Feld, der mit entsprechenden ‚Glaubenssätzen‘ unterlegt wurde. Ankerpunkte wie Glaubenssätze formieren die Hauptregeln im Feld, neben ‚Produktgestaltung ist keine Kunst‘, lauten sie: ‚Die Geschichte ist kein Vorbild‘ und ‚Nur das Diplom zählt‘.

Im Kampf um die Formierung des Felds der Gestaltung werden auch radikale Diskurspositionen vertreten. Dazu gehört am Ende der 1950er-Jahre der Versuch, im Diskurs jegliche legitime Vorbilder aus Kunsthandwerk und angewandter Kunst zu negieren. Die Herausforder:innen-Gruppe arbeitet sich besonders an der Arts and Crafts-Bewegung und dem Bauhaus ab und spricht beiden wegen ihrer Nähe zu kunsthandwerklichen Traditionen eine Relevanz für die Anforderungen an die Gestaltungsanforderungen der 1950er ab. Auf Dauer kann sich die Narration einer ‚Disziplin ohne Ahnen‘ jedoch nicht durchsetzen, wie etwa die bis heute ungebrochene Rezeption des Bauhauses zeigt.

Im Kampf um die Diskurshoheit im Feld spielte die Forderung nach einer neuen Ausbildung von Entwerfer:innen eine zentrale Rolle. Die bis dahin gängige (nach Bourdieu orthodoxe) Ausbildung galt den Häretiker:innen mit Ihrer Fokussierung auf Technik, Industrie und Wissenschaft als überholt. Das damals vorherrschende, ‚künstlerische‘ Ausbildungskonzept der Kunstgewerbe-, aber auch der neu entstandenen Werkkunstschulen wurde im Feld der Gestaltung nachhaltig in Misskredit gebracht. Langfristig gelang es einer an der HfG Ulm verorteten Herausforder:innen-Gruppe, sich im Feld der Gestaltung genealogisch am erfolgreichsten zu positionieren und die Wahrnehmung im Designgeschichte-Diskurs zu beherrschen, wenn es um die Designrezeption der 1950er/1960er-Jahre geht, obwohl auch Kunstgewerbe- und

Werkkunstschulen sich im Laufe der Zeit modernisierten und nicht weniger erfolgreiche Gestalter:innen ausbildeten.

Um die eigene Diskursposition im Feld durchzusetzen, greifen Herausfordernde (Häretiker:innen) wie Etablierte (Orthodoxe) auf Strategien der Ausgrenzung (Exklusion), der Einbeziehung (Akkumulation) und Verbindung (Integration) anderer Diskurspositionen bzw. ihrer Vertreter:innen zurück.

Strategien der Exklusion sind etwa die Limitierung des ‚Rederechts‘ und des Zugangs zum Feld, die Tabuisierung bestimmter Aussagen und Diskurspositionen oder auch die erfolgreiche Umwertung von einst häretischen Positionen zu nun orthodoxen, wie das Beispiel des Mitgründers der Hochschule für Gestaltung, Max Bill, zeigt. Die unterschiedlichen Akteursgruppen bedienen sich jedoch nicht nur ausschließender (exkludierender) Strategien, sondern auch Strategien zur Inklusion, d. h. zur Akkumulierung und Bindung Verbündeter. Vernetzung, Kollaboration und Kooptation dienen dazu, allen Angehörigen der jeweiligen Akteursgruppe gegenseitig Vorteile im Feld zu verschaffen. Der Erfolg hängt jedoch nicht zuletzt davon ab, ob die jeweilige Diskursposition politische wie wirtschaftliche Unterstützung bei staatlichen Institutionen und Governance Units erhält. Im Feld der Gestaltung, zumindest in der designhistorischen Rezeption des Felds, gingen die Herausfordernden vor den Etablierten als Sieger:innen hervor. Im Diskurskampf um die Besetzung des sozialen Felds der Gestaltung konnten sich klar abgegrenzte Diskurspositionen zugunsten integrativer Positionen durchsetzen. Diese bemühten sich, polare Standpunkte zu integrieren, zum Beispiel, indem sie für die Gleichwertigkeit von Handwerk und Industrie oder für die Gleichberechtigung von Form- und Funktionsfragen warben. Die integrierenden Bemühungen hielten im Kern jedoch an einer orthodoxen Haltung fest. Ab den 1960er-Jahren wurde diese dann mehrheitlich im Feld als nicht zukunftsfähig bewertet.

Bei der Durchsetzung der jeweiligen Diskursposition ist eine anschlussfähige Narration (oder mit den Worten Bourdieus der Nomos) von zentraler Bedeutung, und zwar sowohl nach innen als auch außerhalb des sozialen Felds. Die ständige Wiederholung der Narration wird schließlich ‚wahrer‘ als historische Fakten. So ist etwa das Handwerk großer Verlierer bei den diskursiven Kämpfen, obwohl sein Anteil an der Produktion und Distribution von Erzeugnissen und auch seine Bedeutung in Ausbildung und Beschäftigung erheblich waren. Diese Tatsachen wurden im Feld der Gestaltung im Laufe der Jahrzehnte immer seltener berücksichtigt. Die Fakten wurden zugunsten der Narration des omnipräsenten Industrial Designs ‚vergessen‘.

Im Feld der Gestaltung lassen sich machtvolle und weniger einflussreiche Positionierungen im sozialen Raum durch die verwendeten Begriffe ablesen (vgl. Butler in Kapitel 2.2.3). Die Worte werden zu hierarchisch strukturierenden (Macht-)Begriffen. Diese wurden zur besseren Übersicht als Grafik dargestellt.

Die aufgezeigten Regeln im Feld der Gestaltung stellen eine historische Momentaufnahme dar. Veränderungen im Feld brauchen Zeit, um zu wirken, sie haben aber auch ‚ihre‘ Zeit, in der sie wirken können: Die Objektivierung der Entwurfskriterien, das sachliche, kantige, allem ‚Lieblichen‘ entkleidete Produkt setzte sich in den 1960er-Jahren durch, um dann in den 1970ern wiederum in Frage gestellt zu werden. Mit dem Abschwächen der Technikbegeisterung wurde auch die allgegenwärtige Ingenieur-Ästhetik kritisiert, die sich in den 1960er-Jahren durchgesetzt hatte. Sie blieb im Technikbereich und wich ansonsten der ‚warmen‘ Produktsprache der Nach-Studierendenrevolte-Zeit.

7.5 Ausblick

Bislang gibt es in der Designforschung nur wenige Ansätze, diskursanalytisch zu arbeiten, obwohl Diskurskämpfe im Feld des Designs allenthalben zu beobachten sind. So ist beispielsweise die in der Arbeit herausgearbeitete Distanzierung von Designer:innen mittels Abgrenzung zu benachbarten Feldern wie dem Handwerk und Kunsthandwerk nach wie vor aktuell. Nils Jockel etwa beklagt:

„Es ist ein bewährtes Mittel, einem Produkt das Etikett ‚kunstgewerblich‘ zu verpassen, um es in Diskussionen um Gestaltung wirkungsvoll abzuqualifizieren. Sachliche Begründungen gibt es selten, der bloße Eindruck reicht, Widerspruch ist zwecklos.“ (Jockel 2011, o. S.)

Hier wäre eine diskursanalytische Untersuchung sicherlich aufschlussreich.

Zu Beginn der Arbeit wurde aufgrund der in vielen Designquellen gleichen Informationslage vorausgesetzt, dass die Designgeschichte der 1950er-Jahre mehr oder weniger geschrieben ist. Doch je intensiver die Forschungen wurden, desto mehr bestätigte sich eher das gegenteilige Bild, dass nicht nur Detailbereiche noch auf ihre Erforschung warten, sondern das in der Literatur gezeigte Bild eine recht eindimensionale Narration darstellt, die, was die 1950er-Jahre betrifft, wenig mehr als die Hochschule für Gestaltung Ulm und eine namenlose Nierentisch-Ästhetik kennt. Aufgrund der Erkenntnis einer großen Lückenhaftigkeit bzw. Einseitigkeit in der deutschen Literatur zur Designgeschichte über die 1950er-Jahre liegt es auf der Hand, in weiteren Forschungsvorhaben zu versuchen, ein vollständigeres Bild über die Zeit und ihre Protagonist:innen zu zeichnen. Ein lohnenswertes Forschungsthema wäre etwa das In-Beziehung-setzen von Werkkunstschulen und anderen Ausbildungsinstitutionen der 1950er-Jahre und ein Vergleich ihrer Leistungen

(Ziele, Ausrichtung, Qualität, Quantität, Alumnis...). Oder weiter gefasst: eine Untersuchung der Gestaltung beider deutscher Staaten, zum Beispiel ihrer gemeinsamen Wurzeln und ihrer verschiedenen Entwicklungsstränge. Auch hier besteht immer noch ein Ungleichgewicht in der Wahrnehmung, gerade, was die Kanonisierung des DDR-Designs angeht.

Drittens ist der am Beispiel der 1950er-Jahre dargelegte Konflikt zwischen einer eher künstlerischen Sicht, die nebenbei oftmals mit Design-Avantgarde verwechselt wird, und einer eher rational-methodischen Herangehensweise nicht obsolet. Es wäre sowohl für die Designtheorie und -geschichte als auch für die Kunstwissenschaft instruktiv, das Verhältnis zwischen den sozialen Feldern der Kunst und des Designs zu analysieren, z. B. durch eine Untersuchung von Abgrenzungs- und Vereinnahmungsstrategien; aber auch die Frage, ob es sinnvoll ist, hier überhaupt eine klare Abgrenzung der beiden Felder vorzunehmen.

Schließlich ist ein weiteres, noch längst nicht aufgearbeitetes Forschungsfeld die Würdigung der Leistungen von Frauen im Design. Wo bleiben die Biographien über Mia Seeger oder Else Meissner? Oder eine paritätische Designgeschichte, nicht nur über die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, die ganz selbstverständlich die Leistungen von männlichen und weiblichen Designpionier:innen darstellt?

8. Quellennachweise

Literatur

Primärliteratur

Bayer, Herbert: ‚Gestaltung in technischer Zeit‘. In: Form Nr. 12, Westdeutscher Verlag, Frankfurt am Main 1960, S. 34–35.

Ernst, Jupp: Bericht über die World Design Conference in Tokio. In: Form Nr. 12, Westdeutscher Verlag, Frankfurt am Main 1960, S. 41.

Ernst, Jupp: Diskussionsforum ‚Kunst, Handwerk, Industrie‘ in der Staatlichen Werkkunstschule Kassel. Form Nr. 26, Westdeutscher Verlag, Frankfurt am Main 1964, S. 5–8.

Fochs, Hildegard: Gestaltende Hände. Ein Werkbuch für Mädchen. Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart 1952.

Hassenpflug, Gustav: Das Werkkunstschulbuch. Handbuch der Arbeitsgemeinschaft deutscher Werkkunstschulen e. V. Konradin Verlag Robert Kohlhammer, Stuttgart 1956.

Heller, Dieter: Harmonische Allgemeinbildung? Zur Geschichte des Werkens. In: Kunst + Unterricht, Heft 345/346: Werken. Friedrich Verlag, Seelze & Velber 2010.

Heuss, Theodor: Was ist Qualität? Zur Geschichte und zur Aufgabe des Deutschen Werkbundes (1951). In: Conrads, Ulrich & Peter Neitzke (Hg.): Friedrich Naumann: Ausstellungsbriefe Berlin, Paris, Dresden, Düsseldorf 1896–1906. Birkhäuser Verlag, Basel, Bauverlag Gütersloh & Berlin 2007, S. 185–214.

Hils, Karl: Werken für alle. Von den Wurzeln der menschlichen Werkkraft. Otto Meyer Verlag, Ravensburg, 1. Aufl. 1953.

Hils, Karl: Werken für alle. Von den Wurzeln der menschlichen Werkkraft. Otto Meyer Verlag, Ravensburg, 4. Aufl. 1963.

Maldonado, Tomás: Neue Entwicklungen in der Industrie und die Ausbildung des Produktgestalters. In: Ulm 2, Oktober 1958. Veröffentlicht auf: <http://ulmertexte.kisd.de/115.html>, Download 10.02.16.

Meissner, Else: Qualität und Form in Wirtschaft und Leben. Richard Pflaum Verlag, München 1950.

Mittelbach, Johannes: Der Werkunterricht in Beispielen aus der Praxis. 20 Unterrichtseinheiten für das Volksschulalter. Verlag der Dürrschen Buchhandlung, Bonn 1951.

Rat für Formgebung (Hg.): Erziehung und Ausbildung zu guter Form in Handwerk und Industrie. Vier Empfehlungen des Rats für Formgebung. Frankfurt am Main 1963.

Richter, Erhard & Karl Rehrmann: Werken und Schule. Hermann Schroedel Verlag, Hannover, Berlin, Darmstadt & Dortmund 3. Aufl. 1967.

Sanders, Karel: Der Formgeber und sein Kollege vom Handwerk. Herausgegeben vom IndustrieForum e. V. Eigenproduktion, Essen 1957.

Schneider, B. F.: Buchrezension. In: Form Heft 11, Westdeutscher Verlag, Frankfurt am Main 1960, S. 48.

Seeger, Mia: Lebensdaten Mia Seeger, Berlin: Werkbund Archiv 2.5.1978 (unveröffentlicht).

Seeger, Mia: Interview mit Inez Franksen. Original-Manuskript, Werkbund-Archiv, Berlin 1982.

Thuma, Josef Alfons & Landesgewerbeamt Baden-Württemberg (Hg.): Schönheit der Technik. Gedanken und Bilder zu einer Ausstellung. Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1953.

Vaupel, Karl: Technische Elementarerziehung aus pädagogischer Sicht (zu Seite 12 des Entwurfs vom 15.06.59). In: Bundesarchiv Koblenz: B154.102. September 1960.

Wagenfeld, Wilhelm: Wesen und Gestalt der Dinge um uns. Verlag Eduard Stichnote, Potsdam 1948.

Wagenfeld, Wilhelm: Keine Schule. In: Form. Internationale Revue. Heft 6, S. 36–37. Westdeutscher Verlag, Köln 1959.

Walter, Fritz: Hausbuch für Werkarbeit. Ein Werkbuch für Jungen, Mädchen und Erwachsene. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel 1. Aufl. 1956.

Walter, Fritz: Hausbuch für Werkarbeit. Ein Werkbuch für Jungen, Mädchen und Erwachsene. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel 3. Aufl. 1963.

Zechlin, Ruth: Werkbuch für Mädchen. Zugleich auch für Mütter, Kindergärtnerinnen und Lehrerinnen. Otto Maier Verlag, Ravensburg 13. erw. Aufl. 1950.

Zehentmeier, Franz: Ziel und Weg im Werkunterricht. Werkhefte für das 7.–10. Schuljahr. Heft 1. Bayerischer Schulbuch-Verlag, München 1956.

Sekundärliteratur

Bänsch, Dieter (Hg.): Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur. Gunter Narr Verlag Tübingen, Tübingen 1985.

Bangert, Albrecht: Die 50er Jahre. Möbel und Ambiente, Design und Kunsthandwerk. Wilhelm Heyne Verlag, München 2. überarb. u. erw. Aufl. 1990.

Berents, Catharina: Kleine Geschichte des Design. Von Gottfried Semper bis Philippe Starck. C. H. Beck, München 2011.

Betts, Paul: Die Bauhaus-Legende: Ein Amerikanisch-Deutsches ‚Joint Venture‘ des Kalten Krieges. In: Lüdtker, Alf, Inge Marssolek & Adelheid von Saldern (Hg.): Amerikanisierung: Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts. Transatlantische historische Studien. Franz Steiner Verlag Wiesbaden & Stuttgart 1996, S. 270–290.

Biester, Wolfgang: Werkunterricht unter technischem Aspekt. Verlag Ferdinand Kamp, Bochum 4. Aufl. 1974.

- Bill, Jakob (Hg.): Max Bill. Funktion und Funktionalismus. Schriften 1945–1988. Benteli Verlags AG, Bern 2008.
- Bischoff, Cordula & Christina Threuter: Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne. Jonas Verlag, Marburg 1999.
- Borngräber, Christian: Bruchstücke. Westdeutsches Nachkriegsdesign 1945–55. In: NGBK: Grauzonen, Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945–1955. Medusa Verlagsgesellschaft, Berlin & Wien 1983, S. 124–175.
- Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Suhrkamp Frankfurt am Main 1974.
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987.
- Bourdieu, Pierre: Die verborgenen Mechanismen der Macht. VSA, Hamburg 1992.
- Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999.
- Brandes, Uta, Michael Erlhoff & Nadine Schemmann: Designtheorie und Designforschung. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2009.
- Breuer, Franz, Barbara Dieris & Antje Lettau: Reflexive Grounded Theory. Eine Einführung in die Forschungspraxis. VS Verlag für Sozialwissenschaften/ Springer Fachmedien, Wiesbaden 2. Aufl. 2010.
- Bührmann, Andrea D. & Werner Schneider: Mehr als nur diskursive Praxis? Konzeptionelle Grundlagen und methodische Aspekte der Dispositivanalyse. In: Forum Qualitative Sozialforschung, Volume 8, No. 2, Art. 28, Mai 2007, S. 1–31.
- Bürdek, Bernhard E.: Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung. Basel, Boston & Berlin 3. überarb. Aufl. 2005.
- Bürdek, Bernhard E.: Design – auf dem Weg zu einer Disziplin. Kovac-Verlag, Hamburg 2012.
- Butler, Judith (Hg.): Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Berlin Verlag, Berlin 1998.
- Darin: Die stillschweigende Performativität der Macht, S. 225–230.
- Delille, Angela & Andrea Grohn: Blick zurück aufs Glück. Frauenleben und Familienpolitik in den 50er Jahren. Elefant Press, Berlin 1985.
- Deutscher Werkbund e. V.: Organisatorisches. 2020. URL: <https://www.deutscher-werkbund.de/wir-im-dwb/organisatorisches/>
- Deutscher Werkbund e. V. (Hg.): Werk und Zeit. Darmstadt 4/1982.
- Diekmann, Christian: Konzeption eines Schulbuches für das Fach Gestaltendes Werken in der Sekundarstufe 1 am Beispiel des Werkstoffs Holz. Masterarbeit im Fach Gestaltendes Werken an der Universität Vechta 2010.

- Elias, Norbert: Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische Untersuchungen. Zwei Bände. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981.
- Erni, Peter: Die gute Form. Eine Aktion des Schweizerischen Werkbundes. LIT Verlag Lars Müller, Baden-Schweiz 1983.
- Etschmann, Walter & Robert Hahne: Kammerlohr – Themen der Kunst, Design. Oldenbourg Schulbuch Verlag, München 2008.
- Fischer, Volker & Anne Hamilton: Theorien der Gestaltung. Grundlagentexte zum Design. Verlag form, Frankfurt am Main 1999.
- Fischer, Wend: (Hg.): Zwischen Kunst und Industrie. Der Deutsche Werkbund. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1975.
- Flick, Uwe: Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg vollst. überarb. u. erw. Neuaufl. 2007.
- Fligstein, Neil & Doug McAdam: Grundzüge einer allgemeinen Theorie strategischer Handlungsfelder. In: Bernhard, Stefan & Christian Schmidt-Wellenburg (Hg.): Feldanalyse als Forschungsprogramm 1. Der programmatische Kern. Springer VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2012, S. 57–97.
- Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Hanser Verlag, München 1974.
- Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Merve Verlag, Berlin 1978.
- Foucault, Michel: Diskurs und Wahrheit. Merve Verlag, Berlin 1983.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988.
- Gethmann-Siefert, Annemarie: Einführung in die Ästhetik. UTB für Wissenschaft, Fink & München 1995.
- Giedion, Siegfried: Die Herrschaft der Mechanisierung. Deutsche Verlagsanstalt, Frankfurt am Main 1982 (zuerst erschienen 1948 als ‚Mechanisation takes command‘).
- Glas, Alexander: Motorische Intelligenz. Thesen zur Arbeit mit Kopf und Hand. In: Kunst + Unterricht, Heft 345/346: Werken. Friedrich Verlag, Seelze & Velber 2010, S. 58.
- Godau, Marion & Burkhard Remmers: Design entdecken. Der Werkbund macht Schule. Kreativität, Gestaltung und Nachhaltigkeit im Unterricht. Kopaed, München 2007.
- Godau, Marion: Produktdesign: eine Einführung mit Beispielen aus der Praxis. Birkhäuser, Basel, Boston & Berlin 2003.
- Haipfl, Wolfgang & Gerhard Haumer: Design. Verstehen, lernen, ausführen. Trauner Verlag, Linz 2005.
- Hamann, Julian: Der geisteswissenschaftliche Bildungsdiskurs der preußischen Universitätsreform. Versuch einer wissenssoziologischen Feld- und Diskursanalyse. In: Bernhard, Stefan & Christian Schmidt-Wellenburg (Hg.): Feldanalyse als Forschungsprogramm 1. Der programmatische

- Kern. Springer VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2012, S. 345–379.
- Hardach, Gerd: Die Wirtschaftsentwicklung der fünfziger Jahre. Restauration und Wirtschaftswunder. In: Bänsch, Dieter (Hg.): Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur. Gunter Narr Verlag Tübingen, Tübingen 1985, S. 49–60.
- Hauffe, Thomas: Geschichte des Designs. Dumont Buchverlag, Köln 2014.
- Heinelt, Peer: Nachholbedarf für Public Affairs? Widersprüche eines PR-Profis. In: M – Menschen Machen Medien. Zeitschrift der Vereinten Dienstleistungsgewerkschaft. Fachbereich 8 (Medien, Kunst und Industrie) 2003. <https://mmm.verdi.de/beruf/nachholbedarf-fuer-public-affairs-23821>
- Heise, Juliane, Mühr, Patricia et al. (Hg.): Partizipation, Intervention, Präsentation. Eine Kooperation des BA-Studiengangs Materielle Kultur: Textil der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg und des BA-Studiengangs Designpädagogik der Universität Vechta, Eigenproduktion. Geldern 2008.
- Heller, Dieter: Die Entwicklung des Werkens und seiner Didaktik von 1880 bis 1914. Zur Verflechtung von Kunsterziehung und Arbeitsschule. Verlag Julius Klinkhardt, Bad Heilbrunn & Obb., Diss. Universität Wuppertal 1989/1990.
- Hellmann, Ulrich & Dagmar Honke (Hg.): Industrial design. Materialien für den Sekundarbereich II: Arbeitstexte für den Kunstunterricht. Schroedel, Hannover 1983.
- Hermann, Jost: Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland 1945–65. Nymphenburger Verlagshandlung, München 1986.
- Herrlitz, Hans-Georg, Wulf Hopf et al. (Hg.): Deutsche Schulgeschichte von 1800 bis zur Gegenwart. Juventa Verlag, Weinheim & München 2005.
- Huber, Jörg et al. (Hg.): It's not a Garden Table. Kunst und Design im erweiterten Feld. JRP/Ringier Kunstverlag AG, Zürich 2011.
- Jäger, Margarete: Kollektivsymbol. „Kollektivsymbolik“. In: Jäger, Siegfried & Jens Zimmermann (Hg.) in Zusammenarbeit mit der Diskurswerkstatt im 240
DISS: Lexikon Kritische Diskursanalyse. Eine Werkzeugkiste. Edition des Duisburger Instituts für Sprach- und Sozialforschung im Unrast-Verlag, Münster 2010, S. 70–72.
- Jäger, Margarete & Siegfried Jäger: Deutungskämpfe. Theorie und Praxis Kritischer Diskursanalyse, VS Verlag: Wiesbaden, 2007.
- Jäger, Siegfried: Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung. Verlag Diss Duisburg, Duisburg 1993.
- Jäger, Siegfried: Diskurs als ‚Fluß von Wissen durch die Zeit‘. Ein Strukturierungsversuch, 1999. http://web.archive.org/web/20041117212657/http://www.lrz-muenchen.de/~Diskursanalyse/content/s_jaeger.html

Jäger, Siegfried: Theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse. http://www.diss-duisburg.de/Internetbibliothek/Artikel/Aspekte_einer_Kritischen_Diskursanalyse.htm, 2000, Aufruf 29.6.2021.

Jäger, Siegfried & Jens Zimmermann (Hg.) in Zusammenarbeit mit der Diskurswerkstatt im DISS: Lexikon Kritische Diskursanalyse. Eine Werkzeugkiste. Edition des Duisburger Instituts für Sprach- und Sozialforschung im Unrast-Verlag, Münster 2010.

Jäger, Siegfried: Text- und Diskursanalyse. Eine Anleitung zur Analyse politischer Texte. Mit zwei Musteranalysen. 5. Auflage. 1994. www.diss-duisburg.de/2000/05/text-und-diskursanalyse/

Jockel, Nils: Design contra Kunsthandwerk - ein Streit ohne Zukunft. <http://designwissen.net/seiten/design-contra-kunsthandwerk-ein-streit-ohne-zukunft>, o. J. Abgerufen am 21.04.2011.

Jungwirth, Nikolaus & Gerhard Kromschröder: Die Pubertät der Republik. Die 50er Jahre der Deutschen. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1983.

Kajetzke, Laura: Wissen im Diskurs. Ein Theorienvergleich von Bourdieu und Foucault. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2008.

Karsch, Margret: Feminismus für Eilige. Aufbau Taschenbuch Verlag, Berlin 2004.

Keller, Reiner: Diskurse und Dispositive analysieren. Die Wissenssoziologische Diskursanalyse als Beitrag zu einer wissensanalytischen Profilierung der Diskursforschung 2007 FQS. In: Forum: Qualitative Sozialforschung, Vol 8 (2), Art. 19, S. 1–32.

Klafki, Wolfgang: Die fünfziger Jahre – eine Phase schulorganisatorischer Restauration. Zur Schulpolitik und Schulentwicklung im ersten Jahrzehnt der Bundesrepublik. In: Bänisch, Dieter (Hg.): Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur. Gunter Narr Verlag Tübingen, Tübingen 1985, S. 131–183.

Komar, Reinhard: Design curricular. Einführung Designpädagogik. Design als Schul- und Hochschulfach. Deutscher Buchverlag. Stuttgart & Oldenburg 3. veränd. Aufl. 2009.

Krais, Beate & Gunter Gebauer: Habitus. Transcript Verlag, Bielefeld, 6. Auflage 2014.

Landwehr, Achim: Historische Diskursanalyse. Campus Verlag, Frankfurt & New York 2. Auflage 2009.

Langer, Ingrid: Die Mohrinnen hatten ihre Schuldigkeit getan... Staatlich-moralische Aufrüstung der Familien. In: Bänisch, Dieter (Hg.): Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur. Gunter Narr Verlag, Tübingen 1985.

- Legewie, Heiner: „Forschung ist harte Arbeit, es ist immer ein Stück Leiden damit verbunden. Deshalb muss es auf der anderen Seite Spaß machen“. Anselm Strauss im Interview mit Heiner Legewie und Barbara Scher-vier-Legewie. In: Forum: Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Reserach. Vol. 5, No. 3, Art. 22, September 2004. <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/562/1218>
- Lenz, Karl: Methoden der empirischen Sozialforschung. III. Komplex: Quali-tative Forschungsmethoden. Folien zur Vorlesung im Netz 2007. https://tu-dresden.de/gsw/phil/zsm/ressourcen/dateien/Lehre/foliensaetze_rv1_ws0607/es_6.pdf?lang=de
- Link, Jürgen: Diskursive Ereignisse, Diskurse, Interdiskurse: Sieben Thesen zur Operativität der Diskursanalyse, am Beispiel des Normalismus. In: Bublitz, Hannelore et al. (Hg.): Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults. Campus Verlag, Frankfurt am Main 1999, S. 149–161.
- Maciuka, John V.: Die zahlreichen Verflechtungen des Bauhauses mit der wilhelminischen Designkultur. In: Bauhaus-Archiv Berlin (Hg.): „Bauhaus Global“. Gebrüder Mann Verlag, Berlin 2010, S. 23–28.
- Maenz, Paul: Die 50er Jahre. Formen eines Jahrzehnts. Dumont & Köln 1984.
- Magerski, Christine: Theorien der Avantgarde. Gehlen – Bürger – Bourdieu – Luhmann. Springer VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2011.
- Mayerhofer, Wolfgang-Ludwig: Vorlesungsmaterialien. Vorlesung 10: Inhalts- und Diskursanalyse. 2020. https://www.uni-siegen.de/phil/sozial-wissenschaften/soziologie/mitarbeiter/ludwig-mayerhofer/methoden/methoden_downloads/methoden_i_10.pdf
- Mayring, Philipp: Quaiitative Inhaltsanalyse. In: Flick, Uwe & Ernst von Kardoff et al. (Hg.): Handbuch qualitative Forschung: Grundlagen, Konzepte, Methoden und Anwendungen. Beltz Psychologie Verlags-Union, München 1991, S. 209–213. https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/3727/ssoar-1991-mayring-qualitative_inhaltsanalyse.pdf?sequence=1&isAllowed=y&lnkname=ssoar-1991-mayring-qualitative_inhaltsanalyse.pdf
- NGBK (Hg.): Grauzonen, Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945–1955. 242 Medusa Verlagsgesellschaft, Berlin & Wien 1983.
- Nüesch, Marc & Christophe Vetterli: Was versteht man unter Grounded Theory? St. Gallen 2010, S. 1–11.
- o. A.: Botschafterin des Design. Mia Seeger wird 75. Darmstädter Echo, 09.05.1978. Abschrift im Werkbund Archiv Berlin.
- Oestereich, Christopher: ‚Gute Form‘ im Wiederaufbau. Lukas Verlag, Berlin 2000.
- Peez, Georg: Muische Bildung. In: Fachlexikon der sozialen Arbeit. Deutscher Verein für öffentliche und private Fürsorge, Frankfurt am Main 6. Aufl. 2007, S. 662–663.

- Petsch, Joachim: Eigenheim und gute Stube. Zur Geschichte des bürgerlichen Wohnens. Dumont Buchverlag, Köln 1989.
- Petsch, Joachim: Kunst im Dritten Reich. Architektur, Plastik, Malerei, Alltagsästhetik. Vista Point Verlag, Köln 1994.
- Petrucci, Marco: Objektive Hermeneutik. QUASUS. Qualitatives Methodenportal zur Qualitativen Sozial-, Unterrichts- und Schulforschung, 2008. <https://quasus.ph-freiburg.de/objektive-hermeneutik/>
- Pfeiffer, Malte: Performativität und Kulturelle Bildung, 2012/13. <https://www.kubi-online.de/artikel/performativitaet-kulturelle-bildung>
- Rams, Dieter & Uta Brandes: Die leise Ordnung der Dinge. Steidl Verlag, Göttingen 1990.
- Rat für Formgebung: Die Geschichte des Rats für Formgebung. <https://www.german-design-council.de/about/geschichte/> 2014
- Reuel, Günter: Design: eine vernachlässigte Dimension der Arbeitslehre. Pädagogisches Zentrum, Berlin 1993.
- Reuel, Günter: Welche Arbeit meint die Arbeitslehre? In: ‚Arbeit und Technik in der Schule‘, Heft 10/1994a.
- Reuel, Günter: Kreative Schülerleistungen – Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Arbeitslehre und Kunstunterricht: In: ‚Arbeit und Lernen in der Schule‘, Heft 12/1994b.
- Reuel, Günter: Werkstattarbeit – noch immer die beste Vorbereitung auf den Betrieb. In: ‚Arbeit und Technik in der Schule‘, Heft 6/1995.
- Röd, Wolfgang: Geschichte der Philosophie: Die Philosophie der Neuzeit 3. Teil 1: Kritische Philosophie von Kant bis Schopenhauer: Bd. 9, C.H. Beck Verlag, München 2006.
- Rosa, Hartmut, Davis Strecker & Andrea Kottmann: Soziologische Theorien. UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz & München 2. überarb. Aufl. 2013.
- Saupe, Achim & Felix Wiedemann: Narration und Narratologie. Erzähltheorien in der Geschichtswissenschaft, Version: 1.0. In: Docupedia-Zeitgeschichte, 28.1.2015. <http://docupedia.de/zg/Narration>
- Scarbath, Horst, Heike Schlottau, Veronika Straub & Klaus Waldmann (Hg.): Geschlechter. Zur Kritik und Neubestimmung geschlechtsbezogener Sozialisation und Bildung. Leske und Budrich, Opladen 1999. 243
- Schiebel, Wolfgang: Werken wirkt. Argumente für ein ‚neues‘ altes Fach. In: Kunst und Unterricht, Heft 345/346. Friedrich Verlag, Seelze/Velber 2010, S.4–9.
- Schildt, Axel: Gesellschaftliche Entwicklung, 2002. <https://www.bpb.de/izpb/10124/gesellschaftliche-entwicklung?p=all>
- Schildt, Axel & Detlef Siegfried: Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik von 1945 bis zur Gegenwart. Carl Hanser Verlag, München 2009.
- Stiftung Deutsches Design Museum: design wissen, Frankfurt am Main 2021. <https://designwissen.net/impressum/> (14.04.21).

- Schneider, Beat: Design – Eine Einführung. Entwurf im sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Kontext. Birkhäuser, Basel, Boston & Berlin 2005.
- Schwartz, Frederik J.: Der Werkbund. Ware und Zeichen 1900–1914. Verlag der Kunst, Amsterdam & Dresden 1999.
- Schwartz, Frederik J.: Werkbund und Bauhaus: Eine Neubetrachtung der Verbindungen. In: Bauhaus-Archiv Berlin (Hg.): Bauhaus Global. Gebrüder Mann Verlag, Berlin 2010, S. 39–48.
- Seckendorff, Eva von: Die Hochschule für Gestaltung Ulm. Gründung (1949–1953) und Ära Max Bill (1953–1957). Jonas Verlag, Marburg 1989.
- Seier, Andrea: Kategorien der Entzifferung: Macht und Diskurs als Analyseraster. In: Bublitz, Hannelore & Andrea D. Buhrmann, et al. (Hg.): Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults. Frankfurt am Main 1990, S. 75–86.
- Selle, Gert (unter Mitarbeit von Jutta Boehe): Kultur der Sinne und ästhetische Erziehung. Alltag, Sozialisation, Kunstunterricht in Deutschland vom Kaiserreich zur Bundesrepublik. DuMont Buchverlag, Köln 1981.
- Selle, Gert: Design im Alltag. Vom Thonetstuhl zum Mikrochip. Campus Verlag, Frankfurt am Main 2007a.
- Selle, Gert: Geschichte des Design in Deutschland. Campus Verlag, Frankfurt am Main aktual. u. erw. Neuauflage 2007b.
- Siepmann, Eckard (Hg.) & Irene Lusk: Bikini. Die Fünfziger Jahre. Kalter Krieg und Capri-Sonne. Politik, Alltag, Opposition. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1983.
- Straßer, Josef: Die Gute Form macht Schule. Zu den Werkbundkisten als designpädagogisches Instrument. In: Nerdinger, Winfried (Hg.): 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907–2007. Prestel, München, Berlin, London & New York 2007.
- Titze, Hartmut & Hans-Georg Herrlitz et al.: Datenhandbuch zur Deutschen Bildungsgeschichte: Das Hochschulstudium in Preußen und Deutschland 1820-1944. 1987, überarb. 2001. <https://histat.gesis.org/histat/>, (Abgerufen am 01.07.2021).
- Thiekötter, Angelika & Eckhard Siepmann: Päckchen und Pressglas. Von der Kunstgewerbebewegung zum Deutschen Werkbund. Anabas-Verlag, Gießen 1987.
- Treibel, Annette: Einführung in soziologische Theorien der Gegenwart. 7. aktual. Aufl. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2006.
- Van den Boom, Holger & Felicidad Romero-Tejedor: Design. Zur Praxis des Entwerfens. Eine Einführung. Georg Olms Verlag, Hildesheim 2003.
- Waldschmidt, Anne, Anne Klein, Miguel Tamayo Korte & Sibel Dalman-Eken: Diskurs im Alltag – Alltag im Diskurs: Ein Beitrag zu einer empirisch begründeten Methodologie sozialwissenschaftlicher Diskursforschung. In: Forum: Qualitative Sozialforschung, Vol. 8, No. 2, Art. 15 2007.

Walch, Josef & Peter Grahl: Praxis Kunst Design. Materialien für den Kunstunterricht ab Klasse 9. Schroedel, Braunschweig 2008.

Walker, John A.: Designgeschichte. Perspektiven einer wissenschaftlichen Disziplin. Scaneg Verlag, München 1992.

Wild, Paul & Roland Müller: Stichworte zur Morphologie. <http://www.zwicky-stiftung.ch/index.php?p=36|39|39&url=/Stichworte.htm> (Abgerufen am 14.04.2021).

Ziefuß, Horst, Wilfred Hendricks & Günter Reuel: Arbeitslehre: Stand und Entwicklungstendenzen aus Lehrersicht. Westermann, Braunschweig 1984.

Zürcher Hochschule der Künste, Departement Design, Visuelle Kommunikation, Rudolf Barmettler, David Skopec (Hg.): Ein und Alles. One and All. Zürcher Hochschule der Künste, Visuelle Kommunikation. Zürich 2009.

Zey, René: Fachbegriffe: Design Zentrum Nordrhein Westfalen e. V. URL: <http://www.designlexikon.net/Fachbegriffe/D/designzentrumnor.html> Abgerufen am 09.06.2021.

Zeitschriften

Kunst + Unterricht: Werken., Heft 345/346. Friedrich Verlag, Seelze 2010.

Form – Internationale Revue. Heft 3, Westdeutscher Verlag Frankfurt am Main 1958.

Form – Internationale Revue. Heft 4, Westdeutscher Verlag Frankfurt am Main 1959.

Form – Internationale Revue. Heft 5–8, Westdeutscher Verlag Frankfurt am Main 1959.

Form – Internationale Revue. Heft 9–12, Westdeutscher Verlag Frankfurt am Main 1960.

Form – Internationale Revue. Heft 13–16, Westdeutscher Verlag Frankfurt am Main 1961.

Form – Internationale Revue. Heft 25 und 26, Westdeutscher Verlag Frankfurt am Main 1964.

Bildnachweis

Abb. 1: Besuch bei dem Textilfabrikanten Fritz Steinert (im Rahmen des Werkbundtages Rheydt 1947). Sammlung Werkbund-Archiv, Berlin.

Abb. 2: Hierarchien im Feld der Gestaltung. Grafik von Martin Stolz, Berlin.

Archivalien

Bundesarchiv Koblenz: B154/205. H. Sellin: Überlegung zum Unterrichtsprogramm und der notwendigen Raumausstattung einer Arbeitslehre in der 7.–9. (resp. 10.) Klasse einer großen Gesamtschule. 21.03.1969.

Bundesarchiv Koblenz: B154/102. Vorschlag für eine Neufassung ab Seite 24, letzter Absatz. 26.06.1963a.

Bundesarchiv Koblenz: B154/13. Stellungnahme des Deutschen Frauenrings e. V., Leverkusen zur Mädchenbildung. Nach Aktenlage ohne Datum, jedoch vor dem 14.06.1963b.

Bundesarchiv Koblenz: B154/102. Kommentar zum IV. Entwurf von W. Rest. 04.04.1963c.

Bundesarchiv Koblenz: B154.102. Vaupel: Technische Elementarerziehung aus pädagogischer Sicht (zu Seite 12 des Entwurfs vom 15.06.1959). 21.01.1960.

Bundesarchiv Koblenz: B154.10. Deutscher Ausschusses für das Erziehungs- und Bildungswesen: Entwurf von Prof. Dr. E. Weniger, Göttingen vom 15.06.1959a.

Bundesarchiv Koblenz: B154.102. Prof. Weniger: 1. Entwurf, Empfehlungen des ‚Ausschusses über den Ausbau der Volksschule zur Hauptschule‘ 15.06.1959b.

Bundesarchiv Koblenz: B154.102. Anlage zum Protokoll der 5. Sitzung des Ausschusses ‚Kulturanthropologische Bedingungen der Vorschläge zur Hauptschule‘ 23./24.01.1959c.

Bundesarchiv Koblenz: B154.102. IV. Vorentwurf 10.03.1958a.

Bundesarchiv Koblenz: B154.102. Protokoll der 3. Sitzung des Arbeitsausschusses ‚Volksschule‘ am 11./12.01.1958b in Göttingen.

Bundesarchiv Koblenz: B154.102. Protokoll der 2. Sitzung des Arbeitsausschusses für Erziehungs- und Bildungsfragen ‚Volksschulrichtlinien‘ 17.05.1957a.

Bundesarchiv Koblenz: B154.102. Anlage 2 zum 25. Sitzungsbericht: Protokoll der 2. Sitzung des Arbeitsausschusses ‚Volksschulrichtlinien‘ am 17.05.1957b in Göttingen.

Bundesarchiv Koblenz: B154.102. Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses ‚Volksschulrichtlinien und Inhalte der Volksschuloberstufe‘ am 11.03.1957c. 246

Bundesarchiv Koblenz: B154.102: Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses ‚Volksschulrichtlinien und Inhalte der Volksschuloberstufe‘ am 15.03.1957d.